

Т. Черкасова

**РОБЕРТ И КЛАРА ШУМАН:  
МЕТАМОРФОЗЫ ЛЮБВИ И ТВОРЧЕСТВА**

Новосибирск 2012

ББК 85.313 (4 герм)

Ч 48

**Черкасова Т.М.** Роберт и Клара Шуман: метаморфозы любви и творчества / Предисл. С.С. Коробейникова – Новосибирск, 2012. – 416 с.

ISBN 978-5-905602-10-8

Данная работа представляет собой тщательно организованную систематизацию новых фактов, касающихся самых разных сторон жизни великого немецкого композитора Роберта Шумана, его творческих устремлений, взаимоотношений с женой Кларой, судеб их многочисленных детей. Автор ставит перед собой трудную и благородную задачу: развенчать мифы, избавить биографию крупнейшего немецкого романтика от фальшивого глянца. Это стало возможным после публикации уже в XXI веке истории болезни композитора, появления в Западной Европе и США целого ряда исследований, основанных на неизвестных ранее в нашей стране материалах и документах.

Книга может быть рекомендована как профессиональным музыкантам, преподавателям музыкальных учебных заведений, так и любителям музыки, желающим расширить свой кругозор и узнать новое о любимом композиторе.

©Т. М. Черкасова

## Предисловие

В жизнеописании великих всегда немало мифов и легенд, то есть разного рода необыкновенных, символических историй, не подтверждённых выверенными фактами. Домыслы нередко проникают и в серьёзную науку и кочуют из одной книги в другую в силу инерции, идеологической целесообразности, доверия устоявшимся мнениям и других причин. Такова уж особенность истории, которая складывается не только из очевидных фактов, но и из совокупности людских помыслов, часто неявных и нередко тщательно скрываемых; идей, не всегда прозрачных, а также их трактовок, подчас диаметрально противоположных даже у современников. Так в истории возникают тайны, загадки. Так формируются мифы.

Представляемая на суд современного читателя новая книга о Шумане ставит перед собой трудную и очень благородную задачу: развенчать мифы, избавить биографию великого немецкого романтика от фальшивого глянца. Но что автор книги Татьяна Черкасова имеет в виду?

Стойкая уверенность в сумасшествии Шумана последних трёх лет жизни; убеждённость в счастливом браке Роберта и Клары; трактовка эпизода с переигранной рукой в возрасте 20 лет как тяжкого испытания в жизни Шумана –потенциального пианиста; понимание личности Клары как ангела-хранителя нервного и беспомощного в бытовых вопросах композитора; традиция рассматривать творчество Шумана последних лет в свете его болезни как «груду развалин» – вот лишь некоторые объекты критического переосмысления, предпринятые в новой книге.

Эти идеи приобрели к настоящему времени такую концепционную основательность, что без них просто невозможно себе представить любую работу о Шумане; они стали неотъемлемой частью отечественной шуманианы, а некоторые (особенно идеализация Клары, или «клароцентризм», как называет это явление Т. Черкасова) по-прежнему актуальны и за рубежом – прежде всего в Германии. Вме-

сте с тем именно зарубежное музыковедение за последние десятилетия совершило что-то вроде прорыва в переосмыслении шумановской биографии. На подобные работы, совершенно неизвестные в нашей стране, и опирается автор настоящей книги, желая ввести наших соотечественников в контекст современного состояния биографической шуманианы, в том числе самых последних лет (история болезни Шумана, к примеру, была опубликована только в 2006 году).

Поэтому книга представляет собой тщательно организованную систематизацию новых фактов, касающихся самых разных сторон жизни великого немца. Но хорошее знакомство автора с литературой о Шумане XIX века, то есть по сути с шуманианой в целом, а также привлечение большого массива документов, в том числе малоизвестных, делает выполненную работу по-настоящему основательной и глубокой.

В книге как живые встают перед нами родители Шумана, его «великий мучитель» Фридрих Вик, Эрнестина фон Фриккен – невеста, так и не ставшая женой, молодой гений и пылкий соперник угасающего Шумана Иоганнес Брамс и многие другие. Конечно, это и сам Роберт Шуман, в личности которого автор видит расщепление не столько на известных всем Флорестана и Эвсебия, сколько на тихого обывателя и законопослушного буржуа, тщательно продумывавшего все денежные вопросы с одной стороны, и борца с обывательщиной, моралью денежного мешка, мещанской благопристойностью – с другой. Какое конфликтное для Шумана двоемыслие обнаружено здесь!

Но главным открытием книги становится, без всякого сомнения, образ Клары. Не женственная и источающая ауру добра и гармонии муза, не заботливая мать восьмерых детей, успевавшая в перерывах между многочисленными концертными выступлениями следить и за их воспитанием, не мягкий и спокойный противовес «нервному» мужу, и не вдова, по крупице сохраняющая каждую ноту скончавшегося супруга – словом, совсем не такая, всем нам знакомая по учебникам, сборникам писем, монографиям и документальным романам Клара возникает на страницах новой книги. А вот такая она, не мифологизированная, а живая и реальная Клара, читателям и



предстоит узнать благодаря тщательному и интереснейшему анализу, предпринятому автором.

Отношение Т. Черкасовой к супруге Шумана не является следствием какой-либо теории, концепции или тенденции. Напротив, оно проистекает из стремления к правде, а не романтизированному глянцу. Автор показывает семейные корни характера Клары, ставшей адекватным плодом педагогических усилий своего отца – как в дурном, так и в хорошем смыслах. Ведь главная цель усилий Вика была достигнута – Кларе удалось стать выдающейся пианисткой своего времени. Немало страниц книги посвящено светлым сторонам брака Роберта и Клары. Не забывает автор и о том, что Клара сумела совершить своего рода революцию в судьбе немецкой женщины: она первая полностью разрушила господствующий в Германии стереотип, основанный на знаменитых «трёх К» – церкви, домашнем быте и заботе о детях, и построила свою судьбу по собственным законам, за что ей безмерно благодарны феминистки всего мира.

В финальных главах повествования читателя ожидает настоящий медико-психиатрический триллер, сюжет которого удалось сформировать только совсем недавно. Его герои – загнанный в угол композитор, бездушные и жестокие врачи, и жена, своим равнодушием и нежеланием бороться за мужа по сути лишившая его воли к жизни. В книге показано, какую в конечном итоге ответственность перед Шуманом на суде потомков должна понести эта женщина, сама старательно и много лет творившая благоприятные для себя легенды и мифы.

В книге Т. Черкасовой убедительно осуществилась деромантизация судьбы великого романтика. Кто-то, возможно, воспримет это как горькую потерю. Но – таковы факты, и именно опора на них, и только на них, позволяет считать смысловой переворот в сегодняшней оценке «любви и жизни Роберта Шумана» неизбежным и необходимым.

Чтение этой книги будет полезно многим. Серьёзные исследователи могут найти обильную пищу для собственных размышлений в связи с вновь открывшимися обстоятельствами, обратиться к изу-

чению поздних сочинений великого романтика, о которых с большой симпатией говорится в данной работе и которые незаслуженно долго пребывают на обочине современного концертного репертуара. Музыканты-педагоги, преподносящие Шумана учащейся молодёжи в музыкальных колледжах и вузах, могут привнести в преподавание жизни и творчества автора «Карнавала» новые оттенки и акценты, уточняющие облик композитора и его окружения.

Наконец, любителям музыки, обратившимся к книге Татьяны Черкасовой, будет интересно окунуться в написанную простым и выразительным языком документальную биографию, чтобы ещё раз ощутить – как уникальна судьба каждого гения, в которой человеческое и творческое начала неразрывны. Их правдиво, без фантазирования, переданное взаимоотражение способно помочь нам в постижении целостного мира гения, его «жизнетворчества».

*Сергей Коробейников,*  
кандидат искусствоведения, доцент

## От автора

Сегодня, когда во всём мире всё шире звучат симфонические, камерно-инструментальные, хоровые сочинения великого немецкого романтика Роберта Шумана (по числу упоминаний в мировой репертуарной афише он в 2010 году оказался на третьем месте после Моцарта и Чайковского), любители музыки в России по-прежнему ограничены в своих впечатлениях его фортепианным и частично камерно-вокальным наследием. Предсказание П.И.Чайковского о том, что наши потомки век девятнадцатый будут считать эпохой Роберта Шумана не сбылось. Значительный вред репутации и распространению музыки композитора в минувшее столетие нанесла легенда о «сумасшедшем гении», закончившем жизнь в клинике для умалишённых. Порочная традиция рассматривать последние произведения композитора именно в свете его внезапной болезни должна быть, наконец, разрушена, а несправедливость по отношению к одному из самых благородных, гуманных, выдающихся представителей человеческой цивилизации должна быть устранена: Шуман не был сумасшедшим. Автор надеется, что приведённые в данной работе факты и свидетельства помогут лучше понять природу его заболевания и причины трагедии последних двух лет жизни.

...На знаменитом двойном медальоне скульптора Эрнста Ричеля (1846 г.) супруги Клара и Роберт Шуман изображены не совсем как романтические влюблённые: он – на переднем плане, а она – фоном. Когда друзья композитора спросили его, как же так получилось, тот без тени смущения ответил: потому что творец всегда важнее интерпретатора. Именно так выстраивал композитор и свою внутрисемейную иерархию. Вероятно, если бы Клара не пыталась играть в мужские игры и соперничать с ним на равных, Роберт Шуман галантно уступил бы почётное место матери своих детей и заботливой хозяйке дома. Но Кларе такая роль не казалась достойной её таланта: прежде всего ей хотелось блистать на концертных подмостках.

За полтора столетия, прошедших после смерти Роберта Шумана, отношение к музыкальной чете в кругах профессионалов, да и

среди рядовых любителей музыки, претерпело существенные изменения. Сегодня можно даже услышать, что Клара Шуман едва ли не более значимый для истории мировой культуры персонаж, чем сам Роберт Шуман. Благодаря торжеству либеральных нравов и активным выступлениям феминисток, в Германии и многих других странах преклонение перед Кларой – женщиной, смело нарушившей вековые устои и традиции немецкой семьи, – достигло размеров культа.

Брак Клары Вик и Роберта Шумана длился менее 14 лет. За 40 лет, прожитых вдовой после смерти композитора, отношение её как к творчеству, так и к личности своего великого супруга заметно трансформировалось. С ростом его популярности в мире Клара Шуман всё более проникалась ощущением уникальности своего брака и, в конце концов, с помощью друзей, дочерей и учеников начала создавать легенду. Уничтожая и редактируя свои письма, дневники, документы, а также архивы и сочинения своего мужа, Клара постаралась войти в историю «высокой жрицей», безупречной «подругой двух гениев» – Роберта Шумана и Иоганнеса Брамса. Её уверенность в том, что история должна и может сохранить для потомков такую память, которая была бы приятна и удобна ей, Кларе Шуман, оказалась небезосновательной. Сформировалась целая плеяда деятелей культуры, рассматривающих жизнь и творчество Роберта Шумана исключительно сквозь призму оценок Клары. Практически всё советское музыкознание стояло на позициях, фигурально выражаясь, «клароцентристских», и только в последнем издании своей уникальной монографии о Шумане (2000 года) профессор Даниэль Житомирский осторожно отметил, что документы, прошедшие через руки наследников Шумана, не могут быть признаны полностью надёжными.

К счастью, фигура великого немецкого романтика с течением времени не утратила ни загадочности, ни обаяния, ни выдающегося исторического значения. Едва ли не все западные университеты продолжают публикацию солидных монографий, дискуссионных материалов, критических статей, посвящённых жизни и творчеству Роберта Шумана. Всплывают из небытия и уникальные архивные документы, считавшиеся утраченными. Случайно обнаружив на

полке публичной библиотеки Сан-Франциско (а затем и других городов США) десятки таких книг, автор данной работы не мог не увлечься этой темой и не поделиться своими изысканиями с коллегами-музыкантами в России<sup>1</sup>. Их вердикт был однозначен: русским любителям и знатокам музыки Роберта Шумана будет чрезвычайно интересно и полезно узнать, в каком направлении движется мировая (прежде всего англоязычная) шуманиана. В процессе работы автору удалось ознакомиться и с рядом материалов, изданных в последние годы в России. Итак, перед читателями – итог четырёх с лишним лет поисков, размышлений и изучения новых документальных источников. Осуществить этот проект было бы невозможно без поддержки моей семьи. Огромную признательность я должна также выразить всем, кто, начиная со студенческих лет и до последнего времени, разделял мой интерес к творчеству Роберта Шумана и – шире – неформальному музыковедению в целом: Р. Тевелёвой, В. Калужскому, Л. Ливинской, Л. Дадияни и многим моим юным коллегам. Особая благодарность за ценные советы и помощь в подготовке книги к печати – её редактору И. Яськевич. Писавшаяся с большими перерывами, фрагментарно, в разных городах и странах, порой в самолётах, поездах и гостиничных номерах, эта книга, разумеется, не может претендовать на полноту научного исследования. Но если после её прочтения число поклонников творчества немецкого композитора в России увеличится, автор будет считать свою скромную задачу выполненной.

Сан-Франциско – Новосибирск,  
2008-2012 г.г.

---

<sup>1</sup> Список неопубликованных в России англоязычных трудов, на которые опирался автор в данной работе, см. в разделе «Литература» в конце издания. Все цитаты из них, имеющиеся в тексте книги, приведены в переводе автора (*прим. редактора*).

**Глава I**  
**ДЕТСТВО РОБЕРТА ШУМАНА:**  
**ИНСТРУКЦИЯ ПО ВОСПИТАНИЮ ГЕНИЯ**

Роберт Шуман родился 8 июня 1810 года в маленьком саксонском городке Цвикау. К началу XIX века там насчитывалось всего 900 домов и 5000 жителей. Прекрасное и удобное расположение среди живописных холмов на берегу реки Мульде сослужило городу не самую добрую службу: именно здесь решил проложить маршрут для своих войск Наполеон Бонапарт. Незадолго до рождения будущего композитора в Цвикау разместилось 16 тысяч французских солдат – те части армии, которым предстояло двигаться на Москву. Вплоть до полного крушения наполеоновских амбиций нормальное течение жизни в Цвикау не раз нарушалось из-за курсирующих туда-сюда воинских частей. Драматические события в жизни маленького Роберта в очередной раз показывают, как глобальные катастрофы и войны могут отражаться на судьбах людей.

Запись о крещении младшего сына в семье «Августа Шумана, книготорговца и почтенного гражданина», была обнаружена в церковной книге Мариенкирхе – прекрасного готического собора, до сих пор украшающего исторический центр ныне крупного немецкого города. Нередко можно встретить даже в профессиональных работах о Шумане якобы «второе имя», данное ему при рождении, – Александр. Сразу уточним: никакого «Александра» в церковных документах нет. Имя, загадочным образом вошедшее в музыковедческую традицию, никогда и никем в семье Шумана не употреблялось. Откуда возник этот мифический персонаж в биографии композитора? Вероятно, из попытки найти полную форму прозвища «Фридолин», данного ему друзьями в ранней юности. К этому прозвищу мы ещё вернёмся. А об «Александре» Шумане лучше забыть навсегда.

В сравнении с детством Баха, Моцарта, Паганини и абсолютно большинства композиторов и музыкантов-виртуозов, ранние годы Роберта Шумана кажутся почти идеальными. Дорогая частная гимназия. Занятия с единственным в городе музыкальным педагогом. Прекрасное фортепиано. Свободный доступ к лучшей мировой литературе в домашнем книгохранилище. Готовность родных поддерживать и претворить в жизнь любую творческую фантазию своего младшенького – «солнечного зайчика», как звала его мать. Создать

домашний оркестр, театр, подготовить концерт для друзей и соседей – отец согласен ради любимого сына собственный дом превратить в филиал концертного зала. Большая и при этом вполне состоятельная семья обеспечивала Роберту Шуману детство всеобщего любимца и баловня. Конечно, до богатства банкирской семьи Мендельсона Шуманам было далеко. Там для тренировки гениального Феликса нанимали настоящий концертный зал с профессиональным оркестром. И всё же это не была жестокая нищета Бетховена и бесконечные гастрольные скитания ради куска хлеба семьи Моцарта. У Шумана было время созреть и сделать выбор между двумя своими «влюблённостями» – литературой и музыкой. Более того, в лице Шумана история до поры до времени являла миру уникальный симбиоз двух профессиональных ипостасей. И неизвестно, кто кому впоследствии больше помогал: композитор – критику и издателю популярной музыкальной газеты или бойкий и остроумный литератор – автору новой, малопонятной музыки. Отметим этот момент: в истории мировой культуры это был первый пример столь органичного сочетания в одном лице дара владения словом и способности к музыкальному воплощению поэтических замыслов.

Но это внешняя, как бы мы сказали сегодня – глянцева́я сторона его биографии. На самом деле жизнь семьи книгоиздателя Августа Шумана складывалась далеко не так просто. И ранние годы Роберта Шумана были наполнены переживаниями драматическими и даже трагическими. Если придерживаться популярной теории о том, что гениальность – нечто вроде побочного продукта пережитых человеком страданий, то к наступлению совершеннолетия у Шумана «почва гениальности» была удобрена до такого предела, за которым вполне могли наступить слом и духовная катастрофа. К счастью, полученный им от окружающих заряд любви, нежности и заботы был настолько велик, что юноша вполне достойно сумел преодолеть испытание взрослением. Часто говорят: «глупость – трещина в черепе, сквозь которую проникают все остальные пороки». Вероятно, и страдание для одарённого человека – калитка, в которую входят гениальные идеи и божественные откровения. Судьба любого гения при ближайшем рассмотрении непременно содержит поворотный



катастрофический момент, после которого вся жизнь его идёт совершенно по новому руслу.

Многие склонны считать, что для Роберта Шумана такой катастрофой стала загадочная смерть любимой старшей сестры Эмили. Конечно, в 15 лет пережить такой удар было непросто. Не зря на разговоры о смерти Эмили на протяжении всей жизни композитора в его семье было наложено строжайшее табу. Последовавшая вскоре смерть отца также стала для подростка нелёгким испытанием. Но на самом деле опыт горьких слёз и потерь у него появился гораздо раньше.

В серьёзных музыковедческих трудах крайне редко пишут о раннем детстве Шумана. Считается, что самые значительные жизненные впечатления и профессиональные интересы появляются у людей гораздо позже. Однако с высоты прошедших двух веков кажется, что многое в судьбе композитора было предопределено горьким опытом потерь и переживаний именно первых лет жизни.

Детской тайной Роберта Шумана была нежная привязанность к его «второй матери» Элеоноре Каролине Елизавете Руппиус. Запутанная история о том, как двухлетний ребёнок из вполне благополучной семьи на два с половиной года задержался в чужом доме, до сих пор не нашла своего окончательного объяснения. С одной стороны, были на то глобальные исторические причины. Цвиккау, в очередной раз оказавшийся на пути частей наполеоновской армии, к концу 1812 года внезапно превратился в огромный полевой госпиталь. Едва ли не в каждом доме размещались больные и раненые. Нельзя было пройти по улице, чтобы не споткнуться о чьи-то отрезанные руки и ноги. Кровавые повязки не убирались с каменных тротуаров неделями, завшивевшие солдаты с трудом могли помыться и получить хоть какую-то врачебную помощь: на весь город было всего два хирурга. Крах армии французской принёс катастрофу городку немецкому. Жителей Цвиккау начали косить смертельные инфекции, разразилась эпидемия тифа. Одной из жертв болезни стала и мать мальчика Иоганна-Кристиана. Стоя за прилавком книжного магазина, который располагался на первом этаже их дома на центральной рыночной площади, она по сути тоже оказалась «на пере-

довой». По существующей в те времена традиции в магазине продавали не только книги, но и провизию, предметы первой необходимости. Целый день в доме толпился народ. Чтобы обезопасить младшего, самого любимого ребёнка в семье, его ненадолго отдали «пожить» крёстной матери, супруге бургомистра Цвиккау, фрау Руппиус. Разлука оказалась необъяснимо долгой. Весёлого, смышлёного мальчика с нежными золотыми локонами полюбили в новом доме и вместо шести недель, как поначалу планировалось, оставили на два с лишним года. Когда всё же настало время возвращаться в отчий дом, мальчик рыдал всю ночь, а утром его едва ли не насильно увели к братьям и сестре. В единственном сохранившемся письме семилетнего Шумана матери мы видим торжествующего малыша: Руппиусы приехали! Даже спустя два года после возвращения в родную семью дом бургомистра по-прежнему неодолимо влечёт к себе ребёнка. Словно спохватившись, мальчик громоздит одно за другим наивные оправдания: просто он пробежал мимо их дома и увидел карету... И лакея Леопольда... Хотел идти «на молоко», за городские ворота (в крестьянских дворах детей из города было принято поить парным молоком), а тут вдруг – карета! Остаток письма занимает радостное описание полученных у бургомистра подарков: магнитной игрушки с лебедями, зайца, коробки печенья... И подпись, показывающая, с каким почтением должны были относиться к родителям в семье Шуман: «остаюсь навсегда твой верный послушный сын Роберт. 3 июля 1817 года».

Роберт не мог не вырасти избалованным ребёнком: после двух с лишним лет вне дома родные пытались превратить его дальнейшую жизнь в сплошной праздник. Тем не менее, не удалось избежать и трагических потерь. Об этом чуть позже, а пока зададимся вопросом: почему же пребывание маленького Шумана в чужом доме так затянулось? Кто были его родители и почему они согласились расстаться с горячо любимым малышом на столь долгий срок? Чтобы понять характер, привычки и странные повороты судьбы Роберта Шумана, необходимо присмотреться поближе к его отцу.

Фридрих Август Готлоб Шуман (1773, Эндшюц–1826, Цвиккау) ко времени рождения последнего сына слыл преуспевающим автором и книготорговцем, удачливым бизнесменом. На его счету – де-

сятки книг самого разного свойства: от купеческих энциклопедий до разбойничьих романов, 16 из них – научные и экономические труды. Именно он был автором идеи, получившей позднее распространение во всём мире: основанное им совместно с младшим братом Фридрихом издательство «Братья Шуман» («Gebrüder Schumann», март 1807 г.) впервые в истории литературы освоило выпуск книг популярных авторов в карманном формате. Так называемая мягкая обложка заметно удешевляла работу и делала книги доступными даже для бедняков. Август Шуман сам переводил романы Вальтера Скотта, поэмы Байрона и других англоязычных авторов на немецкий язык и печатал в типографии соседнего Шнееберга. Одним из интереснейших его издательских проектов стала «Галерея портретов знаменитых людей всех времён и народов», в подготовке которой принимал участие и гимназист Роберт. С утра до глубокой ночи Август писал, читал, редактировал, вёл деловую переписку. Стоит ли говорить, какое количество книг с детства окружало Шумана! Не случайно в воспоминаниях соучеников Роберта по гимназии библиотека дома Шуманов всплывает как особо привлекательная сторона общения с сыном книгоиздателя. Помимо прочего Август Шуман выпускал местные городские газеты «Вестник Эрцгебирге» (1808-1812) и «Памятный листок» (1813-1826) и был одним из самых уважаемых и почтенных граждан Цвиккау. Однако если знать, каких усилий это ему стоило, восхищение его трудолюбием и выдержкой возрастают многократно.

Сын скромного сельского священника, он, что называется, выбился в люди исключительно собственным упорством. Несмотря на неодобрение родителей, пытливый и целеустремлённый юноша слушал лекции в Лейпцигском университете – и совмещал это с работой. (Роберту, возможно, не мешало бы следовать примеру отца и проявлять большее благоразумие в студенческие годы!). Родословная Августа Шумана берёт начало в Тюрингии, где в 1650 году родился их предок Иоганн Шуман. Пять поколений бедных крестьян в маленькой деревушке, наконец, смогли дать шанс на образование Иоганну Фридриху Шуману, который был принят на должность пастора лютеранской церкви в местечке Эндшютц и вскоре женился на

Кристиане Магдалене Бёме, дочери торговца текстилем. Их первенец, старший из шести братьев и сестёр, родился 2 марта 1773 года. Это и был отец будущего композитора. Истинное дитя эпохи «бури и натиска», Август Шуман стремился максимально развить свои способности и совершить что-нибудь необыкновенное. Его подлинной страстью были книги, хотя, как послушный сын, Август отправился на обучение к купцу в Роннебург и затем по совету близких поступил на службу. Но литературный зуд не давал ему покоя. В двадцать лет он написал роман «Рыцарские времена и монашеские сказки» и отправил его книготорговцу Гейнзе в Цейтс. Роман был встречен скептически. Однако в качестве поощрения за любовь к литературе Августу было предложено... место за прилавком книжного магазина!

Юноша переехал в Цейтс, где и познакомился с Иоганной-Кристианой, (1767-1836), дочерью городского хирурга Абрахама Готлоба Шнабеля, в доме которого снимал комнату. Иоганна, на пять с лишним лет старше Августа, девушка крутого нрава и, судя по сохранившимся портретам, довольно выразительной внешности, не была избалована женихами. Тем не менее, родители не спешили с ней расстаться. Молодого человека настолько захватила мысль непременно жениться на ней, что он принял условие будущего тестя: в максимально короткий срок обзавестись средствами для открытия собственного дела. И вот юноша возвращается в отчий дом и на год с лишним приковывает себя к письменному столу. За это время он умудряется написать и издать восемь (!) книг и заработать заветную тысячу с лишним талеров – довольно солидную по тем временам сумму. (Для сравнения: в последний период жизни в Дюссельдорфе ежегодный заработок Роберта Шумана на посту руководителя оркестра составит около 700 талеров). Упорство и одержимость поистине поразительные для столь молодого человека!

Итак, в 22 года Август Шуман впрягается в торговый бизнес и в 1795 году женится на Иоганне. Они открывают продуктовый магазин в Роннебурге, оба стоят за прилавком и обслуживают клиентов, но, даже когда в семье один за другим рождаются дети, Август не оставляет мысли о творчестве. Переезд в Саксонию, где книгопечатание имело давнюю историю и традиции, оказался очень верным

шагом для начинающего книгоиздателя. Мы не знаем, насколько талантлив был Август как писатель, однако бизнес свой он повёл весьма успешно. С 1807 года история семьи Шуман неразрывно связана с Цвиккау, где самые смелые замыслы Августа полностью осуществились.

Показательно, что позднее и Роберт пройдёт через препятствия и суровые испытания в профессии и личной жизни: тема повторения сюжетов, закольцованности линий в судьбах семьи Шумана – предков и потомков композитора – является одной из интереснейших для тех, кто увлечён подобной проблематикой. Любопытно было бы проследить становление личности Шумана в свете теорий Карла Густава Юнга. Последний считал, что каждый индивид появляется на свет с целостным личностным эскизом, представленным в потенции с самого рождения. И что окружающая среда вовсе не дарует личности возможность ею стать, но лишь выявляет то, что уже было в ней заложено. Повторяемость сюжетов в жизни Роберта Шумана, его отца Августа Шумана, а также сыновей композитора подтверждает положение Юнга о господстве архетипов. Напомним, Юнг утверждал, что существует определённая наследуемая психическая структура, развивавшаяся сотни тысяч лет, которая заставляет нас переживать и реализовывать наш жизненный опыт вполне определённым образом. Эта предопределённость была названа им архетипом, влияющим на наши мысли, эмоции, поступки. Символом архетипа Юнг избрал змея, кусающего себя за хвост, – уробороса. Уроборос соединяет в себе, казалось бы, несоединимое: темноту и саморазрушение – с плодородностью и творческой потенцией. Те самые единство и борьба противоположностей, которые являются неискоренимым и незаменимым условием всей психической жизни. Как известно, Шуман был идеальным объектом для изучения двойственности человеческой природы, соединявшей в себе диаметрально противоположные черты характера и их проявления в творчестве. Вымышленные персонажи-антиподы Флорестан и Эвсебий явились персонифицированным воплощением дуализма их юного создателя. Собственно и сам творческий процесс у Роберта Шумана начинался «по Юнгу». Согласно теории философа, травмирующие ситуации

«откалывают» от эго-комплекса «кусочки», уходящие глубоко в подсознание и приобретающие далее определенную автономию. Комплексы, возникающие как «осколки» после ударов психотравмирующих ситуаций, приносят с собой не только ночные кошмары, ошибочные действия, утрату важной информации, но и являются проводниками творчества. К началу периода половой зрелости Шуман пережил несколько таких психотравмирующих ситуаций.

Однако вернёмся к делам семейным. Женитьба вопреки препятствиям и сознательно поставленным родителями или обществом барьерам – что может быть более увлекательно и захватывающе для романтически настроенных молодых людей? Воспеваемые в сказках подвиги во имя будущего супружества словно заранее искупают и наполняют высоким смыслом грядущую семейную рутину. Однако семейная жизнь Иоганны и Августа оказалась отнюдь не безоблачной. Непосильное для начинающего литератора нервное и физическое напряжение подорвало здоровье Августа. Подорвало настолько, что большую часть своей жизни он проводил в постели. Воспаление кишечника, которым он после перенесённой дизентерии страдал много лет, создавало массу неудобств окружающим. Малейшие погрешности в питании и стрессы вызывали обострения болезни. Неоднократные поездки на воды, разнообразное и упорное курортное лечение не приносило окончательного излечения. Истощение организма вследствие нарушения пищеварения отражалось на нервной системе Августа. Если учесть, что и мать семейства не отличалась кротостью и терпением, можно вообразить, какие бури носились над головами детей. Несмотря на то, что Иоганна выросла в семье городского хирурга, она не стала образцовой сиделкой: пока муж в кровати писал книги и вёл деловую переписку, на ней лежало огромное домашнее хозяйство и по совместительству – обязанность обслуживать клиентов.

Периодически вспыхивающие в доме ссоры омрачали жизнь окружающих. Однако в целом и главном Август и Иоганна были единомышленны: их дети должны были стать уважаемыми, крепко стоящими на ногах членами общества. Старшие братья Роберта Шумана – Эдуард (1799-1839), Карл (1801-1849) и Юлиус (1805-

1833) – пошли по стопам отца и продолжили семейный книгоиздательский бизнес.

В 1826 году, когда ему было всего 53 года, Август скончался. Издательство «Братья Шуман» перешло по наследству детям. Помимо прочего, он оставил семье 60 000 талеров – сумму, достаточную для безбедного, но не роскошного существования. Младшему Роберту причиталось из неё более десяти тысяч. Кроме того, из капитала, оставленного отцом, Роберту полагались ежегодные выплаты в размере 200 талеров, если он отправится учиться в университет.

...Но вернёмся ещё раз в год 1812. Неизвестно, кому пришла в голову идея отдать мальчика в семью крёстной матери. Но то, что он находился там не только в полной безопасности, но и в гораздо более спокойной и мирной обстановке, чем дома, – очевидно. Мы не знаем, были ли в семье бургомистра свои дети, но Фрау Руппиус вела себя как любящая мать: с удовольствием читала крестнику сказки, водила на прогулку, баловала игрушками и сладостями... Тот факт, что маленький Роберт не хотел возвращаться к родителям, говорит о многом. Легенда гласит, что, живя в чужом доме, ребёнок виделся с родными каждый день. Это довольно странно. Если причиной разлуки была на самом деле инфекция, стоило ли подвергать ребёнка такому риску? Не исключено, что после пережитой болезни у матери Шумана начались какие-то проблемы нервно-психического характера. Эмоциональная нестабильность Иоганны-Кристианы, склонность к немотивированным вспышкам гнева, раздражения или бурного веселья были хорошо знакомы всем членам семьи.

Позднее некоторые исследователи связывали часть цикла «Любовь поэта» («Во сне я горько плакал») именно с этим переживанием раннего детства – вероятно, потому, что сохранилось описание детских страданий Шумана и ночи горьких рыданий накануне возвращения домой. Вполне можно допустить, что именно из этой детской драмы у него мог в будущем сформироваться страх быть брошенным и разлюбленным, отравлявший жизнь композитора в разные периоды жизни. Вероятно, и выбор будущей супруги композитор в немалой степени осуществил благодаря той настойчивости, с кото-

рой она проявляла свою преданность, заботу и внимание к его нуждам. Остальные из известных нам потенциальных избранниц Шумана скорее были склонны принимать восторженную пылкость чувств юного гения, чем демонстрировать свою страстную влюблённость и заботу. Клара же с 16-летнего возраста позволяла себе действовать открыто и без лишней скромности. Она, не стесняясь мнения окружающих, опекала композитора до последних дней их совместной жизни. Вероятно, только такое «материнское» отношение и могло дать Шуману чувство защищённости и уверенности в себе, в которых он так нуждался.

Описывая позднее характер своей второй дочери Элизы, Шуман сравнивал его с характером своей матери – взрывным, непредсказуемым, своевольным. Резкие переходы от бурных эмоций к мрачной подавленности и пессимизму были свойственны Иоганне на протяжении всей жизни. Можно предположить, что ласковая уравновешенность фрау Руппиус была для ребёнка предпочтительней страстей, бушевавших в родном доме. По возвращении Роберта Шумана в семью родителям пришлось приложить немало усилий, чтобы восстановить с ним эмоциональный контакт. Совершенно очевидно, что музыкальные дарования матери сыграли свою роль в пробуждении интереса к музыке у пятилетнего малыша. Получив ещё в юности прозвище «живая книга арий», Иоганна-Кристиана с удовольствием распевала с сыном не только известные ей фрагменты из опер современных композиторов, но и народные немецкие песни. Так, постепенно, благодаря совместному пению, мать и её «солнечный зайчик» снова стали близки. Не остался в стороне от музыкальных увлечений семьи и отец. Заметив первые признаки интереса Роберта к миру звуков, он нашёл ему учителя – органиста местной церкви Святой Марии и по совместительству преподавателя лицея Иоганна Готфрида Кунтша.

Собственно, другого выбора в городке и не было: Кунтш был самой заметной личностью в Цвиккау и частенько собирал местных исполнителей для подготовки концертов. Так, в 1802 году под его руководством в Цвиккау прозвучала оратория «Сотворение мира» Гайдна. (Когда позднее Шуман услышал это произведение, он высказался в свойственной ему метафорической манере: «Если посто-



янно слушать “Сотворение мира”, в конце концов услышишь, как растёт трава»). Фортепианная метода Кунтша, вероятно, привела бы в ужас следующего педагога в жизни будущего композитора, Фридриха Вика: городской органист позволял детям играть всё, что им нравится, учил фантазировать и не обременял занудными упражнениями. Он давал играть им и Моцарта, и Бетховена, не очень огорчаясь слабой технической подготовкой своих учеников. «Приглашение к танцу» Вебера стало одним из коронных номеров юного Шумана, хотя наверняка исполнение это не было безупречным.

Итак, что получалось у Кунтша на выходе? Пожалуй, самое главное: радостный, вдохновенный и стойкий интерес его учеников к музыке. «Добрый, любящий учитель», – позднее вспоминал о Кунтше его благодарный ученик. «Вы были единственным, кто принял музыкальную доминанту моей натуры», – писал он ему в 1832 году, отправляя в Цвиккау экземпляр «Бабочек». Кстати, умение быть благодарным и всегда помнить добро, которое делали ему люди, станет одним из прекраснейших качеств взрослого Шумана. Много лет спустя он будет по-прежнему слать своему первому наставнику письма, полные любви и признательности. Не случайно его «Этюды для педального фортепиано», ор. 56, (1845) также хранят посвящение: «Моему учителю И. Г. Кунтшу».

Принято считать, что выдающееся музыкальное дарование проявилось у Шумана чуть ли не в подростковом возрасте. В качестве примера обычно приводят написанный им в 12 лет «Псалом № 150» для хора и оркестра. Семейная хроника сохранила рассказы о том, как 8-летний Роберт играл для сестры Эмили простенькие вальсы и лендлеры, чтобы она танцевала под этот нехитрый аккомпанемент. Ежедневно после обеда дети должны были демонстрировать отцу свои достижения. Так и представляется лежащий в постели «старик Август», утирающий слезу умиления: единственная дочь Эмилия и малыш Роберт были его любимцами. В 1820 году глава семейства закажет в Вене прекрасный рояль, который долгие годы будет вдохновлять юного композитора на новые сочинения. Позднее, в Лейпциге, ему так будет не доставать любимого инструмента!

Первый биограф композитора Йозеф фон Василевский подчёркивает, что мальчик любил изображать за инструментом своих приятелей. Якобы дар музыкального портретиста, проявленный им во всём блеске в более поздних фортепианных сочинениях, дал о себе знать ещё в ранние школьные годы. Что мог «изобразить» ребёнок за фортепиано? Походку, внешность человека, интонацию речи? Если учесть, что великие композиторы разных стран и эпох учились этому порой целую жизнь, вопрос всё же остаётся открытым. Образцов его детской «звукописи», увы, не сохранилось. То, что позднее Шуман в гениальнейшем фортепианном цикле «Карнавал», в камерно-вокальных произведениях, в многочисленных пьесах для детей и о детях действительно проявил себя уникальным портретистом эпохи, даёт основание предполагать, что опыт «зарисовок» у него был. Но скорее всего мастерство его оттачивалось в университетские годы, когда вместо посещения лекций нерадивый студиязус целыми днями фантазировал за роялем и развлекал друзей своими «картинками».

Если продолжать поиск предпосылок проявившейся позднее музыкальной гениальности Шумана, нельзя пройти мимо такого явления в жизни провинциальной Германии, как традиция домашнего музицирования. В Цвикау не было ни профессионального симфонического оркестра, ни театра, тем не менее, ребёнок Роберт отважно брался за исполнение профессиональных партитур. Откуда он знал, как должна в принципе выглядеть ансамблевая игра? От соседей! Что за славные были времена, когда по-соседски, запросто, меломаны наведывались друг к другу послушать квартеты Моцарта, сонаты Бетховена или песни Шуберта. Семьи Шлегелей и Карусов регулярно устраивали домашние концерты, и гимназист Шуман стал вскоре полноправным участником их вечеров. Время от времени городские музыкальные силы объединялись, чтобы исполнить что-нибудь грандиозное. Так, под управлением Кунтша в Цвикау прозвучала оратория Шнайдера «Страшный суд». Для этого пришлось собраться вместе участникам разных городских хоров, любительского и военного оркестров, а за клавирами сидел подросток Роберт Шуман. Из других членов семьи неплохих результатов в игре на фортепиано добились Эдуард и Юлиус. А вот Карл не переносил

музыку до такой степени, что, став взрослым, специально не держал дома фортепиано: таким образом он защищался от «выступлений» приезжавших в гости брата-композитора и его знаменитой жены.

Большое впечатление на 9-летнего Роберта произвела поездка с отцом «на воды» в Карлсбад. Там он впервые услышал настоящего профессионала – двадцатичетырёхлетнего виртуоза и композитора Игнаца Мошелеса. Позднее, обнаружив в лице последнего горячего поклонника своего творчества, Шуман с радостью вспоминал о приливе вдохновения, охватившего его после фортепианного концерта в курортном городке. Долгие годы он с трепетом хранил программку того вечера, в чём признался Мошелесу, посвящая ему свою великолепнейшую третью фортепианную сонату фа-минор, ор.14.

...Как-то в магазине Августа Шумана случайно оказалась партитура оперы «Тигран» Винченцо Риджини. Увертюра с полным комплектом голосов моментально нашла применение в руках 13-летнего Роберта. Он собрал всех знакомых друзей-музыкантов: две скрипки, две флейты, два рожа, кларнет, все недостающие партии он озвучил сам за роялем, умудряясь при этом дирижировать своим нестройным оркестром. И снова мы видим за всей этой грандиозной для провинциального подростка затеей фигуру его отца: Август Шуман не только позволил детям репетировать в своём доме, но и дал возможность устроить публичный концерт с «настоящими» билетами. Роберт сам рисовал и продавал бумажные карточки по цене 9 грошей (треть талера). Программа концерта помимо увертюры включала хоралы, арию Моцарта, фортепианный концерт, симфонию, вариации для фортепиано и кларнета и т.д. Поразительно для ребёнка, который до 17 лет ни разу не слышал звучания профессионального симфонического оркестра!

С меньшим энтузиазмом Роберт Шуман отдавался и литературе. По некоторым источникам, читать и писать Роберта учил некий молодой человек, живший в доме Шуманов. «Я был кротким, ребячливым и миловидным и в шесть с половиной лет посещал частную школу Г. Дёнера, ныне священнослужителя во Фрайберге, тогда – здешнего архидиакона, очень образованного и уважаемого человека: на седьмом году я учил латынь, на восьмом – французский

и греческий...» (из автобиографии, написанной композитором в 15 лет). Судя по всему, в шестилетнем возрасте он действительно вполне подготовленным отправился в начальную школу, где проучился четыре года. Следующим этапом в его образовании стала городская мужская гимназия Цвиккау, где две сотни молодых людей из приличных семей получали строгое воспитание и набор классических знаний, позволявших им позднее поступить в университет.

Шуман мог, как сейчас говорят, состояться только в Германии начала XIX века. И только в тех условиях, которые окружали его с детства. Несомненно, наделённый пророческим даром, он многое о себе знал. Знал, что проживёт недолго и что закончит жизнь в клинике для душевнобольных. Знал, что войдёт в историю... Друг детства Эмиль Флексих, оставивший о Шумане довольно необычные воспоминания, пишет, что чуть ли не с 12 лет Роберт был уверен, что станет мировой знаменитостью. Начал с философии, затем увлёкся геральдикой. «...Потом мы дошли до немецкой поэзии и на ней застряли, – у него был решительно талант к стихам и сочинительству, что явствует и из собрания его статей о музыке. Случаев познакомиться с литературой у нас было бесчисленное множество, – весь дом Шуманов был заполнен классиками, а случайно запачканные экземпляры мы даже имели право присваивать себе. Для нас стало настоящим праздником, когда стрик Август, – а он был без ума от сына – разрешил нам по воскресным вечерам рыться в его личной библиотеке, обыкновенно тщательно запираемой; тут находились классические сокровища всего света. Что за отрада, что за наслаждение для молодых людей!... Для Роберта тут же закладывалась основа его будущих музыкальных созданий, – он познакомился со всей немецкой лирикой, и как же воспользовался он своими знаниями в своём песенном творчестве! А наряду с этим было положено начало самостоятельным трудам – он писал любовные послания красавицам, существующим и вымышленным, приступил к сочинению трагедий, а особенно же увлёкся чтением вслух поэтических произведений и этим почти замучил меня и Рёллера. Ибо я обязан сказать совершенно откровенно... – он был не только самый честволюбивый человек, из всех, кого я знал в жизни, но и самый усердный и неутомимый. Не считая короткого времени, которое он про-

водил вечерами в погребке, он целый день с утра до ночи корпел над тем, чем был в это время занят».

В гимназические годы Шуман писал не только стихи (что совсем не удивительно для юноши его склада), но и журнальные статьи на самые разные темы. Он начал публиковаться и получать гонорары с 14 лет! Сверстники полагали, что перед ними – будущий литератор, поэт или драматург. Всё шло к тому: роскошная домашняя библиотека, ранние опыты мальчика в работе со словом: поэмы, новеллы, рыцарские драмы, разыгрываемые тут же, с одноклассниками. Замечательный чуткий отец, готовый буквально за руку ввести талантливого сына в мир издателей, критиков и ценителей хорошей книги. Как же случилось, что именно музыка победила? Почему едва пробивавшийся сквозь многочисленные увлечения ранней юности композиторский гений ловко уложил на обе лопатки гения слова? И не просто «уложил», а заставил служить себе верой и правдой? Шуман великолепно знал литературу, и особенно немецкую. И внутренне наверняка сравнивал себя с гениями масштаба Гёте, Шиллера, Гейне. Чувствовал ли он в себе силы и готовность сказать нечто новое, неожиданное рядом с ними?

Кумиром его всю жизнь оставался Жан-Поль (И.П. Рихтер), вскруживший голову юным романтикам, но за два последующих века опустившийся на весьма скромное место в европейской поэтической табели о рангах. Читает ли его сейчас кто-либо, кроме специалистов-филологов? Однако в шумановские времена читали и восхищались им очень многие. Мог ли Шуман-поэт, измерявший строками Жан-Поля крепость дружбы и силу любви, претендовать на место не менее почётное и значимое? Вероятно, интуитивно юный романтик ощущал в себе огромную силу чувств и мысленно обозревал пред собой толпящуюся вереницу образов...но, увы, словесное выражение этому вихрю фантазии, как он думал, уже было найдено. И это был именно Жан-Поль. Юноше хватило ума не идти чужой дорогой. Может быть, занятия юриспруденцией с её казённым, как он писал матери, «холодным языком дефиниций» отбивали вкус к хорошему меткому слову? Но когда-то юриспруденция не помешала Гёте занять своё место на литературном Олимпе. Значит,

дело было в другом – в поиске гармоничного соответствия масштаба, рельефов его внутреннего «пейзажа» и внешних формальных средств их начертания? Юного Шумана влекло в искусстве не то чтобы несерьёзное, а, скорей, – эмоционально утончённое, прихотливое, мимолётное, ослепительно искрящееся и легко гаснущее...

Я не знаю мудрости, годной для других,  
Только мимолётности я влагаю в стих.  
В каждой мимолётности вижу я миры,  
Полные изменчивой, радужной игры...

«... Только мимолётности я влагаю в стих», – как и Бальмонт, мог бы сказать юный Шуман о выходящих из-под его пера сочинениях. Одно из самых досадных, если не сказать раздражающих слушателя ощущений от музыки раннего Шумана: почему так кратко? Полные неизъяснимой прелести мелодии неожиданно взлетают на поверхность струящихся, журчащих потоков и растворяются, этими же потоками сметённые. Можно приводить десятки, сотни крошечных образцов «мелодических зародышей», из которых любой композитор вылепил бы нечто монументальное и грандиозное. Шуман же щедрой рукой рассыпает эти мелодические брильянты, где вздумается, нимало не заботясь о соблюдении классических формальных канонов и схем. Мог бы он столь же неожиданным и совершенно новаторским образом проявить себя в литературе? Вопрос не из простых. Порой кажется, что глубина и серьёзность немецкого уважительного отношения к слову не давали ему взлететь над немецкой основательностью, потребностью в непрременной философичности, назидательности словесного самовыражения. Примером могут служить некоторые из его юношеских эссе.

Среди двадцати семи сохранившихся ранних его автографов есть работы с такими недетскими названиями как «О глубоком родстве поэзии и музыки», «О случайности и ничтожности посмертной славы», «Об умении воздерживаться», «Влияние одиночества на совершенствование ума и облагораживание души». В дневнике 17-летнего гимназиста исследователи находят наброски последней из работ. «Одиночество – доверительное общение с самим собой, отъединение от всех внешних влияний, которые на нас оказывает мир; одиночество – это действующий, мыслящий, творческий покой, ак-

тивное состояние духа в пассивном теле. Одиночество – кормилица всех великих умов, мать героев, подруга детства поэтов, подруга искусства».

Эссе «Об умении воздерживаться» изложено в форме старинной восточной притчи. Среди туманных гималайских вершин умирающий отец напутствует сына: «Если ты научишься отказываться от суетных развлечений света, в тебе всегда будет жить божественное сознание: я в силах себя побороть, я господин себе... Если ты будешь нести свободу в себе самом, свободу, которую никто не сможет у тебя отнять – разве ты тогда не будешь спокойно взирать на жизненные бури...? Даже в хижине ты будешь счастлив, если научишься себя ограничивать. Ты сможешь довольствоваться лесной ягодой, волной ручья, ты будешь столь же весел и доволен, отдыхая на луговой траве, как если бы лежал на шёлковых подушках. Только не полагайся на внешнее счастье: это – волна, которая вечно опускается и вздымается. Лишь тот, кто умеет воздерживаться, счастлив всегда».

Откуда у провинциального гимназиста такая серьёзность тем и суждений? Откуда этот интерес к глубинным вопросам человеческого бытия? Неужели только на основании собственного небольшого опыта? Вновь мы находим ответ в домашнем укладе семьи Шуман. Практическая деятельность отца и ранний опыт участия в семейном бизнесе старших братьев давал возможность младшему заниматься тем, что его влекло. В то время как братья помогали отцу, малыш вносил в жизнь домашних радость и веселье. Он был мил, забавен, очарователен, но главное, никогда не знал скуки и лени. Серо-синие глаза его всегда сияли любопытством, а бойкая речь удивляла окружающих «взрослыми оборотами». Избалованность его состояла лишь в том, что старшие члены семьи не препятствовали его увлечениям. Музыка и литература занимали время, остающееся у ребёнка от обязательных школьных уроков. Окружённый книгами, он и играл в книжных героев. Литературные образы питали его фантазию и развивали чувство стиля. Беспрепятственный доступ к шедеврам всех времён и народов ставил подростка в уникальное по сравнению со сверстниками положение: всё, чем жила интеллектуальная Евро-

па, чем интересовались философы, учёные и рядовые книгочеи, в доме Августа Шумана было открыто для сыновей и их школьных товарищей.

Обсуждать прочитанное было для Роберта едва ли не интересней собственно знакомства с книгами: непреодолимое желание *делиться* тем, что тебя переполняет, потребность переносить книжные и, позднее – музыкальные впечатления в реальность, делать их интересными для окружающих, стали одной из самых своеобразных черт его личности. Собственно вот из такого страстного порыва создавать вокруг себя неповторимый, словно заранее придуманный, мысленно нарисованный художественный и интеллектуальный мир и рождается любой художник – и особенно художник романтический. Не зря Белинский считал, что «романтизм – это мир внутреннего человека, мир души и сердца», и таким «внутренним человеком» Роберта Шумана сделала жизнь в мире книг и возвышенных идей. Так, по выражению другого русского критика Германа Лароша, в его личности вызревало преобладание «святыни внутреннего мира над идолами внешнего».

Любопытно, что слово «романтик» ввёл в оборот не кто иной, как всё тот же Жан-Поль – любимейший и главнейший писатель в жизни Шумана. В «Приготовительной школе эстетики» Жан-Поль использовал этот термин, чтобы противопоставить новое поколение творцов старым добрым писателям-классицистам. Поначалу слово звучало не без снисходительной иронии в адрес авторов, «помешавшихся» на рыцарстве и средневековых сюжетах. Со временем термин наполнился содержанием столь разнообразным, глубоким и ёмким, что начал использоваться для обозначения огромнейшего пласта мировой культуры. И не случайно из романтического читателя Роберт Шуман с годами превратился в романтического публициста, писателя и музыканта. Его жизнь – блестящий пример того, как страстная детская любовь к хорошей книге воспитывает из ребёнка подлинного творца. Хорошо бы чаще задумываться об этом и нынешним поколениям педагогов и родителей.

Надо ли говорить, что напивавшись романтическими сюжетами, младший сын Августа Шумана начал писать разбойничьи пьесы и даже пытался ставить их на домашней сцене. Забавно, что и в улич-



ных играх, и в театральных постановках Роберт всегда отводил себе роль предводителя, и такая расстановка сил никогда не вызывала протеста у его «верных помощников» – они признавали за ним право самого знающего и инициативного.

Итак, пока глава семьи готовил первые в мире карманные издания классиков (в том числе Мигеля Сервантеса и Фенимора Купера), осуществлял собственные переводы Вальтера Скотта и Байрона, его сын с увлечением изучал биографии великих людей и делал первые шаги в журналистике. Этот опыт оказался бесценным для его последующей музыкально-критической деятельности: умение писать кратко, ёмко, образно, при этом выделяя главное и оставляя в тексте немного «воздуха» для наполнения статей собственными яркими деталями и фантазиями – всё это он приобрёл благодаря профессии отца. В 14 лет Роберт успешно выполнял работу наравне со взрослыми – писал статьи для «Портретной галереи знаменитейших людей всех времён и народов» издательства «Братьев Шуман». Незадолго до окончания гимназии подросток готовил и редактировал материалы для нового выпуска «Латинского словаря» Форчеллини, осуществлённого его старшим братом Карлом. Но и это было не всё!

С пятнадцати лет Роберт Шуман становится активнейшим членом школьного «Общества друзей немецкой литературы» и записывает в дневнике: «Долг каждого культурного человека – знать литературу собственной страны!». Неизвестно, когда он успевал заниматься остальными предметами, с такой страстью подросток отдавал силы изучению немецких авторов. «Он зачитывал нас до смерти», – вспоминал позднее один из гимназических товарищей Роберта. Именно вокруг Роберта Шумана сформировался кружок местных книголюбителей. С его отъездом из Цвиккау «Общество» прекратило своё существование.

В 24 года, к началу работы в собственной газете, Шуман был уже автором 63 статей для «Дамского словаря» – издания, несмотря на кажущуюся легкомысленность названия, вполне солидного.читающие дамы в XIX веке интересовались не только нарядами и светскими развлечениями. Шуман в частности популярно разъяснял им смысл музыкальных терминов, рассказывал биографии композито-

ров. Остаётся только удивляться, откуда у этого миловидного, всегда с иголки одетого и всегда влюблённого молодого человека, оставалось время заниматься музыкой?

Как истинный романтик, Роберт с детства проявлял интерес к слабому полу. Первой его «прекрасной возлюбленной» стала одноклассница Эмилия Лоренц, впоследствии жена его старшего брата Юлиуса. Шуман вспоминал, как восьмилетним мальчиком после урока французского вручил ей любовное послание с крайне неожиданным финалом: в конверте оказалась монетка, чтобы она купила себе новое платье. Спустя год с небольшим он пылал любовью уже к другой девочке – Иде Штольцель, дочери местного трактирщика, которой посвятил целую поэму. Брат Карл сие поэтическое послание обнаружил и жестоко высмеял. Однако процесс завоевания сердца «прекрасной дамы» шёл уже по накатанному пути: на полученные в честь воскресного дня четыре гроша маленький рыцарь преподнёс своей избраннице сладости.

Сколько раз Роберт Шуман был влюблён? Вопрос этот не такой уж обывательский и праздный, как может показаться на первый взгляд. Горячие чувства к самым разным девушкам были для него своеобразной топкой, в которой выплавлялись образы и литературные, и, позднее, – музыкальные. В письме к Флексиху в июле 1827 года он писал: «Моя поэтическая мельница теперь совсем затихла: там либо слишком много воды, – это ... мешает колёсам смолоть как следует муку для поэтических двухгрошовых булочек, – либо её совсем нет, а ведь только вода может привести колёса в движение. Чтобы достигнуть богатой источниками области солнечного Пинда<sup>2</sup>, нужно иметь друга, возлюбленную и – бокал шампанского. Ничего этого у меня нет. Лидди – ограниченная душа, простодушная девочка из невинной утопии; она не в состоянии схватить ни одной большой мысли». В следующем письме другу (от 29 августа) юноша описывает очередные романтические похождения: «Я сидел в экипаже вдвоём с Лидди; она попросила меня подняться с нею вдвоём

---

<sup>2</sup> Пинд – горы в Греции, в переносном смысле – вершина поэтического вдохновения.

на крутую гору, называемую Розенбург. Я пошёл из вежливости, а может быть и в ожидании приключений. Я дрожал, я ничего не говорил, она молчала. Наконец, мы добрались до вершины. Представь себе мои чувства, представь себе, какой цветущий пейзаж раскинулся предо мною. На востоке по всему горизонту тянулась цепь голубых туманных гор; на западе заходило солнце; весь храм природы представился упоённому взору; подобно Фетиде хотел бы я улететь и окунуться в эти потоки красок, и представь себе, – поблекший идеал снова начал расцветать в моей груди; ... разве не попытался бы и ты отречься от самого себя и признать, что земля – прекрасна? ... Всё, всё воплощалось для меня в одной мысли; я предался высоким думам о божестве, – и природа, возлюбленная и божество, исполненные восторга, были предо мною и дружески улыбались мне». Внезапно ударивший гром пробудил юного мечтателя: «Я был снова на земле, Лидди сидела предо мною, и слёзы печально поблескивали в её голубых глазах. Высокий идеальный образ исчез, когда я вспомнил, что говорила она о Жан-Поле».

Славные романтические времена! Можно ли сегодня представить себе юношу, способного отказаться от прелестной подруги, разойдясь с ней... в оценке творений любимого писателя? Но общность литературных увлечений возводилась Шуманом едва ли не в абсолют! Тут же досталось и «милому Флексиху»: «Если до Михайлова дня ты ещё ничего не прочтёшь из Жан-Поля, я в состоянии буду нанести тебе оскорбление».

Забавно, что в том же письме 17-летний Шуман описывает своё отношение и к другой своей «романтической возлюбленной» Нанни: «В Дрездене я чувствовал себя неважно: прежде всего я, конечно, пошёл на ту улицу, где должна была жить Н. Дезер дал мне адрес. Но мои добрые гении, должно быть, покинули меня, – Флексих, я не видел милой девушки. О, если бы ты знал, как тосковал я по ней, как под каждой развевающейся вуалью надеялся увидеть её черты, как снова перебирал в памяти часы, когда так радостно, так счастливо мечтал в её объятиях, чувствуя её любовь». Совершенно очевидно: никаких отношений с «объятиями» и уединёнными свиданиями на вершине горы ни с Лидди, ни с Нанни у Шумана не было. Все эти

страсти, словно скопированные с сентиментальных романов той поры, разворачивались исключительно в воображении юного романтика. Тем более, что реальные чувства кипели в душе Роберта по поводу совершенно другого персонажа – юной супруги доктора Каруса, певицы Агнессы Карус.

Агнес Карус была старше Шумана на 8 лет. Вместе с мужем, доктором психиатрической лечебницы в Кёльдице, она довольно часто приезжала в Цвиккау к родственнику мужа, местному фабриканту Карусу. Как уже отмечалось, эта семья прославилась в округе глубоким интересом к музыке и устройством домашних концертов. К окончанию гимназии Роберт Шуман был хорошо известен в своём городке как пианист-любитель, поэтому в доме Карусов его всегда принимали как дорогого гостя. Страстное увлечение молодого человека песнями Шуберта вполне разделила и Агнесса, обладательница красивого, хоть и не очень сильного голоса. Часами они просиживали за инструментом, готовя свои домашние выступления. Удивительно ли, что вскоре романтически настроенный молодой человек потерял голову? С марта по июнь 1828 года он совершенно «переполнен мечтами об Агнес» и переживанием своего первого «взрослого» чувства. Она была «во всём так женственна, мила и восхитительна», что он готов был выполнить любой её каприз. *Фридолин* – так прозвали Шумана в доме Каруса в честь одного из романтических героев Шиллера – пишет для «дамы сердца» довольно примитивные, но искренние поэмы: «Если бы я был звездой, я хотел бы сиять для неё, если бы был розой – цвёл бы лишь для неё». Но, к счастью, жене и матери семейства ничего, кроме музыки, от него было не нужно. И юный сочинитель отправляется по стопам своего кумира: в конце 1827 и в течение 1828 года он пишет десятки песен «для Агнес» совершенно в шубертовском стиле. Польщённая певица дарит Шуману сборник стихов Юстуса Кернера под заголовком «Осенью» и просит на их основе написать для неё романсы. У юного композитора получается всего один маленький ритмичный набросок, который спустя три года мелькнёт в фортепианной пьесе. А ещё через несколько лет... превратится в начальную тему андантино второй фортепианной сонаты. В 1840 году эту музыку будет испол-

нять Клара Вик, конечно же, не догадываясь, кто и когда вдохновил её возлюбленного на написание этой мелодии.

Как это часто происходило в жизни Шумана, дружбы, влюблённости, профессиональные знакомства и новые творческие начинания словно перетекали одно в другое. В 1827 году семья доктора Каруса переедет в Лейпциг. Туда же отправится на учёбу и Роберт Шуман. Домашние концерты и встречи местных музыкантов в их салоне продолжатся. Тут-то впервые и услышит студент юридического факультета Роберт Шуман маленькую девочку-вундеркинда Клару Вик...

Но пока юному мечтателю надо разобраться: что же всё-таки влечёт его больше – музыка или литература? В 1831 году, в письме к композитору Гуммелю, Роберт Шуман расскажет о своих тогдашних занятиях музыкой: «Я продолжал идти своим путем инстинктивно, как слепой без поводья. Образцов для меня не могло быть в маленьком городе, где я сам, пожалуй, слыл таким образцом». И действительно: начав играть на фортепиано с 7 лет, подросток к 15 годам превзошёл своего учителя, так что Кунтшу не оставалось ничего другого, как отказаться от уроков. Публичное исполнение им вариаций Мошелеса и Герца было столь точным и музыкальным, что отцу мальчика пришлось всерьёз задуматься о дальнейшем его музыкальном образовании. Август написал самому известному и авторитетному на тот момент специалисту в Германии – композитору Карлу Марии фон Вебер. Увы, на просьбу заботливого отца пришёл отказ. Главный капельмейстер Дрезденской оперы был занят сочинением своего последнего шедевра, оперы «Оберон». В следующем году сорокалетний Вебер скончался от туберкулёза.

10 августа 1826 года внезапно скончался и отец будущего композитора Август Шуман. Ему было всего 53 года! Фрау Шуман в это время находилась на водах, поэтому весь ужас первых дней потери главы семьи братьям пришлось переживать одним. В 1827 году, начав вести дневник, Шуман писал, что отец «был для него дороже всего на свете». Несомненно, кончину Августа ускорила трагическая судьба его любимой дочери.

Эмилия умерла годом раньше отца. Существуют разные версии событий, разыгравшихся в семье. По одним данным, добросердечную и прекрасную внешне девушку поразило серьёзное инфекционное заболевание кожи, в результате которого она потеряла шансы создать семью и постепенно впала в тяжелейшую депрессию. По другим данным, это был тиф. Третьи убеждены, что внезапно проявилось наследственное нервное заболевание, в результате которого Эмилия не то утопилась, не то выбросилась из окна. Последнее убедительно опровергает Евгения Шуман, младшая дочь композитора, которая нашла в семейном архиве письмо Иоганны-Кристианы: там мать описывает долгие недели, проведённые ею у постели больной дочери. Как бы то ни было, 5 октября 1825 года, в возрасте 29 лет Эмилия скончалась. В свидетельстве о смерти написано, что она пострадала «от нервного срыва». Роберт Шуман никогда и ни с кем не обсуждал эту историю и нигде не упоминал имени сестры. Для подростка начался долгий и мучительный период вхождения во взрослую жизнь с её трагическими страницами. Вероятно, пережитые потери заставили Роберта всерьёз задуматься о смерти: «Невозможность сочинять – нет, это я бы не смог пережить; самоубийство!! – ох, меня пробирает дрожь, когда две эти мысли приходят мне на ум», – пишет гимназист своему другу Отто Вальтеру в январе 1827 года.

Безвременная кончина Августа Шумана стала большим ударом для всего клана. В мировом шумановедении принято считать: если бы отец композитора прожил дольше, судьба его младшего сына могла бы оказаться совсем другой. Позволим себе не согласиться. К 16-ти годам Роберт Шуман достаточно развился в плане художественном и личностном. Отец сделал для него абсолютный максимум из возможного в немецком провинциальном городке той эпохи. Самое главное: научил учиться, добывать информацию, осмысливать её и творчески переплавлять. Отец создал вокруг своего любимца атмосферу ожидания творчества – высшее, главнейшее предназначение любого педагогического процесса. Вот эта мало поддающаяся объяснению эмоциональная и интеллектуальная аура, особенная пустота, которая непременно требует заполнения, излития изнутри вовне того, что можешь дать миру только ты и никто иной - и есть

главный секрет воспитания любого творца. Ожидание творчества, предчувствие его плодов окружающими и радостное их приветствие способно из любого ребёнка вырастить художника. И сколь немногим в этом мире посчастливилось оказаться в таких благоприятных условиях! Но и трагические переживания, потери близких, мучительные подростковые комплексы невозможно недооценить в процессе духовного созревания юноши. Боль и страдания не сломили его, а наоборот, – только укрепили, научили терпению, ибо велик был запас любви и нежности, полученный им в семье в детские и юношеские годы.

Многое в литературном наследии юного Шумана осталось незавершённым. «Жан-полиады», как называл их позднее сам автор, – отрывочные фрагментарные наброски, дневниковые зарисовки, философские рассуждения, остроумные диалоги и пасторальные описания – сохранились в виде неоконченных романов «Селена», «Июньские вечера и июльские дни», а также в форме публицистических заметок «Мир звуков» и «Готтентотиана». «Моя первая работа, моя правдивейшая и прекраснейшая, как я плакал, когда писал, и как счастлив я этим был!» – вспоминал о ней композитор.

Помимо интеллектуального развития (при финансовой, организационной, моральной поддержке отца) Роберт Шуман ко времени окончания гимназии получил самое главное: опыт самостоятельного творческого труда и опыт концертных выступлений. Да, последующие три университетских года, наполненных «борьбой между поэзией и прозой», могли бы стать исключительно годами радостного открытия музыки. Но появились ли бы в результате те прекрасные произведения его романтической поры, которые мы все сегодня так любим и которыми так восхищаемся? Привычка к методичной и аккуратной записи собственных сочинений сформировалась у Роберта Шумана именно в школьную пору. Сначала мы наблюдаем это только в отношении литературы (знание теории музыки и правильной нотации приходило к Шуману постепенно), но в итоге необходимость работы за письменным столом сформировала усидчивость, терпение и осознание важности фиксации своих «фантазий». Сколько уникальных созданий так и не нашло дороги в реальный мир

только потому, что у творцов не достало желания и воли зафиксировать их на бумаге, донести до ушей и глаз современников! В наши дни этот вопрос, вероятно, решился бы простым нажатием кнопки на компьютере или синтезаторе. Но двести и даже двадцать лет тому назад акт музыкального творчества включал в себя и такой рутинный, даже изнуряющий процесс, как написание текста на бумаге!

Итак, с какими же ощущениями расстаётся 17-летний Роберт Шуман с городом своего детства? Боязнь неизведанного и, напротив, жажда новизны, любовь к родным пейзажам и горячее желание увидеть новые края и новых людей. Весь этот вихрь противоречий юноша пытается упорядочить на бумаге. Период юношеского философствования протекает у Шумана отнюдь не в русле композиторского творчества. Пока он только словами пытается сформулировать для себя главные вопросы и дать на них свои собственные ответы (не случайно в 1840 году ему будет присуждена степень доктора философии!). Благодаря Шуману мы понимаем: герой того времени – внешне беззаботный гуляка, шутник, пьяница и мот, в глубине своего сердца – ранимый, тонкий, ищущий выхода своим силам и талантам на пользу этому миру труженик. Есть что-то неуловимо пушкинское в раннем Шумане! Обычно принято сопоставлять Пушкина с Моцартом, но насколько же и Шуман в своих литературных опытах перекликается с русским гением!

«Человек, если захочет, может всё. Так будем же хотеть – и будем действовать», – таким убеждённым оптимистом предстаёт он перед нами к началу университетских лет. Но формирование его взглядов, поиски своего места в мире людей и стихий – это процесс. «Человек – знак вопроса, на который он должен ответить», и тут же ещё раз, но уже с новым поворотом: «Ради будущего каждый вопрос, на который тебе уже ответило прошлое, задавай снова». Найти смысл каждого своего душевного порыва и действия для него очень важно: «Философия подготавливает нас к высшей жизни, музыка – приводит к ней». Шуман жаждет определить своё место среди людей. Давайте вчитаемся, не те ли же самые вопросы задают себе и сегодня входящие в жизнь наши современники: «Мир без людей, чем бы он был? Бесконечным кладбищем, смертным сном без сновидений, природой без цветов и без весны, представлением без дей-



ствующих лиц, – и всё же! Этот мир с людьми, что он такое? То же самое – ужасное кладбище погибших мечтаний, смертный сон с кровавыми видениями...». Но предаваться унынию на рассвете жизни невозможно! В чём же выход? Всё в том же, от века в век: в любви и дружбе! «Сердце моё открыто всем людям..., я хотел бы их всех прижать к сердцу!». Как же можно «прижать к сердцу» всех? Целое человечество?! Да очень просто – надо творить, и тогда «душа наша обретёт ясность, станет облагороженной, тогда всё уладится. Человек таков, каким он был всегда; но он должен и он мог бы стать чем-то большим...». И, в конце концов, хватит вопросов и умствований: «Чистая, раскованная в своём движении природа творит прекраснее всего, так как здесь ещё не было теорий»<sup>3</sup>.

29 марта 1828 года Роберт Шуман впервые отправляется в Лейпциг – решение о выборе факультета и месте последующей учёбы принято. Для начала он едет, только чтобы оформить бумаги и познакомиться с университетским распорядком. Из трёх возможных для него путей остаётся один: медициной он заниматься не хочет, богословием не может, а изучение юриспруденции – с гуманитарной направленностью, с возможными дополнительными курсами истории и философии – оставляет к тому же надежду на обеспеченную жизнь. Роберт Шуман изо всех сил старается быть «достойным членом общества» – ведь именно этого так ждут от него мать и братья. Он идёт на юридический факультет.

---

<sup>3</sup> Цитаты из «Готтентотианы» и юношеских философских работ Шумана.

**Глава II**  
**МЕЖДУ ПОЭЗИЕЙ И ПРОЗОЙ. СТУДЕНЧЕСКИЕ ГОДЫ**

В марте 1828 года, с аттестатом, признающим его «в полной мере достойным направления в университет в качестве студента-юриста», 17-летний Роберт Шуман отправился в Лейпциг. Отъезд на расстояние всего 70 километров от родного дома означал для Роберта Шумана начало самостоятельной взрослой жизни. Поиски квартиры, кухарки, парикмахера, сапожника, прокат рояля, десятки важных и второстепенных бытовых дел, кажется, совершенно не угнетают вчерашнего гимназиста. Были бы деньги! В письмах к матери, опекуну, братьям и невесткам он регулярно и обстоятельно описывает детали своей жизни, напоминая порой чуть ли не профессионального попрошайку. Рассчитать затраты для выпорхнувшего из гнезда всеобщего баловня представляется совершенно непосильной задачей. Ему хронически не хватает ни на уроки, ни на книги (а он пытается покупать их постоянно), ни на башмачника с прачкой. Основную часть его финансирования составляют 200 талеров в год, завещанные отцом на учёбу, также он пытается заполучить у родных ежегодные проценты с банковского капитала, положенного на его имя. До наступления совершеннолетия – на тот момент в Германии это был 21 год – без позволения опекуна сделать это было невозможно. В своих письмах юный Шуман зачастую проявляет просто чудеса красноречия и настойчивости. («Итак, мой милый, хороший Карл, – вексель, вексель! Матери ничего об этом не говори... – ты ведь знаешь её; она тоже давно-давно обещала мне прислать дукаты; но это так и осталось обещанием»). Почему же родные столь холодны к его просьбам? Жадность никогда не почиталась в семье книгоиздателей Шуман. Но, вероятно, близкие прекрасно знали: значительная часть содержания их любимчика уходит на развлечения, выпивку и сигары. Он и сам регулярно признаётся им в своём неумении распоряжаться деньгами.

Почти два века биографы упражняются в проницательности, изучая то афористично краткие, то пространные и загадочные его дневниковые записи. Уехав из дому, юный Роберт начал регулярно фиксировать самые значительные впечатления и день за днём отмечать всё, что увидел, услышал, прочёл, что намеревался услышать и прочесть. Его мозг пропускал через себя такой гигантский объём информации, что невозможно усомниться: его действительно, как он

и писал, «волновало всё, что происходит на белом свете». В этот период сформировались его принципиальные эстетические взгляды, которые затем долгие годы будут служить базой для его публицистических трудов. Интенсивная внутренняя работа, однако, не мешала ему получать впечатления и самого школярского свойства.

Западные исследователи старательно фиксируют каждый случай вызывающего поведения юного мота и гуляки. В частности, американский историк, автор монографии о Шумане, Джон Вортен отмечает, что у молодого композитора было достаточно денег, чтобы жить так, как он хотел, и жизнь эта, судя по его записям, выстраивалась вокруг пьянок, разговоров, концертных впечатлений, бессонных ночей и пьяных снов, слушания ещё больше музыки на следующий день, встреч с новыми друзьями и новых попок. Запись за записью его дневник варьирует одну тему: «пьян», «музыкально пьян», «божественно пьян», «абсолютно пьян», «ужасно пьян», «роскошно пьян», «худшая попойка в моей жизни – я как будто умер» и т.д. и т.п.. Далее тот же автор признаёт, что это во многом – игра в «студенческие крайности», ведь таким гулякой и повесой представлялся провинциальному немецкому бюргеру типичный студизус – и Шуман не мог не потрафить вкусу потенциального читателя своего дневника. При этом следует иметь в виду: дневник был необходим Шуману именно «в минуту жизни трудную». Выплеснутое на бумагу нытьё, жалобы, самобичевание и описание своих бесконечных страданий помогали ему освободить место в душе для творчества и новых впечатлений. Видимо, не случайно единственным «белым пятном» в дневниках композитора оказался период с марта 1833 до июля 1836 года – время подготовки к изданию первых номеров «Нового музыкального журнала», пора первого серьёзного чувства к Эрнестине фон Фриккен, едва не закончившаяся женитьбой. Предельная интеллектуальная и эмоциональная концентрация не оставляла сил и желания фиксировать для себя что-либо помимо этого. Поэтому можно предположить, что именно эти три года и были самыми счастливыми и светлыми в жизни композитора. Он не горевал, не жаловался, был целиком погружён в сочинение музыки и журнальную работу «Дневниковыми записями» той поры стали ге-

ниальные фортепианные произведения, появившиеся или задуманные как раз в это трёхлетие.

Но вернёмся в 1828 год. 29 марта Роберт Шуман зачислен на юридический факультет, тогда для этого было достаточно лишь представить рекомендации гимназического начальства. Лекции начнутся в конце мая, а до тех пор юному романтику пристало заняться тем, чем занимались из века в век молодые люди его круга и его устремлений. А именно: он непременно должен отправиться в путешествие! Компаньон находится на удивление быстро: едва обмолвившись парой фраз о сочинениях Жан-Поля со студентом-старшекурсником, знакомым своего брата Гисбертом Розеном, Шуман решает, что это именно тот человек, с которым он может отправиться в дальнее странствие. Розен, двумя годами старше Шумана, также преклоняется перед сочинениями Жан-Поля, поэтому уже в апреле приятели устремляются в Байрейт, где жил, трудился и умер их кумир. 25 апреля они с благоговением входят в комнату писателя, сидят в его кресле, общаются с его домовладелицей, затем идут на могилу литератора. На обратном пути Шуману удаётся встретиться с вдовой Жан-Поля и получить на память его портрет. Невыразимый восторг! Так композитор обрёл одну из самых ценных реликвий своей домашней коллекции портретов.

Остановка в Аугсбурге, в доме старинного университетского приятеля отца, химика Фридриха Куррера, доставит Роберту немало новых волнующих впечатлений. Прежде всего благодаря дочери хозяина – очаровательной Кларе. «Я любил её две недели, как это бывает в семнадцать лет – довольно робко». Накормив и обладав будущих юристов, Куррер даёт друзьям рекомендательное письмо в Мюнхен, к самому «главному» из живущих в то время романтиков – поэту Генриху Гейне. И снова удача! Молодой и фантастически знаменитый поэт (он был всего на 12 лет старше Шумана), встречает своих поклонников весьма дружески и даже водит их по некоторым городским достопримечательностям. Несмотря на крайне желчный характер, склонность к злой иронии и скептическое отношение ко всему и вся, Гейне удаётся оставить о себе светлую память в сердцах юных друзей. Его творчество чрезвычайно влекло композиторов: как раз в это время Франц Шуберт пишет песни на его стихи – это

будет последнее, что он успеет завершить перед своей внезапной кончиной. Через двенадцать лет и Роберт Шуман обессмертит своё имя циклом «Любовь поэта» на стихи Гейне. Всего он положит на музыку 40 поэтических фрагментов этого автора. Увы, поэт не сочтёт нужным ответить своему давнему знакомому и хоть как-то откликнуться на его гениальную работу. Эмигрировав в 1830 году из косной и, как считали романтики, «враждебной всему новому» мешанской Германии, Гейне надолго станет истинным парижанином. Меньше всего его заботит то, что думают о нём на родине: «Я никогда не придавал большого значения славе поэта, и меня мало беспокоит, хвалят ли мои песни или порицают. Но на гроб мой вы должны возложить меч, ибо я был храбрым солдатом в войне за освобождение человечества!» – напишет он в 1829 г.. Надо ли говорить, с каким необыкновенным ощущением молодые люди расставались с глашатаем романтической эпохи! Путешествия в поисках новых идей и «великих людей» оказались одной из самых прекрасных традиций ушедших столетий, о чём не можем мы сегодня не сокрушаться.

Накануне путешествия произошло и ещё одно знаменательное событие в жизни будущего студента. В Лейпциг переехал доктор Карус, муж горячо любимой Шуманом Агнессы, начавший преподавательскую карьеру на медицинском факультете университета. Музыкальная семья тут же включилась в культурную жизнь города, в их доме продолжилась традиция устройства домашних концертов. В один прекрасный вечер Роберт Шуман слушает там восьмилетнюю Клару Вик и поражается её взрослой манере держаться за инструментом (исследователи сходятся на дате 31-е марта, которая отмечена и в дневнике самой пианистки). Биограф Клары, историк Бертольд Лицман пишет, что девочка в тот день принимала участие в исполнении Трио И.Н. Гуммеля, ор. 96, и записала в своём дневнике: «Я сделала меньше ошибок, чем господа, которые мне аккомпанировали».

Но самое главное для Роберта в тот момент – не как играет ребёнок, а кто учит девочку? Знакомство с её отцом заставляет Роберта Шумана пересмотреть все свои достижения и произвести ревизию сочинённого. Ему кажется, что он встретил человека, который спо-

собен сделать из него настоящего музыканта. 19 августа 1828 года он описывает себя «стоящим на углу Райх-штрассе, с сочинениями под мышкой, готовым войти на урок» к Фридриху Вику. Бедный сосед по квартире, студент богословского факультета Эмиль Флексих, на собственной шкуре – точнее, собственными ушами, – начинает ощущать всю «бесчеловечность» методов нового учителя Шумана. Целыми днями 18-летний юрист, как самый заурядный первокурсник, должен играть простейшие гаммы и долбить технические упражнения, наверняка ностальгируя по методу своего милейшего добряка Кунтша.

Не это ли разочарование в мало вдохновляющих, хотя и довольно дорогих уроках, привело к тому, что Шуман в следующем семестре решит на время расстаться с Лейпцигом? Он интуитивно продолжал искать свой путь, и неуверенность в себе, которую внушал ему строгий и категоричный Вик, толкала на поиски более комфортной творческой обстановки.

Как бы то ни было, с начала лета 1828 года и на протяжении последующих двух лет Роберт Шуман честно пытался заинтересоваться юриспруденцией. Он даже посетил несколько лекций в университетах Лейпцига и Гейдельберга. Правда, история человечества и философия интересовали его гораздо больше теории и истории права. Сопоставление дневников, писем к родным и друзьям, а также сочинений той поры показывает: юноша жил не двойной и даже не тройной, а удивительно многослойной жизнью. И только сведённые воедино, эти документы могут воссоздать более-менее цельную «партитуру» его студенческих лет.

Письмо матери от 21 мая 1828 года: «Вполне благополучно, хоть и несколько печально настроенный, прибыл я сюда в прошлый четверг; полный чувства собственного академического достоинства и сознания своего гражданского долга, вступил я в этот большой далёкий город, в деятельную жизнь, в широкий мир. Сейчас ... я чувствую себя вполне хорошо, хоть и не совсем счастлив, хоть и стремлюсь всем сердцем назад, в свой тихий край, где я родился и провёл среди природы счастливые дни. Природа, – где я найду её здесь? Всё искусственно, всё приукрашено: ни долины, ни гор, ни леса, где так хорошо было бы предаваться своим мыслям; нет места,

где бы я мог побыть один, – разве что в комнате, запирающейся на задвижку, да и то внизу вечно шумят и скандалят». Объясняя суть «борьбы с самим собой», он обещает матери преодолеть все сомнения, погрузиться в юриспруденцию и достичь будущего, «которое может быть таким счастливым, если я покончу с колебаниями».

А вот что через две недели он пишет в Гейдельберг Гисберту Розену: «Лейпциг – гнусная дыра, где невозможно радоваться жизни. Правда, деньги позволяют делать быстрые успехи, большие, чем на лекциях и в аудиториях ... Я размышлял о моей дикой, праздной жизни, которую вёл в течение восьми недель и, к сожалению, веду и сейчас. Ты сильно ошибаешься, если думаешь, что я живу беспорядочно, – этого нет и в помине, – я порядочнее, чем мог бы быть; но моё существование здесь достойно сожаления, а студенческая жизнь кажется мне слишком низменной, чтобы я мог в неё окунуться. ... Тебе, наверное, будет интересно узнать, что в Цвейнаундорфе Ренц дрался на шпагах с Брюлем и что я занимал при этом достойный пост секунданта... Сейчас на дуэлях рекою льётся кровь, они происходят почти ежедневно». Вот так, с одной стороны, романтически ностальгирующий по родным местам примерный ученик, с другой – ироничный, бравирующий своей независимостью и «глубоким» знанием жизни студиязус, размахивающий шпагой в фехтовальном зале.

Позволим себе ещё немного покопаться в переписке. Матери, 13 июня: «День моего рождения я отпраздновал вдвоём с Флексихом, очень уединённо и сердечно, среди весёлой, всегда радостной природы ... Я регулярно посещаю лекции, два часа в день играю на рояле, несколько часов уделяю чтению или прогулке, – вот и все мои развлечения. ... Моя квартира превосходна, стоит она, конечно, тоже 90 талеров, и я хотел бы, чтобы ты могла её как-нибудь посмотреть и лично удостовериться, как мы ведём наше патриархальное хозяйство – ты наверно порадовалась бы. Впрочем, я гораздо аккуратнее, чем мы с тобой думали». 29 июня, ей же: «Беру уроки фехтования и дерусь в фехтовальном зале; это совершенно необходимо и даже полезно».

И снова – Розену в Гейдельберг, 14 августа: «Я ещё не начал посещать лекции и только работал потихоньку, то есть играл на



фортепиано, написал несколько писем и жан-полиад ... О, я способен на бесконечный гнев, но также и на бесконечную любовь». В письмах матери Шуман по-прежнему предстаёт избалованным, требовательным к окружающим, весьма эгоистичным подростком: «... Я часто бываю весь словно истерзан этой ничтожной жизнью, этими жалкими людьми. С Флексихом я вполне лажу, но он не умеет меня развеселить; когда я временами впадаю в уныние, ему не следует грустить вместе со мною, он должен быть чутким и понять, что меня нужно подбодрить». В августовской переписке начинает звучать новая тема: «У Вика, моего учителя по фортепиано, бываю очень часто, и всякий раз мне представляется случай познакомиться с кем-нибудь из самых выдающихся музыкантов». Письмо от 31 августа продолжает углублять тему необходимости музыки в жизни одинокого, не понятого окружающими романтика: «Посещение общественных мест мало или совсем не доставляет мне удовольствия, часто бывает даже противно видеть этих вздорных людей. Но в глубине души я всё же не чужд радости, и то, что мне не могут дать люди, даёт музыка; все высокие чувства, которые я не могу высказать, выражает моё фортепиано. ... Ах, мама, я слишком мягкий человек, я это отлично чувствую; а каждый глубоко чувствующий человек обречён быть несчастным».

Почему же Шуман оказался вне студенческой жизни с её горячими диспутами и буйными вечеринками? Буршеншафты<sup>1</sup> как раз начали процветать по всей Германии, однако наш герой всячески сторонится их: «В основе буршеншафта бесспорно лежит прекрасная идея, идеальный принцип; принцип этот – моральное, интеллектуальное и физическое развитие, или развитие души, ума и тела; он хочет создать общественность, общественную жизнь, немецкий дух, народность, общую жизнь ... Но если бурши хотят этого, они не должны только сидеть в погребках и отворачиваться от жизни, как они делают. ... Так не будет преобразован ни мир, ни Европа, ни Германия, ни Саксония, ни Лейпциг, не изменится ни человек, ни студент». Любопытно, что первый опыт участия в «тайном общест-

---

<sup>1</sup> Буршеншафт – студенческое братство, община в немецких университетах.

ве» появился у Шумана ещё в 15 лет, в годы учёбы в гимназии, но, видимо, повторять его молодому человеку больше не хотелось.

После падения Наполеона по всей Германии началось движение под лозунгами патриотизма, укрепления моральной и физической силы немецкой молодёжи. Однако со свойственной романтической эпохе горячностью, движение это то и дело выливалось в какие-то криминальные формы. После убийства в 1819 году одним из буршей агента русской полиции Коцебу, буршеншафты были официально запрещены. Но молодёжь не желала мириться с таким положением дел — практически в каждом университетском городе объединения возникали стихийно, где-то открыто, где-то тайно. Из-за запрета властями «гимнастических кружков», стали популярными «клубы фехтования», которые, собственно, и были полулегальной формой такого молодёжного объединения. Шумана по складу характера мало привлекает бурная общественная деятельность, он всё больше становится человеком «внутренним», перепахляющим впечатления житейского мира в нечто новое, доселе невиданное: «Меня волнует всё, что происходит на белом свете: политика, литература, люди; обо всем этом я размышляю на свой лад, и затем все это просится наружу, ищет выражения в музыке». Это высказывание очень часто ошибочно приписывают юному Шуману. Однако столь ёмкое и конкретное «самоопределение» ему удастся сформулировать гораздо позднее — 14 апреля 1838 года, в переписке с Кларой Вик.

Меньше чем через год Шуман сообщает матери о решении переехать из Лейпцига в Гейдельберг: «...Я выработал себе план и жду только одобрительного ответа с твоей стороны. В Лейпциге я должен держать экзамен и, как саксонец, учиться два года, поэтому я хотел бы на пасху 1829 года, то есть в будущем году, покинуть Лейпциг и поехать в Гейдельберг, чтобы иметь возможность слушать там лекции знаменитейших немецких юристов Тибо, Миттермайера и других. На пасху 1830 года я вернусь в Лейпциг, чтобы немного повертеться перед лейпцигскими профессорами. Если я хочу посещать другой университет, то я хочу этого: 1. из-за самого себя, потому что здесь я чувствую себя плохо и совсем прокисну; 2. как человек: познакомиться с другими людьми; 3. как юрист: потому

что в Гейдельберге находятся самые знаменитые профессора; итак, мне следует поехать туда уже на будущую пасху или никогда...».

Принимая столь важное решение, юноша вряд ли мог предположить, в какой славной компании он окажется: писатель Виктор Гюго, философы Гегель, Фейербах, Ясперс и Бердяев, выдающиеся представители России Софья Ковалевская, Александр Скрябин, Игорь Стравинский и многие другие. Для нашей отечественной науки и культуры Гейдельберг стал поистине «колыбелью талантов». В истории русского естествознания сохранилось понятие «гейдельбергский кружок». Среди его членов – великие труженики Дмитрий Менделеев, Иван Сеченов, Николай Пирогов, Сергей Боткин, Александр Бутлеров, Александр Бородин. Последний, как известно, помимо химии занимался сочинением музыки. Там, в Гейдельберге, он написал квинтет, скерцо для фортепьяно в четыре руки, струнный квартет, секстет для струнных инструментов без контрабаса – «чтобы угодить немцам».

Видимо, было что-то в атмосфере Гейдельберга, способствовавшее раскрытию молодого таланта, нахождению им истинного «себя в себе». Питомцы гейдельбергского университета на всю жизнь получали прививку от равнодушия, духовной и творческой лени. О магической силе Гейдельберга философ Карл Ясперс писал так: «Я часто спрашиваю себя: что есть дух Гейдельберга? Это нечто словно парит над землей».

Сотни и сотни людей, оставивших яркий след в мировой истории, в разное время бродили по мощёным улочкам старого баварского городка. В середине XIX века в Гейдельберге насчитывалось около 15 тыс. жителей (из них 3 тыс. студентов, около 500 иностранных). Американский писатель Марк Твен иронизировал: "В любое время суток на улицах Гейдельберга встречаешь студентов. При этом их так много, что поневоле начинаешь себя спрашивать: а учатся ли они вообще?". Пивнушки, разумеется, были вторым по популярности местом после студенческих аудиторий. Саша Чёрный писал в 1907 году:

Высоко над Гейдельбергом,  
В тихом горном пансионе  
Я живу, как институтка,

Благородно и легко...

Иногда спускаюсь в город,

Надуваюсь бодрым пивом...

Основанный в 1386 году, Университет имени Рупрехта и Карла уже ко времени перевода туда Шумана был старейшим в Германии и входил в число наиболее престижных в Европе. Не зря именно там родился на свет всемирно известный студенческий гимн «Гаудеамус». Над городом до сих пор проходит знаменитая «тропа философов», по которой они любили прогуливаться, наслаждаясь с высоты живописными пейзажами. Именно в этом городе в начале XIX века в литературных кружках сформировалось «второе поколение немецких романтиков». Среди представителей гейдельбергского романтизма: Ахим фон Арним, Клеменс Брентано, братья Гримм<sup>2</sup>.

Неудивительно, что Шумана так влекло сюда. Во-первых, его постоянно будоражили письма Гисберта Розена, зазывавшего его восторженными рассказами о здешних нравах. Во-вторых, всё, что происходило с ним в Лейпциге, категорически не нравилось Шуману: ни скучные лекции в университете, ни однообразные технические задания учителя музыки, ни, наконец, то, что у него не было ни малейшего шанса проявить себя на фоне многочисленных здешних «звёзд» – прежде всего, юных исполнителей «фортепианной фабрики» Фридриха Вика. Закончился и кратковременный роман с неизвестной девушкой. Накануне отъезда из Лейпцига Шуман пишет другу: «Прекрасная, весёлая, скромная женская душа пленила мою душу; это стоило борьбы, но теперь уже всё прошло – я твёрдо держусь на ногах, подавляя слёзы... Первое, что я ищу в Гейдельберге – это возлюбленную». И всё же трудно избавиться от ощущения, что

---

<sup>2</sup> Сегодня в гейдельбергских кофейнях может возникнуть ощущение, что находишься в Америке. В городе расквартированы крупные подразделения вооружённых сил США, входящие в состав НАТО, здесь находятся некоторые командные пункты, в частности, штаб-квартира американских ВВС в Европе. Общее число американских солдат, гражданских служащих и членов их семей сейчас достигает в Гейдельберге около 22 тысяч человек. Надо ли говорить, что очарование старинного университетского городка благодаря таким демографическим переменам значительно померкло.

Шуман хочет утвердиться в новом городе прежде всего как музыкант. «Позавчера в Цвиккау был блестящий концерт, на котором присутствовали 800-1000 человек; конечно, и мои пальцы извлекали звуки».

К этому выступлению в родном городе Шуман долго готовился. Первые заметные результаты еженедельных занятий с Виком (по четвергам) появились к марту 1829 года. В это время Шуман уже запросто может бывать в доме учителя в любой день недели. 2 марта они начали работать над ля-минорным концертом Гуммеля и браурными Вариациями Мошелеса на тему Александр-марша. Студент занимался упорно и старательно не без задней мысли: на 28 апреля он планировал поездку в Цвиккау на весенние каникулы. Разумеется, его пригласили выступить в концерте. Из всех остальных участников программы сохранилось только имя Луизы Марбах, 30-летней жены местного адвоката, любительскому пению которой Шуман аккомпанировал весьма успешно. Вероятно, это был переломный момент в отношении всего клана Шуманов к увлечению их «малыша». Семья в полном составе явилась на концерт и последовавший за ним банкет: невестки Тереза («в красном платье») и Розалия, братья Карл, Юлиус, Эдуард (позднее напившийся и устроивший сцену ревности жене Терезе). Фрау Шуман и также слегка перебравший Юлиус ушли домой пораньше. Все остальные до утра веселились на балу. Роберт танцевал с фрау Марбах и отмечал призывные взгляды своей гимназической подружки Лидди Хемпель. Так состоялось прощание Шумана с Цвиккау и Саксонией: на год он отправлялся в Гейдельберг.

В мае 1829 года Шуман уже шлёт домой подробные рассказы о новом месте учёбы. Девятнадцатилетний юноша изо всех сил пытается доставить радость своей немолодой и уже далеко не здоровой матери. Вряд ли он отдаёт себе отчёт в том, как пафосно звучит его «гимн» юриспруденции, которую он, несмотря на всё её «значение», на самом деле мечтает отправить ко всем чертям. Из письма от 17 июня 1829 года: «...Что касается меня, то я весел, иногда даже совсем счастлив. Я прилежен и аккуратен; право, так, как его преподают Тибо и Миттермайер, нравится мне в высшей степени, и только сейчас чувствую я подлинное значение юриспруденции, пони-

маю, как способствует она процветанию всех священных интересов человечества».

Впрочем, как знать: не было бы этих занятий, хоть и не совсем аккуратно посещаемых, смог ли бы он через десяток лет противостоять в суде тёртому калачу Вику? Профессор права Антон Фридрих Юстус Тибо, чьи лекции наконец-то вызвали некоторый интерес Шумана, оказался личностью крайне разносторонней. Помимо написания книг о музыке и горячего участия в работе созданного им в Гейдельберге «Певческого ферейна»<sup>3</sup>, он старательно выискивал среди студентов тех, кто был готов изучать и исполнять классическую музыку. И Роберт Шуман почти сразу оказался в числе самых прилежных участников его «музыкальных оргий». Но для начала – общие впечатления:

«Жизнь здесь приятна и приветлива, хоть и не так великолепна, широка и разнообразна, как лейпцигская... Совершенно неправильно представляют себе и гейдельбергского студента. Это – спокойнейший, довольно изящный и холодно-церемонный студент, который часто подчёркнуто выказывает хорошие и элегантные манеры, ибо ещё не в состоянии выработать свои собственные».

Поразительно, но Шуман почти слово в слово повторяет то, что говорили о нём, его манерах и внешности его собственные друзья! И великолепный вкус в одежде, и подчёркнутая вежливость в обращении были «визитной карточкой» Шумана на протяжении всей его жизни. Не из этих ли гейдельбергских лет тянется его привычка к несколько отстранённому и сдержанному общению с малознакомыми людьми? Но продолжим изучение письма:

«Студент – это первая и самая уважаемая персона в Гейдельберге и его окрестностях, город живёт только им; горожане и филистеры, конечно, преувеличенно вежливы. Я считаю, что для молодого человека, особенно для студента, нехорошо, когда он попадает в город, где студент господствует и процветает. Лишь при наличии противодействия неуклонно и свободно развивается сильный юноша; вечное шатание со студентами и среди студентов наносит огромный

---

<sup>3</sup> Ферейн – замкнутое общество.

вред разносторонности мышления, а впоследствии – и практической жизни молодого человека. В этом смысле Лейпциг имеет большое преимущество перед Гейдельбергом, как и вообще все большие города перед маленькими. Очень хорошо, что я уже могу всё оценивать и обо всём судить хладнокровно; во всяком случае своего будущего сына я послал бы на год в Гейдельберг и на три года в Лейпциг. С другой стороны, Гейдельберг имеет то преимущество, что его прекрасная лирическая природа сильно отвлекает от чувственных и духовных (винных) наслаждений и напитков; поэтому здешний студент в десять раз солиднее лейпцигского».

Да уж, чего-чего, а вина и пива юный школяр вдали от родного дома отведал предостаточно! Забавно читать эти строки самодовольного студизуса, пытающегося «судить хладнокровно». Сопоставление с дневниковыми записями этой поры оставляет довольно странное впечатление: словно это пишут два разных человека. «Ужасный день – пиво – лодырь – похмелье – в похмелье пьянки и бррр!» – гласит запись от 15 июня 1829 года. И буквально через пару дней: «Собачий день – очень недоволен собой – всем другим тоже – пьян от пива». Или ещё более романтично: «Собачье воскресенье – нет сигар – расстроено пианино – плохая погода – нет денег, нет друзей, нет радости». Дневниковые записи этого времени практически ежедневно фиксируют алкогольную депрессию: «Выпил много пива – ночные похождения и страх – шампанское – большой скандал – и я без сознания – бесконечное похмелье и страх, прежде всего моральный».

Не это ли внутренне (наверняка фиксируемое Шуманом) ощущение лицемерия и неискренности в общении с матерью породило в будущем потребность освобождения от угрызений совести – в виде разделения себя на двух героев, Флорестана и Эвсебия? Трудно сейчас сформулировать причину этого лицемерия: была ли это боязнь быть наказанным за мотовство и пьянство и лишиться достойной финансовой поддержки семьи? Было ли здесь сочувствие к матери, и без того наверняка проливающей потоки слёз из-за разлуки со своим любимым «солнечным зайчиком»? По крайней мере, отчёт за предоставляемое ему содержание Роберт пытается составлять честно:

«Еда здесь, по сравнению с Лейпцигом, дешевле, но в итоге обходится дороже, так как едят только за табльдотом, то есть ты должен каждый день съедать восемь-девять блюд и пить вино; для меня ужасно каждый день сидеть по часу за столом – это ведь, ей-богу, значит убивать время; дайте мне бульону и немного жаркого, и всё будет закончено в шесть минут, а затем *punctum*<sup>4</sup>! Здесь же, когда дело доходит до жаркого, ты уже бываешь сыт до полусмерти. Каждый обед стоит мне 36 крейцеров или 8 грошей, а в Лейпциге только 5 грошей, что составляет для кошелька чертовскую разницу. Но всё остальное довольно дешево: квартира – 54 талера, прокат рояля – 36, в Лейпциге первое – 64, второе – 48 талеров. Кофе – 16 крейцеров, пиво – один грош, в Лейпциге – 2 гроша и 3 гроша и т.д. и т.д. Ну, я тебе с точностью выложил все свои мелкие дела и де-лишки.

И всё же, мой милый Гейдельберг, ты так прекрасен и идиллически невинен. Если Рейн с его гористыми берегами я бы мог сравнить с мужественной красотой, то долина Наккара – красота женственная; там – последования сильных, твёрдых созвучий, старонемецкие аккорды, здесь – нежные, певучие, провансальские тона. На прилагаемых миниатюрных пейзажах я, наверное, буду иногда присутствовать в твоём воображении; красивейший из них поможет тебе приблизительно угадать, где охотнее всего сидит твой далёкий Роберт, и слушает, и мечтает, и не думает ни о чём или думает о Цвиккау и о тебе, Юлиусе, Эдуарде и обо всех».

Дипломатичное предисловие с выражением любви и привязанности к семье и близким закончено, теперь можно подобраться к самому главному, заветному, гложущему:

«Музыка здесь, конечно, в большом упадке; о каком-либо порядочном пианисте нечего и думать; я стал уже в этой роли большой знаменитостью, но не принят ещё ни в одной семье, что больше подходит для зимы. Зимой это легко и приятно, так как и здесь есть девушки, которые не прочь, чтобы за ними поухаживали. Считается вполне обычным, что десятки студентов ходят в женихах, притом с

---

<sup>4</sup> Punctum – точка.



согласия родителей; разумеется, чувствительные девичьи сердца хотят любить и выйти замуж, но вокруг нет никого, кроме студентов, и таким образом помолвки – в порядке дня. За меня ты можешь не бояться – суди хотя бы по тому, как откровенно и искренне я пишу тебе обо всём этом.

Я сильно запустил игру на рояле, но зимой надеюсь наверстать; летом ведь вообще охотнее фантазируешь, зимой – штудируешь...»

Собственно, игра на рояле и «свободное фантазирование» и оставались главным занятием Шумана в Гейдельберге. В этом семестре Шуман живёт более свободно, чем в Лейпциге, но и более затратно. Через год, ко времени отъезда, он уже будет должен огромную сумму, которую умудрится выпросить у опекуна, чтобы не попасть в долговую тюрьму. Но разве он может мыслить практично, если «фантазия его парит»? Школьных друзей он когда-то «зачитывал до смерти», заставляя обсуждать прочитанное, теперь то же самое происходит с музыкой. Шуман «заигрывает» приятелей, вовлекая всех, кто только может владеть инструментом, в ансамблевое исполнение Шуберта, Бетховена и т.д.. Постоянный партнёр Шумана, студент-юрист Антон Теодор Тёпкен утверждал, что игра на фортепиано оставалась главным занятием Шумана на протяжении всего времени его учёбы в Гейдельберге. Как-то Шуман признался ему, что играл 7 часов подряд, не вставая из-за инструмента. Эмиль Рёллер писал Флексиху в 1856 году: «...насколько я знаю, он никогда не ходил на лекции», на что последний отвечал: «...в Лейпциге было то же самое».

Как бы то ни было, с августа по октябрь в университете начинались каникулы. Шуман прилагает невероятные усилия, чтобы убедить мать и опекуна оплатить ему путешествие в Швейцарию и Италию. С милой простотой он пишет им: «Каникулы даны студентам не для того, чтобы читать учебники, а для того, чтобы изучать иную книгу – книгу жизни». Фрау Шуман не может сопротивляться такому аргументу, брат Эдуард также поддерживает это решение. И вот почти два месяца Роберт Шуман открывает для себя неведомые и прекрасные земли. Захватывающие пейзажи, архитектурные красоты и удивительные знакомства долго будут тревожить его романтическое воображение. Посетив оперный театр Ла Скала в Милане, он

напишет Вику: «Ей-богу, Вы не имеете никакого представления об итальянской музыке, которую нужно слушать лишь под тем небом, где она родилась – под небом Италии».

По возвращении сына из увлекательнейшей поездки, Иоганна должна будет прочесть очень встревожившие её строки: «Если я когда-нибудь совершу нечто значительное, то это произойдёт в музыке». Вскоре в дневнике Роберта появятся первые жалобы на боли в правой руке. Да и мудрено ли! Вот один из типичных вечеров в гейдельбергской квартире: «Два часа пальцевых упражнений – десять раз Токката – шесть раз пальцевые упражнения – двадцать раз одни вариации – и вечером всё это просто не будет работать... разгневан из-за этого – по-настоящему сильно» (из дневника композитора). Но упорство юноши не знает пределов – подогрев себя порцией любимого коктейля из пива и шампанского, он снова устремляется к профессиональным высотам.

Датированные 1830 годом «Вариации для фортепиано на темы ABEGG», ор. 1, а также фортепианный цикл «Бабочки», ор. 2 (посвящённые невесткам Терезе, Розалии, Эмилии) родились именно из таких полётов духа. В промежутках между алкогольно-разгульными экспериментами и письмами домой, в которых студиязус пытался предстать таким романтическим пай-мальчиком, Роберт погружался в любимую стихию. Пожалуй, лучшим профессиональным итогом пребывания в Гейдельберге стала его Токката ор. 7 (также 1830 год). Многократно исполненная в разных аудиториях и отшлифованная до виртуозного блеска, она зафиксировала в себе самые светлые юношеские устремления начинающего музыканта. Непрерывный бег пассажей и рождающиеся из интонационных полунамёков выразительные мелодические «всплески» словно сами собой уложились в свободную фантазийную форму.

Так ли важно, при каких обстоятельствах появилось на свет то или иное сочинение? Трезв, пьян и в приличной ли компании находился их автор в момент озарения? Если бы Шуман был осторожнее и вовремя уничтожил неосмотрительно откровенные дневники (или бы вовсе их не вёл!), нам бы и в голову не пришло анализировать подобные нестыковки и противоречия. Однако всё это помогает понять причины его будущих болезней и, вероятно, ранней смерти.

«Если я пьян и меня вырвало, то на другой день моё воображение взлетает и парит. Пока я пьян, я ни на что не годен, только после этого...» — делится своими самонаблюдениями начинающий гений. Более того, его эксперименты по достижению состояния «изменённого сознания» начались ещё на школьной скамье с использованием не только алкоголя, но и никотина, не говоря уже о зверских дозах кофе. «Большие сигары настраивают меня на высокий поэтический лад... Чёрный кофе меня также опьяняет, но не по-чёрному...».

Стоит ли удивляться тому, что у 19-летнего юноши появились проблемы со сном? Он и в детстве плохо спал, мучимый дневными впечатлениями. А в Лейпциге Роберт намеренно начал лишать себя сна, продолжая допоздна читать и писать за рабочим столом. В Гейдельберге бессонными ночами пред ним являлись странные видения «любимых существ с размытыми удлинёнными лицами в бледном очертании духов» (14 августа 1829). Как-то вечером (конец августа 1829) он увидел в своей комнате любимую невестку Терезу: «она стояла передо мной и нежно пела: дорогая родина». К этому же периоду относится кошмар видения себя со стороны и слуховые галлюцинации. Зная, к чему в конце концов Шуман придёт в последние годы жизни, трудно не задаться вопросом: а не эти ли студенческие безумства и вольности положили начало разрушению его организма?

Весной 1830 года Шуман всей душой стремится на пасхальные каникулы домой. Однако разозлённые его хроническими долгами и просьбами о деньгах, братья запрещают ему уезжать куда-либо из Гейдельберга. Расстроенный жёстким письмом Юлиуса, Шуман высказывает матери обиду на брата. В это время в его дневнике появляется первая запись с намёком на суицидальные настроения: в марте он хочет броситься в Рейн. Он не выносит, когда его не любят. Как ни парадоксально, критический настрой семьи вылился для Шумана в событие крайне важное: в каникулярные дни он предпринимает небольшое путешествие во Франкфурт и попадает... на концерт своей заветной мечты. Паганини, которому в тот год уже исполнилось 48 лет, продолжал ошеломлять поклонников своей виртуозной игрой. У очарованного музыкой Шумана осталось довольно противоречивое впечатление от личности великого скрипача, однако

он провёл ночь в творческом «экстазе» и позднее многократно возвращался к его сочинениям и человеческому облику в своей композиторской и публицистической работе. На этот раз даже отсутствие денег не играло особой роли в его мироощущении: большую часть обратного пути он шёл пешком, словно гонимый одним стремлением – скорее войти в круг таких же великих и могучих талантов своей эпохи.

Два с половиной года студенчества принесли Роберту Шуману прежде всего внутреннюю свободу. К счастью, родные доверяли будущему юристу. Он же в своих пространных посланиях, полных очаровательных деталей, поэтических фантазий и просьб, рисовал свою жизнь такой, какой его близкие и хотели её видеть. Корпеть над лекциями, сражаться в фехтовальном зале, отплясывать на вечеринках с хорошенькими девушками из приличных семей, просиживать вечера в шумной компании юных собутыльников – всё это было, по мнению родных, очень мило, достойно, а главное, вполне готовило Роберта Шумана к жизни почтенного и уважаемого немецкого гражданина. Знали бы они, чему на самом деле отдавал большую часть времени младший отпрыск почтенного семейства!

В конце концов он научился сочетать жизнь «для других» (то есть, напоказ), и «для себя» (то есть, для творчества). И даже если порой перед нами предстают диаметрально противоположные фигуры – как если бы это были не только разные характеры, но и вообще персонажи разных драматических жанров – от комедии до фарса и от драмы до высокой трагедии, – всё это лики одного романтического художника. Таким он и предстанет в своём будущем творчестве. Впрочем, почему – будущем? В 20 лет, за исключением прогулок на природе и дружеских попоек, юноша отдаёт всё время искусству. Импровизация – какое упоительно прекрасное занятие! Фантазия парит. Сердце лихорадочно колотится в груди. Именно в этих ничем не сдерживаемых звуковых потоках проступали очертания будущих «Бабочек» и Токкаты. В бесконечных повторениях для друзей, случайных знакомых, соседей по квартире – всех, кто готов был слушать, – шлифовалась форма и оттачивались характерные шумановские интонации. Первые законченные музыкальные композиции Роберта Шумана, получившие номера опусов, рождались именно из

спонтанных импровизаций. Но какая громадная рутинная работа была проделана юношей, почти подростком, для интуитивного понимания законов гармонии, мелодии, особенностей построения музыкальной ткани и фактуры! Струющаяся лёгкость, многослойный поток впечатлений, игра красок, «остановленные мгновения» радости и печали – какими совершенными кажутся уже первые его композиции!

Мало кто сегодня вспоминает о том, какая гора «удобрений» была буквально навалена Шуманом в основание своих будущих шедевров. Список произведений, забракованных им самим, отправленных в утиль или на «переплавку», может составить ещё одно «собрание сочинений»! Шуман-критик начинался прежде всего с критического отношения к своим первым, во многом подражательным поделкам. Мы не будем принимать во внимание танцы и пьески, написанные им в возрасте 7-8 лет. И даже 150-ый псалом для хора и оркестра останется всего лишь интересным опытом, созданным 12-летним отроком. После этого подросток замахнулся на оперу – правда, успев набросать лишь увертюру и «хор пейзажа». В 1827-1828 годах он пишет песни – совершенно очевидно, подражая Шуберту, поскольку вдохновительницей и первой их исполнительницей была обожавшая Шуберта Агнесса Карус. Простые мелодии и лёгкий арпеджированный аккомпанемент оставляли у слушателей и критиков (в частности, у композитора Готтлоба Видебайна, которому Шуман отправил на рецензию часть песен) ощущение ученической работы. И хотя приняты они были благосклонно, Шуман не счёл их достойными публикации.

Такая же судьба постигла и следующие сочинения юного композитора. Восемь «Полонезов», созданных в августе-сентябре 1828 года, также были навеяны четырёхручными полонезами Шуберта. Позднее Шуман исполнял их дуэтом со своим студенческим другом Теодором Тёпкеном в домашних концертах в Гейдельберге. Как отмечает Эрик Йенсен, это вполне соответствовало духу таких вечеров и звучало «легко, радостно, непритязательно».

В декабре 1828 года Шуман начинает работу над фортепианным квартетом до-минор. На этот раз объект для подражания был выбран не самый убедительный – принц Луи Фердинанд, писавший кварте-

ты для своего собственного придворного ансамбля. Кроме того, Шуман написал ряд вариаций (ныне утерянных), также на темы этого самого принца-сочинителя. Закончив работу над квартетом 29 марта 1829 года, Шуман организовал его исполнение для узкого круга любителей музыки, где присутствовал и Фридрих Вик. Для понимания формы и поиска своей неповторимой интонации начинающему композитору очень важно было почувствовать реакцию просвещённых слушателей. После премьеры самокритичный юноша забросил квартет в дальний ящик. Точно также он поступил и с фортепианным концертом фа-мажор, фантазией на тему «Алексис», вариациями на тему «Приглашения к танцу» Вебера, с множеством других этюдов, вариаций, фантазий и т.д. Как рождались эти сочинения? В основном всё из того же потока мелодических импровизаций, которые юный автор пытался втиснуть в уже известные формы. И пока своя собственная форма не была для них найдена, сочинения не казались композитору достойными внимания.

Приятель этих лет и партнёр по «домашним концертам», Тёпкен вспоминал: он фонтанировал идеями без конца. Вероятно, своего исследователя ещё ждут шумановские «сатирические фуги», «Восемь картинок по симфониям Бетховена», «Вариации на тему Паганини», множество танцевальных и характерных пьесок – всё это автор решительно отправил в архив. И только в 1830 году взгляд двадцатилетнего Роберта Шумана остановился на сочинении, которое не стыдно было обозначить «опусом номер один». Это были «Вариации на тему ABEGG».

Мистификация в духе Жан-Поля приписывает вариациям связь не то с именем «уродливой графини Паулины Абегг» (никакой графини на самом деле не существовало), не то с юной прекрасной пианисткой Метой Абегг, с которой Шуман якобы встречался в 1830 году во Маннгейме. Всё тот же Тёпкен уточняет: никакого интереса личность Меты Абегг у Шумана не вызвала, а вот буквы её фамилии – да! После бала-маскарада 22 февраля 1830 года студент Гейдельбергского университета записывает в дневнике: «Абегг вальсирует». Вероятно, как это часто с ним случалось, во время праздничной кутерьмы, буквы, означавшие конкретные ноты, взвихрились в танцевальном ритме. Фантазия получила изрядную порцию вдохновения в

виде шампанского и хорошеньких дамских лиц, и – вуаля! – десять страниц прелестной музыки для домашнего музицирования, позднее пригодившейся и для концертного исполнения, родились на свет. Окончательно доработана пьеса была в июле-августе того же года. Приятелю А. Лемке 11 января 1831 года Шуман пишет: «Вариации на имя Абега будут очень скоро напечатаны... Весь Гейдельберг получает по экземпляру бесплатно».

Но дело потихоньку движется к развязке: «Тибо не поощряет мои занятия юриспруденцией, потому что “небо не создало меня чиновником” и потому что всё дельное даётся небом и может быть только врождённым. Юрист, выучившийся механически, без любви к своему предмету, уже тем самым не может быть большим юристом. – Таковы мои убеждения, которых я не могу от тебя утаить. Бояться ты не должна, жизненных планов у меня множество...».

Пообещав «назавтра» написать матери очень важное письмо, он тянет ещё месяц. И, наконец, 30 июля 1830 года, проведя бессонную ночь, на рассвете Роберт отправляет домой послание, в котором с полным сознанием ответственности, откровенно и прямо сообщает о своем решении. Гейдельберг, 30 июля 1830 года, 5 часов утра: «...Вся моя жизнь была двадцатилетней борьбой между поэзией и прозой или, если хочешь, музыкой и юриспруденцией. В практической жизни передо мною стоял такой же высокий идеал, как и в искусстве. Этот идеал заключался в практической работе и в надежде возвращаться в широкой сфере деятельности. Однако какие перспективы могут быть в Саксонии для недворянина, не имеющего большой протекции и состояния и не питающего любви к юридическому нищенству и грошовым спорам! В Лейпциге я жил, не заботясь о жизненных планах, мечтал и бродил и, в сущности, не достиг ничего настоящего. Здесь я работал больше, но и там и здесь я все глубже привязывался к искусству. Сейчас я стою на перекрестке и в страхе отшатываюсь от вопроса: куда? Если я последую за моим гением, он поведет меня к искусству, и я думаю, что это моя истинная дорога. Но дело в том, что – не прими мои слова плохо, я говорю это любя и шепотком, – я всегда чувствовал, что ты преграждаешь мне эту дорогу. Как мать, ты имела для этого справедливые основания, которые я тоже хорошо сознавал и которые и ты, и я называли: “неус-

тойчивое будущее и ненадежный хлеб”. Но что же дальше! Для человека не может быть более мучительной мысли, чем лишенная счастья, мертвая и мелкая будущность, которую он сам себе уготовил. Избрать жизненный путь, полностью противоположный прежнему воспитанию и прежним решениям – задача тоже не из легких и требует терпения, доверия и быстрого овладения новым предметом. Я ещё настолько молод, что искусство ещё может воспитать и облагородить моё воображение. Я пришёл также к убеждению, что при прилежании, терпении и наличии хорошего учителя я через шесть лет смогу соревноваться с любым пианистом, поскольку игра на рояле – дело чистой техники и навыка. Местами у меня проявляется и фантазия и, быть может, и склонность к самостоятельному творчеству ... Моя добрая матушка, я веду теперь более горячую борьбу, чем когда-либо, иногда отважно и с верой в свои силы и волю, иногда со страхом, когда я думаю о длинном пути, который я мог бы уже пройти и который мне ещё предстоит. Что касается Тибо, то он уже давно направил меня к искусству. ...Если я остановлюсь на юриспруденции, то мне нужно провести здесь ещё одну зиму, чтобы прослушать у Тибо курс пандектов, который у него должен прослушать каждый юрист. Если я остановлюсь на музыке, то мне, бесспорно, нужно уехать отсюда и вернуться в Лейпциг. Моё образование в Л. должен продолжить Вик, которому я охотно вверяю себя целиком, который знает меня и может оценить мои силы. Затем мне надо было бы на год поехать в Вену и, если это только возможно, поступить в школу к Мошелесу. Моя добрая матушка, у меня есть к тебе просьба, которую ты, быть может, охотно исполнишь. Напиши сама в Лейпциг Вику и спроси его без обиняков, что он думает обо мне и моих жизненных планах. Попроси его дать быстрый и решительный ответ с тем, чтобы я мог ускорить свой отъезд из Гейдельберга, как бы тяжело ни было мне прощание с городом, в котором я оставляю так много хороших людей, прекрасных мечтаний и природу, напоминающую рай. ... Ты видишь, что это письмо – самое важное из всех, что я когда-либо писал или напишу, выполни мою просьбу без неудовольствия и поскорее ответь мне. Времени терять нельзя. Прощай, дорогая матушка, и не бойся за меня! Если поможет



человек, то будет помогать и небо. Твой глубоко любящий тебя сын Роберт Шуман».

После долгих дискуссий с матерью, братьями и опекуном Шуман вновь возвращается в Лейпциг, чтобы на этот раз стать самым упорным и прилежным из учеников Фридриха Вика.

**Глава III**  
**ИНСТРУКЦИЯ ПО ВОСПИТАНИЮ ГЕНИЯ – ДУБЛЬ ДВА.**  
**ДЕТСТВО КЛАРЫ**

Оказавшись в семействе своего фортепианного учителя Фридриха Вика, Роберт Шуман поначалу немало дивился нравам и обычаям этого странного дома. Как-то Альвин, младший брат Клары, не смог приготовить урок. Вик в ярости набросился на сына, схватил за волосы и стал таскать по полу. Мальчик отчаянно орал, умоляя о пощаде и обещая исправиться. Презрительно кривящая губки Клара спокойно музицировала за роялем. Всё, что происходило с другими, её никогда не волновало настолько, чтобы она могла прервать свои занятия. Клара, единственная надежда и любимица отца, могла делать, думать и чувствовать, что ей было угодно. А ей было угодно не замечать страдания братьев – её-то саму никогда не наказывали физически. В тот вечер, игнорируя семейные баталии, она разучивала сонату Вебера. 21 августа 1831 года потрясённый Шуман, чьего присутствия при столь безобразной сцене Фридрих Вик не постеснялся, записал в дневнике: «Среди людей ли я?»

Поставленная своим отцом на пьедестал ещё в раннем детстве, Клара всю жизнь чувствовала себя комфортно только на вершине, среди избранных, высокородных и достойных. Как многие, выросшие в суровой бедности, отец её хотел для себя и своих детей только одного – полной финансовой обеспеченности. И талантливая девочка вскоре превратилась для семьи в «курочку, несущую золотые яйца». Благодаря её успехам вся Европа узнала имя Фридриха Вика и его передовую методу «воспитания гениальных пианистов». Правда, в первое десятилетие его педагогической карьеры, кроме Клары, никто из учеников не достиг подлинных профессиональных высот. Значит, дело было не в методике? Или не только в ней? Что же за человек был отцом Клары? Кто он – великий и всемогущий мучитель Роберта Шумана?

18 августа 1785 года в семье небогатого купца из Претца, что в 45 км от Лейпцига, родился последний сын – Фридрих (умер 6 октября 1873 года в Берлине). В отличие от родных, мальчик с детства ощущал «тягу к прекрасному». В 13 лет ему удалось стать хористом Школы святого Фомы, той самой «Томас-кирхе», где некогда служил кантором сам Иоганн Себастьян Бах. Проучившись всего полтора месяца, подросток был отчислен из-за постоянных болезней и пропусков. Гимназия в Торгау, богословский факультет Виттенберг-

ского университета и перспектива всю жизнь проработать домашним учителем у местных аристократов – так поначалу складывалась биография несостоявшегося хориста. После окончания университета девять лет жизни им было отдано детям из знатных семей Тюрингии.

В доме барона Зикендорфа Фридрих Вик познакомился с учителем музыки Адольфом Баргилем. Благодаря высокой культуре, благородным манерам и несомненному музыкальному дарованию, тот занимал положение гораздо более привилегированное, чем простой гувернёр Вик. Вполне вероятно, что именно это знакомство заставило Вика принять судьбоносное решение и вплотную заняться музыкальной педагогикой. Он никогда не скрывал, что главными его жизненными приоритетами были общественный статус и материальная обеспеченность. Хорошенько просчитав все пути их достижения, взвесив свои возможности, он направил усилия на фортепианное исполнительство. Сегодня такое решение выглядело бы безрассудным, если вообще не самонадеянно дерзким: до сих пор всё его музыкальное образование ограничивалось пением в церковном хоре и редкими уроками фортепианной игры у заезжих знаменитостей. В начале XIX века гастрольная практика была в ходу не только у исполнителей, но и у учителей, которые разъезжали по Европе и устраивали нечто вроде современных мастер-классов для жён и детей богатых горожан. Вик свято верил, что упорство, смелость и воля к победе, способны преодолеть любые преграды. До поры до времени ему действительно всё удавалось: он стал педагогом и даже оставил после себя пару книг с практическими рекомендациями начинающим певцам и пианистам.

Что было несомненным плюсом в его педагогическом багаже? Прежде всего, глубокий интерес к самым выдающимся и передовым на тот момент системам – к Жан-Жаку Руссо с его поклонением природе и человеку естественному и Иоганну Песталоцци, с его развивающим и воспитывающим обучением. Главное, что привлекало Вика в их выводах, – необходимость воспитания человека-делателя, а не праздно размышляющего созерцателя. Поэтому и к занятиям музыкой он подошёл со стороны чисто практической: его ученики должны были осваивать музыкальные инструменты и искусство пе-

ния для того, чтобы в будущем зарабатывать этим на жизнь. Чем лучше они были готовы профессионально, тем больший материальный успех их ждал. Такая нехитрая мотивировка, по мнению Вика, должна была стимулировать трудолюбие и интерес учеников к музыке. Второй, несомненно, крайне важной и полезной стороной его системы было пристальное внимание к физическому здоровью учеников. Обязательные прогулки на свежем воздухе создавали задел для долгосрочных нагрузок и выносливости. К примеру, забрав Клару из школы после шести месяцев обучения, он объяснил это тем, что многочасовое сидение за партой «только губит здоровье».

Что касается собственно знания музыки, понимания законов её развития, всей технической стороны дела – Вику, это казалось не главным. Только будучи уже взрослым и вполне сформировавшимся человеком, он начинает активно посещать концерты. В его архиве сохранилась программка с двухдневного музыкального фестиваля 1811 года: именно тогда, в 26 лет, он впервые услышал Бетховена и «Сотворение мира» Гайдна. Где и у кого он учился теории, композиции и собственно фортепианной технике, остаётся загадкой и по сей день. Вполне возможно, что всё у того же Адольфа Баргиля: когда Вик начал свой торгово-преподавательский бизнес, именно Баргиль стал ведущим педагогом в его школе при «фортепианной фабрике».

На пути к музыкальной карьере Вика окрылила тёплая оценка его первых сочинительских опытов Карлом Марией фон Вебером. Приблизительно в 1815 году начинающий автор отправил прославленному композитору несколько песен, и тот отметил в сочинениях незнакомого адресата «некоторые признаки таланта». Вскоре песни опубликовали во «Всеобщей музыкальной газете». Этого оказалось достаточно, чтобы Фридрих Вик ощутил в себе силы бросить гувернёрскую службу и начать новую карьеру в Лейпциге. Именно талант бизнесмена, как принято говорить сегодня, был главным достоинством Вика. Он совершенно гениально просчитал, что именно Лейпциг с его тридцати пяти тысячным населением был тогда «правильным местом в правильное время». Основанный в 1015 году на перекрестке двух важнейших европейских торговых путей – Королевской и Имперской дорог (на месте славянской деревни Липск),

Лейпциг получил статус города ещё в 1165 году. С 1408 года ведёт свою историю Лейпцигский университет, в 1480 году именно там зародилась индустрия книгопечатания. Не случайно в 1507 году император Максимилиан I предоставил городу привилегию на проведение ежегодных ярмарок, которые устраиваются там по сей день.

В университете Лейпцига в разное время учились Гёте, Лессинг и Клопшток. В 1723-1750 годы музыкальную жизнь города формировал Иоганн Себастьян Бах. В Лейпциге жили и работали Мендельсон и Вагнер, здесь Шиллер написал свою «Оду к радости». Лейпциг первым осуществил промышленную революцию во второй половине XIX в. Этот город стал одним из центров германского протестного движения. В 1863 году здесь был основан Всеобщий германский рабочий союз. В городе и поныне масса достопримечательностей: старая Ратуша, Николайкирхе, Томаскирхе, музей античности, музей изобразительных искусств, этнографический, музыкальных инструментов, прикладного искусства, музей книги и шрифта и т.д.. Туристические буклеты полны завлекательных подробностей о старой Ратуше, построенной в середине XVI века. Сейчас она работает как музей и концертный зал, городское самоуправление на рубеже веков переселилось в Новую ратушу чуть подальше от центра города. Внутри старой Ратуши сохранилась причудливая старинная мебель, закопчённые каминные топки, которые топят до сих пор, портреты городских старейшин. С балкона её каждое воскресенье местные трубачи исполняют гимн города. По соседству – площадь Аугустусплац, которую часто называют Площадью Искусств. С трёх сторон её окружают Лейпцигский университет, Лейпцигская филармония и Лейпцигская опера. Церковь Томаскирхе построена в готическом стиле в XIII-XV вв. Здесь покоятся останки И.С. Баха. В этой церкви крестили Рихарда Вагнера и Карла Либкнехта (его крёстными отцами были Маркс и Энгельс). Вот уже 700 лет под сводами этой церкви раздаётся пение всемирно известного Хора мальчиков. Самый знаменитый монумент Лейпцига расположен на юге города: громадный памятник (высота – 91 метр) Битве народов, открытый в 1913 г. в день столетнего юбилея знаменитого сражения Австрии, Пруссии и России с войсками Наполеона, в котором пало 130 тысяч человек.

...Итак, в 1815 году Вик открывает в этом уникальном месте собственный музыкальный магазин и примыкающую к нему музыкальную школу. С первых дней Фридрих Вик развернул тут деятельность столь бурную, что уже 19 апреля 1815 года в заметке во «Всеобщей музыкальной газете» его называют «популярным лейпцигским учителем музыки». Первый успех пришёл к нему благодаря юной талантливой певице и пианистке Марианне Тромлиц. Правда, о том, что девушка уже получала музыкальные навыки в своей семье, что её отец и особенно дед были весьма известными в Германии исполнителями, Вик благоразумно предпочитал не распространяться. «Фортепианная фабрика» Вика была не только и не столько школой, сколько сложным предприятием по оказанию разнообразных музыкальных услуг. Он занимался приобретением у мастеров и доставкой в Лейпциг различных музыкальных инструментов, преимущественно, фортепиано, обеспечивал инструментами заезжих гастролёров, осуществлял прокат и настройку фортепиано для местных любителей музыки, продавал музыкальные книги, ноты, «немую клавиатуру» для тренировки пальцев и, наконец, обучал музыке всех, способных оплачивать уроки. Для иногородних учеников тут же, в доме самого владельца «фабрики», был устроен недорогой пансион. По делам бизнеса Вик регулярно ездил в Вену, где коротко сошёлся с производителями роялей Конрадом Графом и Андреасом Штейном. Там же он встречался с Бетховеном (их трёхчасовая беседа о музыке нашла отражение в «Разговорных тетрадах» глухого композитора) и начал переписку с Карлом Черни.

Миловидная брюнетка с острым, несколько длинноватым носом, Марианна Тромлиц оказалась одной из первых учениц Вика. Она родилась в 1897 году в семье кантора Георга Кристиана Готтхольда Тромлица в маленьком южно-саксонском городке Плауэн. Дедушка её был знаменитым флейтистом, композитором, педагогом, мастером по изготовлению духовых инструментов; его приглашали для участия в самых ответственных концертах в Лейпциге и других немецких городах.

23 июня 1816 года Марианна вышла замуж за своего строгого и довольно взрослого учителя – разница в возрасте между ними составляла 12 лет. Безусловно, она была чрезвычайно одарённой де-

вушкой и обладала не только пианистическим талантом, но и великолепным голосом. Менеджерский азарт Вика нашёл, наконец, выход: уже 15 декабря 1816 года Марианна солировала в «Реквиеме» Моцарта, а 13 марта 1817 года – в До-мажорной Мессе Бетховена. Показательно, что на сцене Гевандхауза она дебютировала, будучи беременной: через несколько месяцев у неё родился первый ребёнок, который прожил совсем недолго. Вторым ребёнком в семье супругов Вик стала Клара, будущая звезда европейского концертного олимпа. Очевидно, талант её был унаследован по линии матери. Не Клара, а именно её мать стала первой ученицей Вика, с блеском выступившей на сцене Гевандхауза. Поразительно, что девушка добилась равного успеха как в пении, так и в игре на фортепиано: 18 октября 1821 года в той же аудитории она исполнила концерт для фортепиано с оркестром Фердинанда Риса. Кларе, родившейся 13 сентября 1819 года, к этому моменту исполнилось два года, младенцу Альвину едва минуло два месяца! Четвёртый и пятый ребёнок – сыновья Густав и Виктор – родились у Марианны в 1823 и 1824 году. Молодая мать выдерживала огромные нагрузки. Мало того, что она постоянно вынашивала и рожала детей, участвовала в концертах и вела домашнее хозяйство – она должна была контролировать «бизнес» в отсутствие супруга и вести вместо него уроки с самыми продвинутыми учениками. Фридрих Вик, впоследствии один из самых знаменитых преподавателей фортепианной игры в Германии, набирался профессионального опыта и зарабатывал на жизнь, нещадно эксплуатируя талант и здоровье своей юной супруги.

Но Марианна была не из слабовольных и бессловесных немецких жён: она бунтовала и требовала к себе уважения. В доме носились громы и молнии, скандалы не утихали. К несчастью для Вика, моральную поддержку и дружеское участие Марианне был всегда готов оказать его друг и коллега – тот самый Адольф Баргиль, первый фортепианный педагог, с которым он подружился когда-то в доме барона Зикендорфа и которому Фридрих дал работу в своей школе. Желание Вика сделать из жены «звезду Гевандхауза» разрушило его семейную жизнь. Одержимость высокими заработками, беспощадная требовательность к женщине, вынашивавшей и рожавшей детей и по приказу супруга обязанной выступать в концер-



тах, не оставляли Марианне иного выбора. В мае 1824 года, морально и физически обессиленная, Марианна вернулась в Плауен, в дом своих родителей. Отец Марианны попытался объяснить Виду, что тот сам виноват в домашних разладах. Если бы он был внимательней и ласковей к юной супруге, не требовал от неё слишком многого, всё можно было бы исправить: «она бежит от твоей холодности», — писал он зятю. Но все попытки урезонить его оказались безуспешными: узнав о взаимной симпатии Марианны и Адольфа Баргиля, Вик буквально расвирепел.

Теперь его главным делом стала месть бывшей жене: троих старших детей он, несмотря на все мольбы матери, по решению суда забрал себе. И только младенец Виктор пока оставался с ней. Собственно, жестокость и несоразмерность наказания по отношению к не выдержавшей его образа жизни молодой женщине стали своего рода «репетицией» будущего разрыва со старшей дочерью. Вик признавал в отношениях с женщинами только один стиль: полный диктат с его стороны и полное подчинение со стороны «слабого пола» — как бы талантливы и духовно самостоятельны ни были его представительницы.

В начале 1825 года Марианна и Фридрих официально расторгли брак, а через несколько месяцев Марианна вышла замуж за Баргиля, с которым прожила несколько счастливых лет (если, конечно, можно считать счастьем разлуку матери с детьми). Первый год, пока супруги Баргиль оставались в Лейпциге, Марианна имела право встречаться с детьми. Любопытно читать сопроводительные письма Вика, без которых не проходил ни один их визит к матери. К примеру, давая инструкции, как заниматься с Klarой, он писал Марианне, чтобы во время исполнения упражнений мать «не давала ей спешить», «не потворствовала капризам» и «давала поменьше печенья». 7 ноября 1825 года Вик писал своей бывшей жене: «Я жду неукоснительного выполнения моих пожеланий, в противном случае мой гнев вам обеспечен».

К концу 1825 года Баргиль получил выгодное предложение из берлинского музыкального института. Марианна с мужем и младшим сыном была вынуждена покинуть Лейпциг. Но на этом потери маленькой Клары не закончились. В декабре Вик дал расчёт и Ио-

ганне Стробель, няне и кормилице шестилетней дочери, к которой девочка была очень привязана. Характерно, что в будущем, обвиняя Клару в «недостойном поведении» и «своеволии», он будет утверждать, что эти черты характера перешли к ней от матери и были «усилены» отношением к Кларе её первой няни. Но если продолжать разговор об унаследованных от матери качествах, то стоит подчеркнуть прежде всего её музыкальную одарённость, физическую выносливость и фертильность. Редкая плодовитость в сочетании с физической активностью и неуёмным честолюбием позволят Кларе (несмотря на десять беременностей) активно выступать и гастролировать. Правда, в зрелые годы Клара напрочь отвергнет пример матери, с облегчением оставит домашние дела и полностью посвятит себя концертной жизни.

...Но вернёмся к детским годам Клары. Имя своей первой дочери Фридрих Вик выбирал сам: ему казалось, что твёрдое и звучное слово, означающее «блеск, ясность, великолепие», вполне подходит для концертных афиш. Второе имя в свидетельство о рождении было вписано не без императорских претензий – Жозефина. Лишив детей женского окружения (до появления в доме второй жены), Фридрих Вик «замкнул» всё общение Клары и сыновей на себя. Особенно постарался он заменить весь мир Кларе: вплоть до подросткового возраста он тщательно следил не только за её занятиями, репертуаром, здоровьем, но и за нарядами, поведением, кругом общения. В дневниках сохранились подробные описания шёлковых концертных платьев, украшений, заказанных для Клары инструментов, обстановки комнаты. Записи Вика порой любопытно читать даже безотносительно к музыкальным событиям, которые происходили вокруг них и в связи с ними. Например, впервые отправившись с Кларой в Париж и вынужденно истратив немалую сумму на гардероб своей юной примадонны, Вик с возмущением пишет своей второй жене: «Парижане могут пользоваться по неделе одним носовым платком и довольствуются утром лишь стаканом воды для умывания! При этом на каждый концерт артист должен надевать для них новое платье!»

Во время гастрольных поездок отец заменял дочери служанок, купал, раздевал, укладывал в постель подрастающую дочь. Случай-

но ли, узнав о романтических отношениях Клары и Роберта Шумана, отец не постеснялся назвать её «аморальной», «бесстыжей», «порочной девкой» и предпринял колоссальные усилия, чтобы разрушить профессиональную карьеру Клары? Ревность его была неистовой, а поступки настолько нелогичными, что для некоторых беллетристов его поведение, граничащее с истерикой брошенного возлюбленного («так не доставайся же ты никому!»), позднее стало основанием для далеко идущих подозрений. Как бы то ни было, нельзя отрицать, что отец сделал для карьеры дочери всё возможное в тот исторический период. Поздние обиды и гнев его были вполне объяснимы. Повторяемость сюжетов в семье Клары Вик встречается так же, как и в семье Шумана: как и ее отец, она будет позднее «вырывать из сердца» тех из своих детей, кто осмелится поступить наперекор ей и выберет спутников жизни не по её вкусу.

Не удивительно, что авторитарному, жёсткому и властному супругу Марианна Вик предпочла мягкого, деликатного и спокойного Баргиля. Адольф Баргиль был высокообразованным и интеллигентным музыкантом, однако заметно уступал Вику в предприимчивости и деловой хватке. В Берлине семья Баргиль жила дружно и счастливо, но довольно скромно. После инсульта Адольф не смог окончательно поправиться, и в 1841 году Марианна осталась одна с четырьмя детьми на руках. Отличная музыкантша, она была в состоянии прокормить семью уроками музыки. В 1839 году, после конфликта с отцом, Клара восстановила близкие отношения с матерью. Очень дружеским и уважительным было отношение к фрау Баргиль со стороны Роберта Шумана. Один из сыновей Марианны от второго брака, Вольдемар Баргиль, стал довольно известным дирижёром, пианистом и композитором, другом семьи Клары и Роберта Шуман. Скончалась Марианна в 1872 году, всю свою жизнь посвятив детям и внукам. В следующем году, в возрасте 88 лет ушёл из жизни и Фридрих Вик.

Клара, единственная дочь Марианны, была её любимицей. Однако в результате криков и скандалов, выпавших на период раннего детства, смышлёная и резвая девочка почти до пяти лет считалась глухонемой. С самого рождения она не произносила ни звука. Выяснив, что слух у неё всё же есть, доктора решили, что у ребёнка не

работает язык. Но в пять лет девочка заговорила, а к восьми годам речевые навыки её были уже совершенно нормальными для её возраста, как будто никаких проблем вовсе не бывало. Лёгкая шепелявость, оставшаяся у Клары на всю жизнь, даже придавала её речи некий шарм. Музыкальный талант, передавшийся Кларе по материнской линии, также проявился примерно в пятилетнем возрасте: выяснилось, что у девочки блестящая музыкальная память, и она почти моментально выучивает мелодии любой сложности. Некоторые исследователи полагают, что немота Клары была своеобразной реакцией организма на звуковую агрессию окружающей среды: она не хотела слышать то, что было ей неприятно. Как только скандалы между родителями прекратились, слух и речь восстановились. Любопытно, что эта черта характера останется у Клары на всю жизнь: она всегда будет исключать из своей орбиты людей и впечатления, которые её по каким-то причинам огорчают и травмируют. Забегая вперёд, приходится констатировать, что, к сожалению, в этом ряду окажутся и её собственные дети. Но виновата ли сама Клара в том, что её детские травмы и комплексы так и останутся не преодолены и не изжиты?

Система воспитания Фридриха Вика была жёсткой, хотя — мы не можем этого не признать и сегодня — она дала поразительные результаты. Ломая человека, он добивался становления профессионала. Цена таких экспериментов над личностью порой может быть чудовищной. Вглядываясь во взрослую жизнь Клары Шуман, изумляясь её холодной расчётливости, мы должны понимать: она выросла такой, какой хотел видеть её Фридрих Вик. Он приложил колоссальные усилия к тому, чтобы девочка не представляла своей жизни без сцены и успеха у публики, чтобы полюбила всё, что становится непреложным атрибутом такой «звёздной» жизни. Именно в этом владеец «фортепианной фабрики» видел стимул к развитию талантов и способностей всех своих учеников. Но был ли это стимул к подлинному творчеству? Трудно сказать. Частью профессиональной подготовки по «системе Вика» была и композиция. Однако есть основания предполагать, что для него сочинительство Клары служило лишь дополнительной «изюминкой» в афише и поводом лишний раз подчеркнуть уникальные дарования своей воспитанницы: имя де-

вочки-композитора привлекало заинтригованных обывателей не менее, чем слава виртуозной пианистки, и концерты столь богато одаренного ребенка, несомненно, лучше продавались. Нам трудно согласиться с тем, что прижизненные слава, успех и богатство могут быть завоёваны исключительно потерей доброты, милосердия и уважения к людям. Как бы то ни было, результативность «системы Вика» зиждилась и на таких базовых принципах, как культивирование эгоизма, чувства превосходства над окружающими, умение быть накоротке с аристократической элитой и признанными виртуозами своей эпохи. Жизнь, по убеждению Вика, слишком коротка, чтобы можно было тратить её на общение с заурядными представителями человечества.

Разумеется, для долгой и успешной гастрольной жизни артист должен обладать силой и выносливостью. Поэтому одним из основополагающих принципов воспитания Вика было укрепление физического здоровья. Клара начала совершать ежедневные часовые прогулки в трёхлетнем возрасте. Размеренная ходьба порой на довольно длительные расстояния стала её пожизненной привычкой, помогавшей сохранять бодрость и внешнюю свежесть в преклонном возрасте. Любовь к прогулкам объединила их с Робертом Шуманом ещё в годы учёбы последнего в школе Вика.

За фортепиано отец усадил Клару до того, как она начала говорить, едва выяснилось, что у «немой» девочки абсолютный музыкальный слух и память. Четыре года после отъезда Марианны в Берлин Клара и её братья росли без женской ласки. Распознав талант своего старшего ребёнка, Вик со всем жаром бросился развивать и шлифовать его. Клара доминировала над всеми интересами в доме. Можно сказать, что Густав и Альвин практически были предоставлены сами себе. Но в случае малейшей их провинности отцовская рука не знала пощады. Фридрих Вик словно вымещал на них то, что обязан был сдерживать в отношениях с Klarой и теми, от кого зависело ее продвижение на большую сцену. Наконец, в 9 лет Клара была готова выходить на публику. Тут-то Вик и озаботился поиском женщины, которая могла бы заменять его в доме на время длительных гастрольных поездок. Выбор 42-летнего отца-одиночки пал на дочь лютеранского пастора из Нидерлаузитца, 23-летнюю Клемен-

тину Флетчер. 3 июля 1828 года, в присутствии троих детей Вика, состоялось их бракосочетание. В качестве свадебного путешествия Клементине было предложено отправиться в Дрезден вместе с «молодым супругом» и его дочерью: девятилетняя Клара давала там концерт. Для начала это было закрытое выступление в доме друзей.

Дебют Клары Вик на сцене Гевандхауза заслуживает отдельного рассказа. Семейное предание – а вслед за ним и история музыки – называют его триумфальным. При ближайшем рассмотрении первый выход 9-летней Клары на публику был ознаменован скорее курьёзом, чем большим успехом. Однако педагогический дар отца действительно сумел превратить курьёз в победу, прежде всего психологическую.

На 20 октября 1828 года в концертной афише самого престижного зала Лейпцига было заявлено несколько юных исполнительниц. Номером первым шло имя уже к тому времени известной австрийской пианистки Эрнестины Петалер. Номером вторым шёл дуэт от «школы Фридриха Вика», в котором Кларе досталась всего лишь простая басовая партия. В Вариациях ор.94 Кристиана Калькбреннера верхний голос исполняла самая продвинутая на тот момент ученица Вика – Эмилия Рейхольд. Вероятно, Клара не менее успешно справилась бы с этой технической задачей. Но мудрый отец решил не спешить с исполнительскими сложностями: девочке надо было прежде всего привить интерес к сцене и дать почувствовать вкус успеха и «звёздной жизни».

Недавно поселившаяся в доме мачеха, братья, вся домашняя челядь – как свита во дворце – «играли выход королевы». Кларе был сшит великолепный наряд. На вечер была заказана собственная карета Гевандахуза «для звёзд», запряжённая конной парой. Девочка одна, как взрослая артистка, должна была проследовать к месту выступления. Но произошло непредвиденное. Когда кучер подъехал к дому и выкрикнул: «Карета для фройляйн Клары!», – под восхищёнными взглядами прислуги девочка уселась в экипаж и устремилась... в неизвестном направлении! Кучер сделал одну остановку, потом другую: в повозку поднимались всё новые пассажиры. Через несколько кварталов сообразительный ребёнок испуганно закричал:

«Куда мы едем?! Это не дорога в Гевандхауз!» – «Конечно, нет, – ответил угрюмый кучер, – мы едем на танцы в Ойтриц!»

Как оказалось, ещё одна Клара, взрослая девушка, жившая по соседству, отправлялась с подругами на загородный сельский праздник. Когда кучер выкрикнул имя пассажирки, Клара Вик уселась первой. Выпрыгнув из экипажа, заплаканная девочка поспешила к дому. К счастью, карета Гевандхауза оказалась на нужном перекрёстке. Добравшись, наконец, в заполненный публикой концертный зал и увидев нервничающего отца, Клара снова разрыдалась. Она была уверена, что её хотели похитить неизвестные злоумышленники. Хороший психолог, Вик добродушно рассмеялся и попросил у дочери прощения: оказывается, он забыл её предупредить, что для успешного выступления дебютантов Гевандхауза, им всегда устраивают какую-нибудь путаницу. В общем, это давняя примета: пока артист не дебютирует на сцене, его обычно принимают за кого-то другого. И если в жизни ты сначала поехал «не туда», то потом, на сцене, ты обязательно двинешься в нужном направлении и добьёшься успеха. Успокоенная девочка вышла на сцену с ощущением, что теперь-то всё будет распрекрасно – «примета» должна сработать.

Второй жене Вика можно было лишь посочувствовать: взвалив на себя домашнее хозяйство, организацию работы школы, она занималась и с отбившимися от рук младшими братьями Клары. Глава семейства полностью был занят дочерью и её продвижением на большую сцену. При этом Клара смотрела на Клементину как на служанку и не проявляла ни малейших признаков уважения или почтения к новой супруге отца. Вик, впрочем, на неё совсем не сердился: чтобы *стать* выше простых смертных, Клара для начала должна была *почувствовать* себя выше простых смертных. А кто, как не домашние, лучше всего могут помочь в становлении детской гордыни и спеси?

Основываясь на переписке Вика с женой, исследователь Н. Рейх характеризует Клементину Вик как женщину «интеллигентную, культурную и... послушную». Она родила троих детей. Двое младших прожили недолго. А вот старшая, Мария (1832-1916), впоследствии стала для Вика тем, чем не захотела стать Клара: фанатично преданным ему послушным ребёнком, добившимся также немало

успеха на музыкальном поприще. Она никогда не была замужем, выступала в Гевандхаузе и в других знаменитых залах Европы; так же, как её предшественница в классе отца, удостоилась звания придворной пианистки. Однако до уровня старшей сестры Мария Вик так и не дотянулась. После смерти Клары она написала книгу «Из круга Вик-Шуман», где с плохо скрываемой недоброжелательностью поделилась своими размышлениями о первой «звёздочке» папаши Вика. Самой Кларе она отомстила тем, что сделала наследниками своего состояния детей среднего сына супругов Шуман – Фердинанда, чем немало уязвила Кларину гордость.

Лишившись общения с матерью, Клара до встречи с Шуманом и последовавшего затем замужества не знала сердечных привязанностей. Она жила одиноким и гордым птенцом в золотой клетке: только выпуская птичку на сцену, ей позволяли петь и вкушать все радости артистической жизни. У неё было всё – блестящий пианизм, восторги выдающихся людей Европы, роскошные наряды, драгоценности. И при этом не было решительно ничего из того, что делает счастливыми детей и подростков. Она не играла в куклы, у неё не было игрушек и шумных детских компаний, ей не позволялось читать «просто так», для удовольствия – вся её жизнь была нацелена на достижение успеха. И, похоже, она не собиралась платить папаше Виду дочерней нежностью. С гастролей в Париже в 1832 году 47-летний Вик пишет супруге письма, полные жалоб на кларину грубость и неблагодарность.

Период полового созревания дочери принёс отцу немало тревог и забот. Фактически ему пришлось самому решать массу деликатных вопросов, связанных с физиологическими изменениями в организме девочки и терпеть связанные с этой порой эмоциональные срывы. Никому постороннему доверить дочь он не мог и не хотел. При этом девочка по-прежнему живёт и действует как автомат: даже на гастролях она по строго заведённому распорядку изучает языки, композицию, разучивает новые произведения, знакомится с нужными людьми – словом, делает только то, что «полезно» и что пригодится ей для карьеры. И гуляет ровно час – при любой погоде.

Любопытно, как Фридрих Вик обучал Клару писать. «Мой дневник, начат моим отцом 7 июня 1827 года и продолжен Кларой



Жозефиной Вик», – гласит первая запись, сделанная рукой отца. Однако лишь 24 мая 1831 года Клара сообщает: «Отныне я буду вести свои записи сама, как только у меня будет свободное время». В качестве упражнений по чистописанию и грамматике Вик предлагает Кларе старательно копировать свою деловую переписку. И вот девочка заносит в тетрадь «обмен любезностями» своего отца с руководством Гевандхауза по поводу гонораров, копирует его отповеди врагам, вникает в детали обсуждений различных деловых вопросов с партнёрами и друзьями, усваивая агрессивную лексику отца, щедро одобренную обличениями, упрёками, оскорблениями и требованиями. Он уверен: только так можно приучить ребёнка к суровым гастрольным будням. Надо признать, к жизни успешной концертирующей пианистки Клара была подготовлена своим отцом превосходно: организация концертов в самых разных городах, с предварительной договорённостью о сроках-залах-отелях-инструментах-отзывах прессы и приёмах в светских салонах «на высшем уровне» – ей удавались так, как больше ни одной артистке Европы, не имеющей профессионального импресарио. Со всеми этими функциями она позднее справлялась самостоятельно, порой отправляя до десятка писем в день. Сегодня вообразить себе этот объём работы – без телефона, интернета и даже без телеграфа – совершенно невозможно.

Немаловажную роль сыграли, разумеется, и связи в музыкальных кругах, которые у Клары появились благодаря общительности и тщательному подходу к выбору контактов Фридриха Вика. Одним из самых удачных его шагов в деле продвижения дочери на сцену стало знакомство с Никколо Паганини. В феврале 1829 года, совершая своё первое турне по городам северной Германии, 47-летний скрипач ненадолго остановился в Лейпциге. Безуспешно попытавшись организовать дополнительный концерт заезжей знаменитости в Гевандхаузе, Фридрих Вик последовал за Паганини в Берлин. Совершенно потрясённый игрой скрипача, Вик не отстал от него, пока не заручился обещанием Паганини дать четыре концерта в Лейпциге предстоящей осенью.

Утром 4 октября Вик снова явился к великому музыканту и представил ему свою 10-летнюю дочь. Галантному и хорошо воспитанному итальянцу ничего не оставалось, как позволить юной фрой-

лайн сесть за разбитый гостиничный инструмент и сыграть несколько пьесок. Как писала в дневнике Клара: «Я сыграла мой Полонез ми-минор, который ему очень понравился, и он сказал моему отцу, что у меня призвание к искусству, потому что у меня есть чувство. Тут же он дал нам разрешение присутствовать на всех его репетициях – что мы и делали». Но любезность скрипача по отношению к Кларе на этом не закончилась. Он представил её местным знаменитостям как юную коллегу, а во время своих концертов предложил ей занять почётное место на сцене. Воодушевлённый Вик срочно доставил в гостиничный номер Паганини самый лучший рояль со своего «фабричного» склада, получив за это разрешение сыграть дуэтом вместе с дочерью. Разумеется, было выбрано сочинение, которое не могло не заинтересовать скрипача. Это оказались Вариации на темы концерта Паганини, написанные другом Вика, придворным пианистом короля Саксонии Крэгеном. На этот раз Клара получила профессиональный совет: «не играть так беспокойно и меньше двигаться во время исполнения». Счастье отца и дочери было беспрдельно, когда в день отъезда Паганини сделал памятную надпись в альбоме Клары, записав фрагмент из своего Скерцо со следующим уточнением: «За особые заслуги – мадемуазель Кларе Вик».

Этот день стал для семьи Вик поворотным: признав за 10-летней Кларой талант и большое будущее, Паганини словно мановением волшебной палочки открыл для папаши Вика двери аристократических салонов Германии. Но дальновидный бизнесмен предпочитал не поживать на лаврах, а стремительно двигаться вперёд. Обнаружив, что огромный интерес публики вызывает сочетание «девочка-композитор» на афише, он сделал всё возможное, чтобы развить способности дочери к сочинительству. Простудировав с ней «Путь к искусству импровизации» Черни, он решил отдать её в более крепкие профессиональные руки, в класс к 50-летнему Кристиану Теодору Вейнлигу, кантору церкви Святого Фомы. Примерно в то же время с ним занимался юный Рихард Вагнер – денег на уроки у «знаменитого» Фридриха Вика в бедной семье Вагнера не оказалось. Эта деталь, кстати, показывает, насколько отличались стартовые возможности для музыкальной карьеры будущего оперного реформатора и Роберта Шумана.

Наконец, осенью 1830 года Вик решил, что настало время для сольного выступления Клары в Гевандхаузе. Не забыл он и себя, включив в программу дочери Романс для фортепиано и фисгармонии собственного сочинения. Из композиций самой Клары были выбраны Вариации на оригинальную тему и песня, исполненная Генриеттой Грабау. Остальное содержание афиши мало чем отличалось от программ заезжих взрослых исполнителей: Вариации Герца, Рондо Калькбреннера... Отзыв во «Всеобщей музыкальной газете» был великолепным. Нет сомнения, что рецензент получил приглашение от Вика и был с почётом препровождён на лучшее в зале место – Вик знал, как добиваться признания прессы и сильных мира сего. Клара же была счастлива тем, что отец не ругал её за «слишком быстрый темп», и что она «принесла отцу всего 20 талеров за его старания, жаль, что он не заработал больше, но отныне я часто буду угощать мою семью в “Кухонном садике” (*местном кафе – Т. Ч.*)».

Полностью избавиться от отцовского контроля в дневниковых записях Клара сможет только 23 апреля 1838 года, когда вопреки воле отца отправится в свои первые самостоятельные гастроли во Францию. Вплоть до 19-летия дочери он отмечал своей рукой от её имени, к примеру, такие детали: «Отец приехал в экспресс-экипаже в семь вечера. Я бросилась ему в объятия и привела сразу в отель» (17 июня 1834 года). 28 февраля 1833 года опять же рукой Вика в дневнике Клары записано: «Я играла «Бравурные вариации» Герца (без репетиции) и ре-минорный Септет Гуммеля в 18-м подписном концерте. Всё было принято с огромным энтузиазмом». Надо ли уточнять, что с пяти до девятнадцати лет каждый час в расписании Клары был строго спланирован? Никакой самостоятельности, «порывов» и «настроений», так же, как никаких контактов, не одобренных отцом, Кларе не позволялось. В этом контексте гнев Вика, неожиданно узнавшего о чувствах дочери к Роберту Шуману, становится совершенно понятен. Несмотря на все его титанические усилия, он так и не сумел полностью подчинить себе жизнь и эмоции своего ребёнка.

Процесс обучения Клары заслуживает ещё некоторых подробностей для сведения современных педагогов. С семи лет девочка ежедневно проводила за фортепиано три часа: один – с отцом, и два

– за самостоятельной работой. С января 1825 года она полгода посещала начальную школу мадемуазель Марбах, недалеко от дома. На следующий год её планировали отдать в более престижный институт Ноака. Однако дело не заладилось: Вик увидел реальную угрозу для своих планов в укреплении её «социальных связей», в оживлённых играх со сверстниками. К тому же он считал чрезвычайно вредным для здоровья многочасовое сидение в одной позе, да ещё и в закрытом душном помещении. Таким образом, никакого формального, систематического образования Клара Вик не получила. Женившись на ней, Роберт Шуман с изумлением обнаружил, что она не знает многих элементарных вещей в литературе, истории, и тем более в философии и точных науках. Клара порой самокритично писала, что Роберт называет её «глупой», и соглашалась – «да, я глупа»... Совершенно очевидно, что только совместная жизнь с гениальным композитором и общение с самыми передовыми людьми своего времени позволили Кларе стать впоследствии одной из выдающихся женщин Европы.

Но столь строгий отцовский диктат не мог не вызывать пересудов у современников. К примеру, во время знаменитого визита к великому Гёте в 1831 году одна из знатных веймарских дам упрекнула Вика в том, что Клара не играет с другими детьми. Вик разразился гневной отповедью: «Я занимаюсь вопросами образования уже двадцать пять лет и осуществляю мои теории на практике. Последние семь лет я только и занимаюсь образованием моей дочери. Если мне, тем не менее, понадобится совет – я непременно обращусь, к кому надо, и это вряд ли будет женщина». Один из присутствовавших на аудиенции в доме писателя гостей отмечал «обречённый и страдальческий вид» девочки. Грустное, серьёзное, даже «исплаканное» лицо станет впоследствии наиболее часто встречающейся характеристикой внешности Клары.

Вик готовил для Клары судьбу вундеркинда-виртуоза. Что же, помимо ежедневных занятий за фортепиано, полагалось знать будущей звезде классической сцены? Читать и переписывать деловые бумаги она уже умела. Следующим шагом стало изучение французского и английского языков – чтобы гастролировать в тех странах, где не говорят по-немецки. Для понимания музыкальной формы и

умения анализировать исполняемые произведения Вик решил с раннего возраста обучать Клару теории музыки и гармонии. Разумеется, с этой целью им были приглашены самые известные в городе преподаватели: уже упоминавшийся кантор Томас-кирхе, Теодор Вейнлиг и директор Лейпцигской оперы, композитор Генрих Дорн. С 11-ти лет Клара изучает инструментовку и начинает играть на скрипке, с 12-ти – занимается контрапунктом с Дорном (как потом выяснится из общения с Шуманом – совершенно безуспешно). Наконец, с 13-ти лет она начнёт петь: Фридрих Вик считал, что ежедневные 15-минутные занятия вокалом могут достаточно развить голос и помочь формированию певучего звука во время игры на фортепиано.

Из-за частых гастролей занятия её не будут регулярными, однако в каждом городе Вик будет стараться найти для дочери самых знаменитых педагогов. К примеру, в Дрезден она отправится для изучения оркестровки у композитора Карла Рейссигера и уроков вокала у Иоганна Алоиза Микша. Наконец, накануне конфирмации, бывшей необходимой частью вхождения в немецкий истеблишмент, богослов по образованию Вик самостоятельно даст 14-летней Кларе несколько уроков религиозного воспитания. Однако никогда в жизни она не будет испытывать потребности ни в Боге, ни в вере. Одна из редких в то время женщин, которая будет верить только в себя и свои собственные силы.

Фигура Фридриха Вика интересна для нас не только и не столько своими педагогическими достижениями. Мог ли он предположить, что войдёт в историю мировой культуры вовсе не сам по себе, как выдающийся воспитатель и поставщик юных талантов для европейской сцены, а всего лишь как злобный отец невесты Роберта Шумана? Порой история хранит имена самых парадоксальных персонажей, словно бы в назидание потомкам, всегда помнящим не только гениев, но и их мучителей. Жестокое противостояние с Робертом Шуманом нанесло репутации Фридриха Вика непоправимый урон, хотя судьба этого неординарного человека могла бы стать совершенно иной, будь он мягче, мудрее и благороднее.

Справедливости ради надо отметить, что Фридрих Вик оказался одним из первых, если не вообще единственным в своём столетии, кому удалось из девочки, считавшейся инвалидом, воспитать под-

линную звезду. Разумеется, тут сработало много факторов. Во-первых, реальная одарённость ребёнка, доставшаяся Кларе от матери. Во-вторых, сочетание жёсткости, если не сказать жестокости в методах воспитания, и своеобразного чувства юмора, позволявшего строгую отповедь чередовать с шуткой. Большую часть времени на уроках Вик пребывал в состоянии радостно-приподнятом и только в крайних случаях позволял себе гнев и суровое наказание. В-третьих, – и это, наверное, было самым главным – он сумел создать такую привлекательную систему мотивации для каторжного труда, что ребёнка не надо было заставлять заниматься за инструментом. Наоборот, наказанием был запрет на труд. И этот запрет ощущался ребёнком как нечто непереносимое и требующее скорейшего преодоления. У юной артистки сознательно отсекались и высмеивались малейшие проявления «девчачьих желаний» и не относящиеся к её карьере посторонние интересы и привязанности. За исключением концертных нарядов и драгоценностей, у Клары не было никаких собственно женских увлечений. Мимо неё прошла обычная пора игр в дочки-матери, в куклы, «в дом», простое общение с подружками-сверстницами и тому подобная – с точки зрения Вика – ерунда. До самого выхода на большую сцену Клара сознательно была лишена своим отцом общения с женщинами.

Но Вик запрограммировал девочку таким образом, что она даже не осознавала, что чего-то лишена. Максимум, что ей было позволено – игры с братьями и появившимся в доме Робертом Шуманом, который в какой-то степени и восполнил пробел в той части кларинного сердца, где должны храниться безоблачные воспоминания детства. Впервые увидев Роберта десятилетней девочкой, Клара моментально оказалась во власти его обаяния. До сих пор никто не рассказывал ей сказки – Роберт с искренним увлечением взялся просвещать детей Вика, играть с ними в «страшилки» и «приключения». 20-летний юноша делал это с таким азартом, будто в детстве сам не успел наиграться и набегаться. Истории с продолжениями, шарады, прятки, салочки – только благодаря Шуману девочка узнала, что в жизни существует что-то, кроме сцены и упорных занятий за роялем. Но даже светлой, солнечной натуре Роберта Шумана было не

под силу изменить то, что так старательно культивировал в ней отец, а именно – стремление к славе и богатству.

...Дочь Фридриха Вика в итоге добилась всего, о чём мечтал её строгий наставник. Однако женская судьба и материнское счастье Клары Вик оказались слишком тонкой и деликатной материей, чтобы не пострадать от последствий сурового отцовского воспитания. Насколько драматичным и даже опасным детство без матери может оказаться именно для девочки, показывает вся её дальнейшая жизнь.

**Глава IV**  
**ПЕРВЫЕ ВЕРШИНЫ**



Итак, осенью 1830 года Роберт Шуман прощается с Гейдельбергом. Он должен завершить семестр в университете Лейпцига, чтобы получить свидетельство об окончании курса – иначе пропадёт стипендия, которую ему выплачивает город Цвикау. К началу следующего года несостоявшийся юрист обещает матери прислать все дипломы, которые можно будет вставить в рамочку и прекратить тем самым курсирующие в городе сплетни о его пренебрежении к учёбе. Факт, что такие документы были выданы, опровергает утверждения друзей (и его собственные!) о том, что он не посещал лекции и не выполнял никаких заданий. Да, он не отличался прилежанием, но необходимый минимум был им всё же сдан. Присуждение Шуману степени доктора философии в 1840 году также подтверждает, что университетский курс был им освоен.

Ближайшие 14 лет его жизни будут связаны с Лейпцигом. Проницательный Ференц Лист скажет позднее о его знаменитом фортепианном квинтете, что он «слишком лейпцигский». Могло ли быть иначе, если сам Шуман в конце концов станет неотъемлемой частью культурной жизни этого города и во многом будет формировать его духовную атмосферу?

Но пока ему предстоит нелёгкие годы. Зёрна университетской свободы, упавшие на хорошо удобренную чтением гимназическую почву, только-только начинают набухать и прорастать. Нужно ещё какое-то время, чтобы понять: скромная былинка или могучий дуб собираются украсить собой этот мир? Вхождение, вращение, «врубание» или «вползание» – у кого как получится – во взрослую жизнь неизменно сопряжены с болью и душевным дискомфортом. На самом деле жизнь молодых людей после двадцати даже более трудна, чем так называемый подростковый переходный возраст. Там ты ещё ребёнок, тебе многое прощается – детская душа во взрослом теле бунтует, страшится, но она пока защищена от внешних бурь и ответственности. В 20 лет всё уже серьёзно. Пора давать первый ответ на вопрос: кто ты? Зачем явился в этот мир и что ты можешь?

Отвечая на тревожные вопросы фрау Шуман о будущем её сына, Фридрих Вик рисует картины самые оптимистичные, мол, он «при его таланте и воображении приблизительно за три года может стать одним из крупнейших пианистов среди ныне живущих, смо-

жет играть одухотворённое и горячее, чем Мошелес, грандиознее, чем Гуммель». Правда, для этого необходимо избавиться от несобранности, излишней любви к фантазированию, нежелания подчиняться хоть какой-то дисциплине и распорядку. «Будет ли наш любезный Роберт теперь другим – более рассудительным, крепким, сильным, и – позволю себе сказать – более холодным и мужественным?» Опекун, братья и Иоганна-Кристиана соглашаются на минимальный «испытательный срок» в шесть месяцев, после которого все должны будут принять окончательное решение: быть ли Роберту Шуману музыкантом или лучше вернуться в лоно юриспруденции.

Получив от Руделя 200 талеров на покрытие гейдельбергских долгов, висящих на нём ещё с июня, Шуман, снова почти без денег, к концу октября добирается до Лейпцига. Биографы отмечают, что пару недель Роберт скитается «неизвестно где», пока, наконец, не договаривается с Виком о том, на каких условиях он сможет поселиться в двух комнатах его просторного дома на Гриммайше-Гассе, 36. Первые же дни существования под одной крышей с необычным семейством приносят ему смешанные ощущения. С одной стороны, он пытается получше устроиться и просит мать прислать из дома его старую кровать, чашки, подаренные Терезой, а заодно и запасы кофе с сахаром. Он всюду таскает с собой «немую клавиатуру» и, по совету Вика, отрабатывает точность, отчётливость, цепкость и ясность удара. Как ни претит ему механическая работа без живого звука фортепиано, до поры до времени он терпит эту сухомятину. С другой стороны, он попадает в чужой дом в самый ответственный и знаменательный момент в жизни Клары – на 8 ноября намечен её дебют на сцене Гевандхауза, и, разумеется, Фридриху Вику не до занятий с Шуманом. Юноша невольно сравнивает свою игру и свои фортепианные достижения с техникой и возможностями Клары. Ему 20, ей – 11, шанс догнать её выглядит совсем призрачным. Есть и совсем неприятные впечатления: Шуман шокирован той лёгкостью, с которой «папаша Вик» идёт на обман. Он заявляет руководству Гевандхауза, что Кларе всего 10 лет. Обман будет продолжаться и в дальнейшем: когда девочке будет уже почти 13, Вик с честными глазами будет утверждать, что ей только «одиннадцать с половиной». «Мастер-всё-за-деньги», как позднее будет называть его Шуман в

своих дневниках, искренне убеждён, что для получения лучших сборов хороши все средства.

Тем не менее, в первые месяцы Шуман пытается тщательно выполнять все указания и советы своего педагога. Главный упор тот делает на развитие техники, и Шуман часами просиживает над этюдами Черни, Мошелеса и т.д. Он старается быть рациональным и собранным. Он даже пишет матери: «Более частое общение с Виком изменило меня к лучшему; он... принимает во мне сейчас такое участие, какого я не предполагал ранее ... всегда меня подбадривает и расшевеливает». Отзывчивый на добро и заботу, Шуман поначалу ассоциирует Фридриха Вика с придуманным им мудрым наставником молодого поколения – «мастером Раро». Однако уже к 15 декабря он начинает прозревать и пишет матери: «...когда речь заходит о его или Клариных интересах, он становится диким, как мужик». В данном случае Шуман, конечно, сам попался в ловушку своей доверчивости. Почувствовав, что Виду сейчас не до него (тот готовился к первой длительной гастрольной поездке с Кларой), юноша простодушно решил обсудить с ним возможность перехода к Иоганну Непомуку Гуммелю. Ученик Моцарта, Сальери и Гайдна, друг Бетховена и учитель Мендельсона, одарённый пианист и композитор считался в тот момент самым признанным фортепианным педагогом Германии. Роберт даже отправил матери письмо с требованием «собираться побыстрее, чтобы поехать в Веймар», к Гуммелю. Он всерьёз вознамерился начать очередной этап своего образования на новом месте. Однако гнев и возмущение Фридриха Вика были столь сильны, что молодой человек вынужден отступить. Мягкий, деликатный, добродушный, он никогда не мог открыто противостоять натиску грубой агрессии. В этой врождённой аристократичности, которая неведомо как проявилась у потомка крестьян, была немалая сила Шумана. Всю жизнь он будет избегать подобных отвратительных «мужицких» сцен – ему легче отступить, внешне смириться, чем криком или силой доказывать свою правоту. Позднее станет очевидно, чей характер более достоин победы. Ну а пока Вик уверен: мальчишка Шуман против него – никто. Поэтому он уходит с поля боя с гордо поднятой головой и утверждением, что на

сегодня именно он, Фридрих Вик, – лучший фортепианный педагог из всех существующих.

Сохраняя внешнюю почтительность и делясь даже с родными лишь самыми краткими впечатлениями от жизни в семействе учителя, Шуман продолжает изливать свои чувства на страницах дневника. «Я знаю тебя, мастер Раро, твои поступки не более чем жидовская расчётливость. Твоё вдохновение ничто, если нельзя заполучить в карман несколько монет». Оценки «жидовского поведения» Вика и позднее некоторые схожие реплики в дневниках в отношении Мендельсона и других знакомых, дадут некоторым исследователям повод говорить об антисемитизме Роберта Шумана. Однако американский психиатр и исследователь жизни композитора Питер Оствальд утверждает, что ничего подобного у Шумана не было. Среди людей, чьему таланту он поклонялся и с которыми дружил, было немало евреев. И, в отличие от Вагнера, он никогда и нигде не позволял себе публично высказываться на эту тему. Молодой человек был сыном своего времени и своей среды, когда преклонение перед прибылью считалось исключительно еврейской чертой характера. И, наконец, он читал Шекспира, выведшего на сцену образ мерзкого ростовщика. Кстати, именно в этот период Шуман обратился к творчеству английского драматурга и увлёкся им настолько, что задумал написать оперу «Гамлет». Разумеется, идея эта осталась нереализованной: ни знаний, ни творческого запала у юного романтика к тому времени было недостаточно.

Очевидно, что, принимая Роберта Шумана в свой класс и обещая сделать его мировой знаменитостью, Фридрих Вик лукавил. Он прекрасно видел его проблемы и сознавал невозможность их исправления. Ведь даже 15-16-летним ученикам он говорил, что время для серьёзных занятий уже упущено. Позднее в своём труде по фортепианной педагогике он будет ссылаться на пример «некоего молодого человека», испортившего руку вопреки его рекомендациям. Но даже и там Вик не смог не соврать: он прекрасно знал, какой аппарат и зачем использовал Роберт Шуман, диалог их по этому вопросу сохранился в дневнике композитора. А вот дневниковые записи Шумана за октябрь – декабрь 1830 года не сохранились. То ли он сам их позднее уничтожил (что было абсолютно нехарактерно для него), то

ли это сделал кто-то из членов семьи, озабоченный репутацией Фридриха Вика и вероятным описанием неприглядных деталей в жизни его семьи.

Сознавая недостатки своей профессиональной подготовки, Шуман решил всерьёз заняться изучением теории и гармонии. Вик настоятельно советует ему записаться всё к тому же Кристиану Теодору Вейнлигу. Но отныне Шуман будет лишь вежливо слушать Вика, чтобы поступать по-своему. С июля 1831 года он берёт уроки у дирижёра Королевского оперного театра в Лейпциге, композитора Генриха Дорна. Не исключено, что на выбор студента повлияло то обстоятельство, что первой профессией Дорна также была юриспруденция. Всего на шесть лет старше Шумана, молодой дирижёр словно бы воплотил в жизнь мечтания романтического юноши. Но Дорн был строг, педантичен и начал с примитивнейших задач, с самых азов гармонии и полифонии. Воспоминания его, характеризуют и Шумана, и стиль их занятий весьма красноречиво: «В период своего обучения Шуман был неутомимым тружеником, и если я давал ему одну задачу, он всегда приносил несколько. Первые упражнения в двойном контрапункте настолько поглотили его, что однажды он письменно пригласил меня дать ему урок в виде исключения на его квартире, «так как он совершенно не может оторваться». Я пришёл и застал его за бутылкой шампанского, при помощи которого мы затем совместно увлажнили сухое обучение». Занятия продолжались менее года и прекратились по инициативе Шумана, который в письме любимому Кунтшу 27 июля 1832 года признался: «Хорошо Темперированный Клавир Баха – моя грамматика, и к тому же наилучшая... в нём не было ничего половинчатого, болезненного, всё написано как бы на вечные времена».

К сожалению, студенческая привычка к таким «увлажнениям» не только не ослабевала в годы жизни в Лейпциге, но и напротив, укреплялась с расширением круга профессиональных знакомств и связей. Год, который Шуман провёл в доме Вика, оставил по себе не самые радужные воспоминания – практически каждый вечер молодой человек уходил в пивную или в ресторанчик отеля «У кофейного дерева», чтобы расслабиться и пообщаться с приятелями. Несмотря на то, что матери он постоянно обещал «покончить со сквер-

ной привычкой», вплоть до женитьбы Роберт Шуман практически ежедневно употреблял пиво, вино или шампанское.

В доме Вика произошло и ещё одно важное событие в жизни молодого человека. Некая девушка по имени Кристель начала регулярно посещать его со вполне определённой целью. Кто она была на самом деле, история умалчивает – либо её «заставили» замолчать те, кто редактировал и поправлял «шероховатости» в биографии гения. Но кое-что всё же стало известно благодаря кратеньким пометкам в композиторских дневниках. Её имя впервые появляется в записях Шумана 12 мая 1831 года, но, как пишет автор оксфордской монографии о композиторе Э.Ф. Йенсен, очевидно, что это уже далеко не первая их встреча. Во-первых, она имела отношение к дому Вика – это либо служанка, либо одна из многочисленных учениц «фортепианной фабрики». Она с увлечением слушает истории, которые Роберт рассказывает маленькой Кларе и её братьям и, вероятно, принимает участие в их весёлых играх. Шуман пытается разобраться в новых для него ощущениях и фиксирует происходящие с ним физиологические изменения. Сексуальная жизнь для него не всегда в радость, после одной из бурных ночей ему даже приходится обращаться к доктору и начинать лечение... Отношения с Кристель длились несколько лет, она продолжала приходить к нему на квартиру, когда он уже съехал от Вика. Как сложилась дальнейшая жизнь Кристель – неизвестно. Поговаривали, что она родила от Роберта Шумана девочку, которая вскоре умерла. Таким образом, утверждение Э. Флексиха о том, что юный Шуман был «чист и безгрешен как весталка», можно считать верным лишь отчасти.

С момента, формально выражаясь, полноты физиологического взросления, в лексиконе Шумана появляются слова о «его детях» – так он называет свои произведения и литературных персонажей; дети в виде порхающих цветов и ангелочков регулярно являются ему в снах. Он принимается за пьесу по трагической судьбе Пьера Абеляра. История, что называется, выдаёт его с головой. Средневековый юноша принял celibat и стал священником. Овладев многими премудростями, он стал духовным наставником прекрасной Элоизы, к которой воспылал страстной любовью. Они тайно поженились, у них родился ребёнок. Но чтобы не мешать церковной «карьере» воз-

любленного, Элоиза отказывается от него и сама уходит в монастырь. Дядя Элоизы, узнав о поступке Абеяра, в гневе кастрирует его – таким образом, богослов не может делать «церковную карьеру» и до конца жизни должен оставаться простым монахом. Шуман какое-то время бьётся над этим сюжетом, потом снова в бессилии отступает. Пока все его драмы и трагедии (в прямом и переносном смысле) – только очередное удобрение для будущих музыкальных шедевров. Он снова бросается в объятия Жан-Поля, затем вдруг приступает к написанию «поэтической биографии» Эрнста-Теодора-Амадея Гофмана. Тут же составляет список трагедий Шекспира, выписывает все женские образы и даёт им характеристики. Интерес к театру не останется без творческих последствий. Ну а пока очевидно, что совершенствование фортепианной техники по методу Вика вызывает у Шумана едва ли не отвращение к музыке. Ему хочется живых образов, движения, света, а вместо этого – тупое повторение по 6-7 часов в день одних и тех схематичных упражнений. Накануне своего 21-го дня рождения Шуман записывает в дневнике: «Музыка, как ты мне противна и надоела до смерти!».

Догнать ушедшее время таким варварским способом оказалось невозможно. Пока Клара занималась максимум 3 часа в день и была надёжно защищена от растяжений и «переигрываний», Шуман продолжал наивно надеяться, что количество перейдёт в качество. 1 октября 1831 года Клара и её отец наносят визит «его превосходительству Иоганну фон Гёте» в его веймарской резиденции. Поэту так нравится игра ребёнка, что 9 октября их вновь приглашают к самому знаменитому литератору Германии. «Эта девочка сильнее шести мальчиков», – шутит Гёте, и папаша Вик всеми способами добивается, чтобы эта фраза была растиражирована в прессе. Шуман, понявший бесперспективность дальнейшего пребывания в доме отсутствующего учителя, съезжает на другую квартиру. В это же время он фиксирует боли в руки.

Между тем, достижение официального совершеннолетия повлекло за собой существенные изменения в статусе молодого человека. Во-первых, он мог быть призван на военную службу. Во-вторых, он получил прямой доступ к отцовскому наследству и больше не собирался выпрашивать жалкие гроши у опекуна и брать-

ев. Поездка в Цвиккау за документами, подтверждающими его новые права (и обязанности!), была ознаменована одной маленькой фантазией. Сидя в экипаже на обратном пути в Лейпциг, Роберт Шуман, вдохновлённый своим новым положением, решил мысленно «обновить» и окружающий мир. Как пишет П. Оствальд, «это была новелла в гофмановском стиле» под названием «Вундеркинды». Постепенно «Вундеркинды» превратились в «Давидсбюндлеров», а герои её, за время путешествия автора получившие «более подходящие имена», сами о том не подозревая, оказались членами нового союза. «Крёстный отец» содружества переименовал Клару в Цилию, доктора Глока – в «старую Музу медицины», Кристель – в Хариту (это показывает, как серьёзно Шуман относился к их связи, вряд ли бы он стал записывать в «братство художников» простую служанку). Ещё ранее Вик превратился в «мастера Раро»<sup>1</sup>, себя он назвал «Флорестан-импровизатор». Это была первая персонификация лучшей и, как он считал, мужественной, сильной, деятельной части его натуры. Имя героя бетховенской оперы «Фиделио», оказавшегося в темнице и спасённого верной женой Леонорой, символизировало для Шумана страсть, отвагу, бескомпромиссность в стремлении к идеалу.

Не прошло и месяца, как 1 июля родился его антипод – милый, тихий, застенчивый Эвсебий. Имя раннехристианского священника казалось молодому романтику воплощением сосредоточенного раздумья и беззащитной нежности. Итак, летом 1831 года Роберт Шуман избавляется от духовного одиночества и на долгие годы приобретает верных друзей, братьев-близнецов Флорестана и Эвсебия, «делателя» и «созерцателя». Вне сомнения, рождение этих «деток» произошло не без воздействия на их «родителя» персонажей романа Жан-Поля, братьев-близнецов Вальта и Вульта. Однако Флорестан и Эвсебий оказались гораздо более «просвещёнными» в сфере музыки: их первый выход в мир запечатлён в знаменитейшей рецензии на шопеновские вариации на тему «Дон-Жуана» Моцарта. В той самой

---

<sup>1</sup> Некоторые западные музыковеды высказывают предположение, что это имя родилось в переплетении вензелей «КЛАРА-РОБЕРТ»



статье под названием «Сочинение II», где была произнесена (Эвсебием!) крылатая фраза «Шапки долой, господа, – гений!», возвестившая о приходе в мир фортепианного гения Фридриха Шопена, впервые получили право голоса и литературные «дети» Шумана.

Черновик рецензии был готов ещё в мае 1831 года, но с появлением Флорестана и Эвсебия автор решил изложить свои мысли в форме романтической фантазии – с сюжетом, диалогами, меткими репликами персонажей. Это была поистине революция в музыкальной публицистике XIX века! До сих пор о музыке никто и нигде *так* не писал. Да и где было писать? На всю Германию только четыре издания публиковали специальные статьи в этой области, и лишь в двух из них наблюдался хоть какой-то интерес к современным авторам. Журнал «Музыкальная радуга» поэта Людвиг Рельштаба прославился тем, что после публикации злой сатиры на знаменитую певицу Генриетту Зонтаг редактор на три месяца угодил в тюрьму. Таков был первый случай гонения на свободную прессу! Несмотря на авторитет Рельштаба (он вошёл в историю музыки как автор названия «Лунной» сонаты Бетховена и стихов к серенадам Шуберта), в сентябре Шуман всё же отправил статью не ему, а в старое, доброе, но скучнейшее консервативное издание – журнал «Всеобщая музыкальная газета». Её редактор Г. Финк очень долго колебался и тянул с ответом автору. Наконец, 7 декабря 1831 года была опубликована ровно половина заметки, – так сказать, в порядке полемики с представителями молодого поколения, – под псевдонимом «Юлиус». Чтобы не шокировать почтенную публику, рядом редакция поместила традиционную скучнейшую заметку «солидного автора». Тем не менее, это был прорыв. Довести немецкого бюргера до такого состояния, чтобы ему казалось, что отовсюду на него «смотрят неведомые глаза: глаза цветов, василиска, павлиньи, девичьи глаза», было по силам только очень смелому автору. Первый шаг Шумана-публициста в открытый мир был сделан. Точно такой же шаг в этом году был сделан и Шуманом-композитором с выходом из печати его «опуса один».

Но назревала проблема: боль в руке, впервые появившаяся ещё в Гейдельберге, осенью 1831 года начала усиливаться. Проблема «переигранной» руки Шумана на самом деле и по сей день остаётся

загадкой для историков. С одной стороны, любой музыкант вам скажет, что Шуман не смог стать виртуозом и публично выступать наравне с Шопеном и Листом только потому, что переусердствовал в занятиях. С другой стороны, ни один ответ на вопрос «а был ли палец?» не выглядит до конца убедительным. Судите сами.

Большая часть музыковедов – вслед за первым биографом композитора Василевским – утверждает, что после применения специального устройства, так называемого «хиропласта» или «сигарного механизма», у молодого музыканта оказался повреждён *третий* палец левой руки. Якобы растягивание связки и искусственное расширение амплитуды движения при замахе пальца привело к разрыву сухожилия. Аппарат, который специальным креплением фиксировал один палец – в то время как остальные двигались *свободно*, – предположительно помогал развить независимость движения всех пальцев и тем самым добиться высокой виртуозности. Сам Шуман в письмах к матери также говорит о *третьем* пальце. Вик в своей книге говорит о *третьем* и *четвёртом* пальцах. Оксфордская «Музыкальная энциклопедия» – только об одном *четвёртом* пальце.

В 1889 году Фридрих Никс, ученик Шумана, обратился к вдове композитора, чтобы, наконец, поставить точку в этом вопросе. К немалому его удивлению, Клара с трудом вспомнит, что «кажется, что-то там было со *вторым* пальцем». Наконец, дочь композитора Евгения в своих воспоминаниях вновь будет утверждать, что проблемы были из-за *третьего* пальца, растянутого механическими приспособлениями. В 1959 году два английских «спеца» Майер и Слатер начнут утверждать, что *третий* палец был вовсе не «переигран», а заболел в результате лечения ртутью.

Исследовав все существующие источники, доктор психиатрии П. Оствальд приходит к выводу, что проблема «переигранной руки» была сильно преувеличена композитором, чтобы не идти на службу в армию. В ужасе от предстоящего «призыва», Шуман даже размышляет в дневнике, куда ему лучше сбежать – в Америку или к дяде в Тверь? Убедительным будет признано заключение докторов об опасных «приливах к голове», что, вероятно, должно было означать начало гипертонической болезни. Сохранился документ от 1841 года, подготовленный доктором Морисом Ройтером для отправки в

военное ведомство. В бумаге будет описана давняя история повреждения и частичной потери чувствительности *второго и третьего* пальцев правой руки, что должно было явиться уважительной причиной для военных: держать в руках оружие и стрелять молодой человек с такой травмой, разумеется, не мог. Но насколько в этой бумаге отражено истинное положение дел – мы можем теперь только гадать.

Таким образом, проблема, вокруг которой старательно возведён каркас «профессиональной трагедии пианиста» и большой человеческой драмы гениального композитора, превращается в мелкую деталь, о которой даже близкие Роберта Шумана не могли сказать ничего однозначного. Как известно, в преподавательской, композиторской и дирижёрской работе ни «онемевший палец», ни «переигранная рука» никогда больше не появлялись. Не существует ни одного зафиксированного описания очевидцами или самим композитором случая каких-либо технических сложностей, встававших перед ним во время так называемых «домашних концертов», а также совместного проигрывания с Кларой в четыре руки самых сложных партитур. Шуман продолжает играть для себя, для родных и в дружеском кругу. Если учесть, что «круг» этот составляли выдающиеся музыканты эпохи, то вряд ли композитор решился бы играть перед ними коряво или весьма приблизительно.

Вероятно, процедуры, назначенные ему докторами в 1831-33 годах, частично помогли. Помимо всевозможных примочек, компрессов, лечения «гальваническим электричеством», прогреваний, травяных повязок на ночь, молодому человеку были назначены так называемые «животные ванны», во время которых кисть руки погружалась во внутренности только что убитых зверушек. Некоторые пишут, что это были туши пойманных на улице бродячих собак, иногда – «рогатый скот», как поясняет сам несчастный пациент в письме к матери. Остаётся только поражаться уровню медицины времён не столь уж от нас отдалённых. Но то, что проблема пониженной чувствительности и подвижности пальца (или даже двух) не была для Роберта Шумана профессиональной трагедией, абсолютно явствует из его писем к родным. Посетив профессора Коля и поинтересовавшись, излечима ли болезнь, Шуман услышит: «Да, но не

так скоро, то есть не ранее, чем через полгода». Одна из врачебных рекомендаций – «поменьше играть на рояле» – похоже, снимает груз с души молодого человека, к тому времени уже всерьёз захваченного творческой работой. Собственно, решение уже было принято за несколько месяцев до этого: «О карьере “странствующего виртуоза” я не помышляю – это тяжкая, неблагодарная жизнь. Если буду прилежен, то через два года дойду до опуса 20. Тогда судьба моя будет решена, и тогда я смогу так же легко жить в Цвиккау, как в Вене или Париже». Совершенно понятно, что молодой человек уже решил стать композитором и дойти до «опуса 20» за пару лет. Справедливости ради отметим, что, при всей его смелости и работоспособности, через два года он выполнит лишь треть из задуманного. Присваивая своим сочинениям номера «опусов» гораздо позднее их создания, Шуман здорово усложнил работу исследователям. Завершит ближайшее двухлетие ор. 13. Зато какой счастливой окажется эта чёртова дюжина!

Итак, к осени 1831 года речи о каком бы то ни было «испытательном сроке» на право стать пианистом больше не идёт. Благодаря отцовскому наследству Шуман получил возможность жить самостоятельно на проценты с банковского капитала. Это была довольно приличная для одинокого молодого человека сумма (вместе с первыми гонорами за статьи ежегодный доход его составлял от 400 до 500 талеров – в то время как в университете он довольствовался двумя сотнями). Голодная смерть ему явно не грозила, хотя и роскошествовать было не с чего. Большинству творцов в истории человечества судьбой было отказано и в такой малости. Шуман же мог позволить себе предаваться романтическим фантазиям, сколько было его душе угодно. В основе его стремлений по-прежнему лежали благородные порывы – борьба с ремесленничеством и скукой в искусстве Германии и продвижение всего передового, яркого, живого в музыкальное творчество... Он вознамерился зарабатывать писанием статей и изданием своих музыкальных произведений. На ближайшие годы деятель Флорестан брал верх!

После публикации заметки о Шопене, друзья (и, как бы сказал злой язык – собутыльники) Роберта Шумана стали смотреть на него как на своего лидера. Ежевечерние посиделки молодёжи в уютном

ресторанчике отеля «У кофейного дерева» или в «Саду Риделя» с обсуждениями современных нравов в искусстве и романтической убеждённости в том, что прогресс возможен, подпитывали решимость Шумана заняться музыкальной журналистикой. Очень рано Шуман потерял интерес к праздному времяпрепровождению. Балы, картёжные баталии, скачки, охота, весёлые застолья никогда не были его стихией. В общении с друзьями он искал прежде всего высокого смысла, творческого, духовного, эмоционального обновления. Фигурально выражаясь, он «влюблялся» в талантливых людей и начинал всячески поддерживать их устремления, помогать в исполнении их произведений, давал восторженные (порой незаслуженно!) рецензии в печати, не ленился писать о них издателям, раздавая щедрые рекомендации и самые лестные похвалы начинающим музыкантам.

Это было поразительное время в истории человечества! Бескорыстно обмениваться творческими планами и идеями было нормой: люди искусства слали друг другу свои последние сочинения в полной уверенности, что их прочтут, проиграют, оценят и непременно сообщат о впечатлении, ими произведённом. Это было дивное время, когда тратить свои силы, внимание и – главное! – время друг на друга считалось вполне естественной и единственно возможной формой существования творческого человека. И это-то горячее желание вникать в творчество современников и, в свою очередь, делиться своими находками и идеями и составляло суть жизни Шумана в первое десятилетие профессиональной работы. Одним из близких друзей его стал переехавший из Парижа пианист Людвиг Шунке, с которым они даже поселились на одной квартире. Появление этого талантливого музыканта, полного единомышленника Шумана, помогло ему преодолеть довольно сложный период в жизни.

Большинство исследователей сходится во мнении, что конец 1833 года был ознаменован для начинающего композитора первым «нервно-психическим кризисом». Причиной его послужили две семейные трагедии. 2 августа 1833 года в возрасте 28 лет от туберкулёза скончался, оставив жену и двухлетнего сына, брат композитора Юлиус. Через два с половиной месяца умирает (предположительно, от малярии) 25-летняя жена брата Карла, его любимая невестка Ро-

залия. В их гостеприимном доме Роберт провёл первые три месяца этого года, Розалия заменила ему сестру и была для него почти так же близка, как мать. Более того, с Розалией он мог свободно обсуждать те темы, которые никогда бы не решился обсудить с Иоганной – в том числе, его отношения с Кристель. После 17 октября молодой человек безутешен. На нервной почве он буквально заболевает: «сильный прилив крови, невыразимый страх, остановка дыхания, мгновенная потеря сознания быстро сменяют друг друга...». Разумеется, Шуман обращается к доктору и слышит следующее: «Медицина тут бессильна. Найдите женщину (или жену), она вас быстро исцелит». Но пока никакой подходящей кандидатуры на горизонте не видно. Выход один – погрузиться с головой в работу. 27 ноября он пишет матери об этих страшных днях: «Я был словно статуя, ни жив, ни мёртв; только с работой, которую я заставлял себя выполнять, мало-помалу возвращалась жизнь». Что же это за работа, которая, как он пишет матери уже 4 января, «производит некоторую сенсацию»?

В декабре 1833 – январе 1834 годов в Лейпциге выходит серия статей Шумана под общим названием «Давидсбюндлеры». Вот фрагмент новеллы «Из книжек Давидсбюндлеров», посвящённый сонате Людвига Шунке: «...Зимой, за год до этого, в погребке К. к нам подошёл молодой человек. Все взоры были обращены на него. Некоторым хотелось видеть в нём облик Иоанна Крестителя; другие полагали, что если бы в Помпеях раскопали подобную голову, её признали бы за изображение какого-нибудь римского императора... Вы все, впрочем, узнали его: восторженные глаза, орлиный нос, тонкий иронический рот, великолепные ниспадающие кудри и под всем этим – лёгкий, хрупкий торс, который казался тогда скорее несомым, чем несущим. Прежде чем он в тот день первой нашей встречи успел тихо назвать своё имя: “Людвиг Шунке из Штутгарта”, внутренний голос сказал мне: “Это тот, кого мы ищем” ...

...у нас собралось несколько давидсбюндлеров...; о музыке все и не думали, рояль раскрылся как бы сам собой, Людвиг уселся за него случайно, словно какое-то облако его занесло туда, и внезапно нас увлёк поток какого-то неизвестного нам сочинения. Всё как сейчас ещё вижу перед собой – гаснущая свеча, тихие, словно при-

слушивающиеся стены, друзья, столпившиеся вокруг и затаившие дыхание, бледное лицо Флорестана, задумавшийся майстер и среди них Людвиг, приковавший нас к себе как волшебник в заколдованном кругу... Людвиг стал нашим...

Вот такая рецензия, которая напоминает скорее фрагмент романтической прозы. Никакого теоретизирования и категоричных оценок – только «поэтическая атмосфера». Тем не менее авторский «приговор» совершенно очевиден. Было, было что-то неуловимо пушкинское в той поре лейпцигских бюндлеров. Если бы Шуман прочёл эти строки, он наверняка записал бы и Александра Сергеевича в свою компанию:

Друзья мои, прекрасен наш союз!

Он, как душа, неразделим и вечен, –

Неколебим, свободен и беспечен,

Срастался он под сенью дружных муз.

...Абсолютная созвучность манифесту немецких революционеров «от музыкального искусства»! Правда, «Давидов союз» («Давидсбюнд») Шумана – это всего лишь духовное романтическое братство людей, любящих искусство и готовых служить ему верой и правдой, «Моцарт был таким же великим бюндлером, каким ныне является Берлиоз», – поясняет Шуман в письме Дорну.

Надо сказать, что Германия начала XIX века просто «заболела» стремлением ко всяческим союзам и объединениям. И первым, кто высказал самую животрепещущую идею – об объединении всей Германии на почве общего гражданского законодательства – стал не кто иной, как любимый профессор Роберта Шумана в Гейдельберге – Антон Фридрих Тибо. Брожение умов, завершившееся революцией 1848 года, начиналось явно не на пустом месте. И реальные литераторы «Молодой Германии», и вымышленные «Серапионовы братья» Гофмана, и «Гармоническое общество» Вебера, и, как бы мы сегодня сказали, виртуальный шумановский «Давидсбюнд», потихоньку изменяли состояние немецких умов.

Профессиональные пианисты Юлиус Кнорр и Людвиг Шунке, органист и писатель Эрнст Ортлепп, офицер, а позднее писатель и издатель Ханс Люэ, на первых порах присоединившийся к молодёжи Фридрих Вик – вот основная часть «бюндлеров», поддержавших

шумановскую идею выпуска собственного музыкального издания. Весь 1833 и начало 1834 года будут отданы им невероятной по масштабу организационной работе. Поначалу все издатели, включая братьев композитора, категорически отказались участвовать в этом «безнадёжном проекте». В конце концов, Шуман с трудом убедит лейпцигского книготорговца и издателя К.Г.Ф. Гартмана. Естественно, вся идейно-содержательная часть также будет проработана и сформулирована самим композитором: «В каждом времени существует незримый союз родственных по духу умов. Сплотитесь все, кто к нему принадлежит, в тесный кружок, чтобы истина в искусстве ярче сияла, проливая повсюду радость и благодать». Планы юного романтика устремлялись так далеко, что он надеялся создать реальный союз композиторов, литераторов и художников, чтобы помочь им в публикации и распространении их произведений и получении какой-то гарантированной платы за свой труд! Помыслы Шумана опережали свою эпоху чуть не на полтора века!

Печатное дело – сложнейшее и требующее постоянного внимания производство. Из всех прекраснодушных романтиков, готовых до бесконечности спорить и обсуждать будущее издание, профессионально подготовлен (благодаря отцу и братьям) был лишь Роберт Шуман. Насколько бескорыстными были его мотивы, показывает письмо к брату Карлу, который сомневался в прибыльности издания: «Как может потерпеть крушение предприятие, которое начато с самыми чистыми побуждениями и в интересах искусства? ... Если предприятие будет давать недостаточно, Вик, Кнорр, Ортлепп и я отказываемся от гонорара. За моё редактирование намечено платить 150 талеров, от которых я, на худой конец, также отказываюсь...» Но поначалу главным редактором избран не Шуман, а его старший друг – пианист и педагог Юлиус Кнорр. Название издания звучит довольно длинно: «Новый лейпцигский музыкальный журнал». Первый номер на четырёх малоформатных полосах выйдет в свет 3 апреля 1834 года. В 1835 году, когда единственным редактором останется Роберт Шуман, из названия исчезнет указание города, а география присланных публикаций расширится не только до размеров всей Европы, но даже дойдёт до США. 25 декабря 1834 года, выкупив издательские права за 350 талеров и заплатив Кнорру 25 талеров



«отступных», Шуман станет полноправным владельцем печатного органа «давидсбюндлеров». Итак, еженедельная газета со словом «журнал» в названии. Это нередко служило причиной путаницы у исследователей жизни и творчества Шумана, приписывающих композитору создание «Новой музыкальной газеты». Надо ли говорить, что из всех пишущих туда, он будет самым активным, неутомимым и талантливым! Так на свет появился ещё один «ребёнок» юного Шумана.

Через несколько месяцев он напишет матери, что «должен всю свою деятельность посвятить исключительно газете – на других полагаться нельзя. Вик вечно в разъездах, Кнорр болен, Шунке недостаточно владеет пером, – кто же ещё остаётся? Но газета имеет такой необыкновенный успех, что я продолжаю работать с пользой и с жаром. В настоящий момент имеется уже около 300 заказов» (2 июля 1834 года). Триста подписчиков за три месяца! Великолепный результат. Десять лет жизни композитор отдаст журналистской подёнке, однако внутренняя убеждённость в необходимости такой просветительской работы будет согревать его и поддерживать в утомительном редактировании, а нередко – и в переписывании заметок за других авторов. Передовая статья первого номера за 1835 год определяет позицию теперь уже главного редактора и единственного владельца газеты. Свою цель он видит в том, чтобы «настойчиво напоминать о старом времени и его творениях, обращать внимание на то, что новые художественные красоты могут черпать силу только из этого чистого источника». Остаётся лишь удивляться, как при такой загруженности он умудрялся писать музыку – и писать всё лучше и профессиональней.

Помимо творчества и газетного дела ворвалась в его жизнь и совершенно новая стихия: впервые он влюблён серьёзно. К весне совет доктора «найти жену», похоже, начинает обретать реальные очертания. В апреле 1834 года, через три недели после выхода в свет первого номера «Нового Музыкального Журнала», Клара представила ему новую ученицу своего отца – Эрнестину фон Фриккен.

Маленький городок Аш в 180 километрах от Лейпцига, на границе с Богемией (ныне в составе Чехии), не мог похвастать ни блестящей культурной жизнью, ни такими знаменитыми педагогами,

каким слыл в то время Фридрих Вик благодаря успехам своей старшей дочери. Услышав на концерте игру Клары, капитан Игнац Фридрих фон Фриккен, просвещённый музыкант и композитор-любитель, уговорил Вика взять в ученицы свою 16-летнюю дочь Эрнестину – с условием, что она поселится в его доме. 21 апреля девушка прибыла в Лейпциг, чтобы пережить самое яркое событие своей короткой жизни. Роберту её представила именно Клара, сразу же заявив гостье: «Первым делом ты должна познакомиться с Шуманом, для меня он самый лучший...». Эрнестина лишь пожала плечами – дома у неё остались гораздо более интересные знакомые. Но девушка не знала Шумана. Он начал ухаживать за ней открыто и настойчиво: носил её зонтик и шарфик, ждал после занятий, чтобы отправиться на прогулку. Весна 1834 года казалась композитору «незабываемой». И уже к середине лета «великолепная женщина» (как характеризовал её Шуман) ответила ему взаимностью. В ней было много достоинств: она хорошо играла на рояле, была артистична, добра, при этом оставалась «ребячливой, нежной, вдумчивой». Как писал позднее композитор своей будущей жене, объясняя отношения с Эрнестиной, «...она была так хороша, как только может быть хороша девушка». Но не менее важно было то, что она была дочерью богатого богемского барона. Композитору казалось: вот он, выход! Возможность всецело отдаться творчеству, не заботясь более о куске хлеба. .

Немало способствовала развитию их отношений местная покровительница искусств Генриетта Фойгт. С ней Шуман познакомился благодаря своему ближайшему другу и соседу по совместной холостяцкой квартире Людвигу Шунке. Последний был одним из учителей фортепиано в семье Генриетты и её мужа Карла Фойгт. В августе 1834 года Роберт Шуман и Эрнестина фон Фриккен неоднократно встречались именно в их доме. Шуман так отзывался об этой семье: «Едва переступив порог, любой художник моментально ощущал себя у них как дома». Дж. Вортен пишет, что 31 августа Генриетта Фойгт сказала мужу, что Шуман тайно обручился с Эрнестиной, о чём знает она одна. Оставалась ещё неделя до 17-летия девушки, но Шуман подарил ей свой портрет и кольцо. Этот портрет позднее был утерян. «Не могу описать, как прекрасен мужчина и как

он смотрел на меня», – признавалась Эрнестина подруге. Собственный портрет Эрнестины – один из немногих, сохранившихся с той поры – воссоздаёт довольно схематичный облик сидящей за фортепиано девушки с причудливым сооружением на голове. Острый на язык Вик не нашёл иных слов о своей ученице, кроме как «жирная баронесса фон Фриккен». Его супруга позднее вспоминала о ней как о «свежей пышногрудой девушке». Впрочем, и то, и другое оказалось весьма обманчивым: Эрнестина фон Фриккен умерла от туберкулёза в возрасте 28 лет.

Появление в доме новой ученицы и горячий интерес к ней со стороны Роберта нервировали Клару столь сильно, что в конце апреля 1834 года Вик начал подозревать, что его дочь испытывает к Шуману нечто большее, чем просто дружеские чувства. Проницательный отец решает на целых полгода отправить 15-летнюю Клару в Дрезден, в класс известного педагога и композитора Карла Рейсигера, преемника Вебера на посту руководителя Королевской Оперы. Шуман обещал Кларе навестить её в саксонской столице, но обещания своего не выполнил. Он был захвачен идеей женитьбы. Вероятно, свою роль сыграло желание обрести тихий, обеспеченный, уютный угол, где можно было бы отдалиться сочинительству. Не зря Шуман позднее писал Кларе: «С такой суетой и шумом вокруг тебя, я не удивлён, что ты не можешь заниматься композицией. Чтобы успешно создавать что-то, требуется спокойствие и глубокое одиночество».

Но летом 1834 года Шуман совсем не стремился к одиночеству и всё свободное время проводил с Эрнестиной. Узнав о взаимной симпатии молодых людей, барон фон Фриккен обратился к Фридриху Вику с просьбой поподробнее обрисовать ситуацию. Сохранившееся письмо последнего показывает, что в тот момент он относился к Шуману вполне по-отечески и с большой симпатией. Он старается быть бесстрастным и объективным, хотя, похоже, по-отцовски вполне сочувствует барону:

«Между Эрнестиной и Шуманом – я не скажу интимные – но, очевидно, сильные чувства. В этом я убеждён и не нуждаюсь в более глубоких доказательствах. Это влечение, постоянное предпочтение общества друг друга, это секретное общение между ними, однако, не

низкого свойства. Если бы мы были наедине, я бы мог подтвердить, что ни ласк, ни поцелуев между ними нет, при этом они чрезвычайно заинтересованы друг в друге. У меня заняло бы много времени описание своенравного, упрямого, но достойного, очаровательного, полного энтузиазма, высокоодарённого, утончённо-культурного композитора и писателя Роберта Шумана».

Любопытно, что применительно к Кларе все достоинства будущего зятя через пару лет померкнут и растворятся в воздухе. «Высокоодарённый» и «утончённо-культурный» превратится в развратного ловеласа и нестабильного пьяницу. А пока Вик пристально следит за своей ученицей: Эрнестина «выглядывает в угол окна ещё за час до времени, назначенного Шуману на сегодня», она «снова меняет платье к вечеру, хотя это совсем не обязательно, перед прогулкой с Шуманом и другими друзьями». А вот дальше идёт совсем интересное: «Она вскакивает из-за фортепиано после десяти или двадцати минут, идёт к другому инструменту, бывает, обнаруживает себя у окна в соседней комнате, возвращается обратно, смотрит на меня умоляюще, робко (но без слёз, вспыльчивости, страсти или непреклонности) и спрашивает, не пойдём ли мы завтра утром выпить кофе к Розенталю – и на её лице можно прочесть только одно слово – “Шуман”. Вы спрашиваете, чем Эрнестина занята, когда не играет? Ничем плохим! Но она частенько витает в облаках, не читает практически ничего, поскольку слишком занята изучением и чтением шумановского лица, да и что такое мёртвые буквы в сравнении с живыми чертами?».

Капитан фон Фриккен шлёт Эрнестине родительские наставления: «Играй с Шуманом дуэты во всех смыслах, но не делай ничего, что могло бы повредить твоему покою и доброму имени». Главное, что она не должна делать – появляться вдвоём с Шуманом на публике. Доброе дитя полностью следовало советам своего приёмного отца. Но при этом находились друзья, которые от души помогали влюблённым встречаться, общаться наедине, и, вероятно, переступать через какие-то нормы приличия.

2 июля 1834 года Шуман осторожно пишет матери, что «две потрясающие девушки появились в нашем окружении» и что на одной из них он мог бы жениться. Обе они были старшими подругами

Клары. 16-летняя Эмилия Лист, дочь американского консула, и 17-летняя Эрнестина фон Фриккен, дочь богатого барона фон Фриккена из Богемии. Вероятно, определённую роль в том, что Роберт выбрал вторую, сыграло впечатление, произведённое на него отцом девушки. (Мать Шумана из всех знакомых сына предпочитала Клару – о чём сказала ей ещё в первый приезд 14-летней пианистки в Цвиккау). После знакомства Эрнестины фон Фриккен с фрау Шуман, сын писал матери: «Глупая девочка убеждена, что ты её терпеть не можешь». Вероятно, так и было на самом деле. П. Оствальд, к примеру, уверен: подарив Эрнестине обручальное кольцо, Шуман проявил «попытку бунтовать» против матери. В конце июля Клара была совершенно убита приездом в родной Лейпциг: на крещении её младшего брата по приглашению Фридриха Вика шествовали рука об руку в качестве крёстных родителей не кто иные, как Роберт Шуман и Эрнестина фон Фриккен. И хотя Шуман был целиком захвачен событиями своей жизни, зоркий глаз его отмечает: «Клара снова отправилась в Дрезден – очень печальной».

Тем временем в Лейпциг прибыл с визитом барон фон Фриккен, изрядный музыкант и практичный человек. Повод для сближения с Шуманом был выбран вполне творческий: полковник сочинил несколько вариаций для флейты, сделал фортепианное переложение и прислал его молодому композитору, чтобы услышать компетентное мнение. Шуман, предполагая, что отвечает будущему тестю, написал длинное и исключительно любезное письмо с некоторыми критическими замечаниями в адрес сочинения. Но, как это частенько с ним бывало, погружение в чью-то мысль и чужой образ вызвало к жизни его собственные внутренние «отражения» – по-новому окрашенные и заново переосмысленные. Как знать, если бы фон Фриккен подарил Шуману не только идею будущих «Симфонических этюдов», но и дал за своей воспитанницей приличное приданое, история немецкой музыки могла бы пойти совсем иным путём?

В октябре 1834 года, после визита Шумана в Аш и поездки Эрнестины в Цвиккау, к родным композитора, капитан дал своё согласие на брак девушки с Робертом Шуманом, однако поставил жёсткое условие: удочерить Эрнестину и дать ей свой титул он мог только при отказе её будущего мужа от каких-либо материальных притязаний.

ний. В ноябре 1834 года Шуман пишет Генриетте Фойгт: «Я виртуоз в зависании на неудачных идеях: это нечистая сила противостоит моему счастью. Я часто ношу в себе самотерзание и грешу против своей природы: я никогда не бываю удовлетворён... Он (*фон Фриккен* – Т.Ч.) отдаёт её мне... Это мучительное состояние, я словно боюсь, что не смею взять это сокровище, будто оно окажется в руках недостойного». Роман Роберта Шумана и Эрнестины фон Фриккен развивался при непосредственном участии и поддержке «идеальной жены и матери», как называл Шуман фрау Фойгт. Мучимая ревностью, Клара, в свою очередь, найдёт для неё чуточку менее приятное прозвище – «змея». Узнав о запутанных семейных и материальных обстоятельствах Эрнестины, её жених заметно поскущел. Обычно говорят о том, что его обидела скрытность невесты – якобы она должна была ему сразу признаться, что она бесприданница и незаконнорожденная дочь сестры супруги фон Фриккена. Но разве могла бы подобная чепуха остановить истинно любящего молодого человека? Сложный вопрос. Став к августу 1835 года фактически инициатором разрыва с юной невестой, Шуман на долгие годы обрёл себя на мучительные приступы угрызений совести.

Оствальд пишет, что Эрнестина «могла бы быть великолепной женой для Шумана, менее конкурентной и требовательной, чем Клара». Добрая, спокойная, любящая, она могла бы дать ему то, к чему он так стремился – домашний уют и идеальные условия для творчества. Но, судя по всему, на том этапе личностного и творческого развития открытые пути были не для Шумана. Одержав столь лёгкую победу и получив согласие родных невесты, он потерял чувство остроты интриги. Позднее противостояние с отцом Клары с лихвой компенсирует ему эту потребность. Поведение же Эрнестины осталось в истории как пример исключительного женского благородства. Почувствовав себя глубоко оскорблённой, девушка не стала мстить и, скрывая боль, продолжала переписку с бывшим женихом в самой дружеской и непринуждённой манере.

Из письма Шумана Кларе Вик (1838): «...Эрнестина – самая добрая девушка из всех, что когда-либо жили на свете. Она, думал я, это она. Она спасёт тебя. Я хотел всеми силами уцепиться за женское существо. И мне стало легче – она любила меня, я видел это.

Ты знаешь всё: что мы расстались, что мы переписывались, были друг с другом на „ты“ и т. п. Это было зимой 1834 года. Но когда она уехала, а я начал размышлять, чем всё это может кончиться, когда я узнал о её бедности, – а ведь я сам, несмотря на всё своё прилежание, достиг ещё немногого, – я не увидел ни цели, ни помощи. К тому же я узнал о несчастливо запутанных семейных обстоятельствах, в которых находилась Эрнестина, и на меня произвело очень плохое впечатление, что она так долго умалчивала о них. Всё это вместе взятое – Вы можете осудить меня за это, – но я должен признаться, – привело к тому, что я стал с ней холоднее. Мне казалось, что моя карьера художника оттесняется на задний план. Образ, за который я цеплялся в поисках спасения, преследовал меня в моих снах, как призрак. Я должен был бы, как ремесленник, работать ради ежедневного куска хлеба. Эрнестина была бы не в состоянии зарабатывать сама. Я ещё раз говорил об этом с моей матерью, и мы оба пришли к заключению, что после многих забот это привело бы лишь ещё к новым...». Разумеется, Клару вполне устроило такое объяснение – ей в голову не пришло его в чём-то упрекнуть. Но не специально ли для неё было придумано такое оправдание?

Исследователи-мужчины намекают на то, что Шуман разочаровался в женских достоинствах Эрнестины. Василевский прямо сообщает: «Причины, по которым помолвка была расстроена, Шуман раскрыл мне в личной беседе, но обнародовать их я не могу». Впрочем, тут же очень неблагородно уточняет, что «Эрнестина не была ни умна, ни привлекательна». Поэтому вполне возможно, что истинной причиной их разрыва стали совсем не титул и деньги. Избранное объяснение должно было бросить тень только на репутацию самого композитора, оставив вне критики девушку. Вряд ли иначе Шуман мог бы позволить себе с такой поистине обезоруживающей простотой признаваться в своих отнюдь не романтических чувствах и примитивном бюргерском расчёте. Он, кто всей целью своей жизни поставил борьбу с тупыми филистерами и приземлёнными обывателями?

Всматриваясь в ту дальнюю эпоху, мы не можем не изумляться: насколько мы стали другими! Если бы сегодня чья-то свадьба расстроилась по причине «плохой родословной», мы бы назвали жени-

ха расчётливым циником. Но для Германии XIX века такой повод выглядел вполне убедительным. Девушка с приставкой к фамилии «фон» оказалась вовсе не «баронессой». Какой скандал! Но благородство Эрнестины не зависело ни от каких «приставок»: она не стала мстить, даже когда судьба предоставила ей для этого отличный шанс. Поддержка фон Фриккенов в период будущей «борьбы за Клару» сыграет немаловажную роль в решении суда: ни Эрнестина, ни её приёмный отец не подтвердят обвинений Фридриха Вика в том, что Шуман – аморальный тип, способный на низкие и непорочные поступки в отношении женщины<sup>2</sup>. В 1838 году она вышла замуж за больного туберкулёзом графа Вильгельма фон Цедвица и через год овдовела. В возрасте 28 лет Эрнестина скончалась от того же заболевания.

Туберкулёз буквально свирепствовал в окружении Роберта Шумана. 7 декабря 1834 года в доме Генриетты Фойгт скончался самый любимый его друг и коллега Людвиг Шунке. Шуман, уехавший было в родной Цвикау для завершения работы над «Симфоническими этюдами», срочно вернулся в Лейпциг, спасти «Новый музыкальный журнал»...

Поразительно, как в сложнейших житейских перипетиях, в вихре бумаг и бесконечных денежных разборках он умудрялся писать музыку. К 1835 году Роберт Шуман уже был автором нескольких великих произведений. Над всем этим многообразием событий и юношеских переживаний первых лет самостоятельной жизни выстраивался иной – идеальный музыкальный мир. Разумеется, главным инструментом начинающего композитора было фортепиано. Часами просиживая за клавиатурой, Шуман в равной степени стремился выразить себя «как человек и музыкант». Что же из человеческого отражалось уже в его первых опусах? Стремление к многооб-

---

<sup>2</sup> Если счесть правдивыми утверждения многочисленных исследователей о том, что Шуман и Эрнестина после помолвки перешли в своих отношениях грань дозволенного, становится понятно, почему семья девушки не высказала никаких претензий. Доброе имя Эрнестины в случае публичных разбирательств пострадало бы в первую очередь. Поведение же её осталось в истории как пример исключительного женского благородства.



разию впечатлений, проживание с одинаковой эмоциональной силой как белых, так и чёрных полос, умение быстро переключаться с одного вида деятельности на другой, нежелание, а может, пока и неумение строить долгие, глубокие отношения с кем бы то ни было и долго обдумывать одну мысль. Романтический «ловец» сильных и ярких эмоций, он честно признавался матери, что он «не мыслитель». Выдающийся музыковед Б. Асафьев писал, что его лирика – это лирика «кратких мгновений», что «Шуман всегда в порыве, в беспокойстве, в смятении».

Для отражения в музыке столь своеобразного мироощущения требовалась и новая форма художественного выражения. Ни философская мощь баховской полифонии, ни революционная гегелевская диалектика бетховенской сонатной формы тут не годились. Смена ярких эпизодов, ценных именно своей концентрированной, афористичной краткостью, естественным образом привела молодого композитора к циклической форме – по мнению Д. Житомирского, – к вариациям и сюитам «сквозного строения». Кинематографический XX век стал по духу вполне «шумановским» – правда, современные художники могут и вовсе не заботиться о какой-то внутренней логике, связующих образах и прочих химерах классической эпохи. Сопоставление кадров, мелькание планов и образов вне всякой формы давно стало обыденностью.

Но Шуман прекрасно чувствовал, что с точки зрения классиков его форма слишком неустойчива и требует каких-то подпорок и каркасов, чтобы не превратиться в хаотичное мелькание беспорядочных картинок. Композитор интуитивно ищет «цементирующее начало» в самых невероятных для того времени приёмах. «Вариации на тему ABEGG» op.1 (1830) уже в названии дают слушателю «ключик». Буквенное обозначение нот становятся «семечкой» для прорастания причудливых мелодических «веточек и цветов». В жизнерадостном цикле «Бабочки» op. 2 (1829-1831), посвящённом любимым невесткам, появляется литературная программа по повести Жан-Поля. Шесть «Этюдov по каприсам Паганини» op.3 и «Шесть концертных Этюдov по каприсам Паганини» op.10 стали своеобразной данью любви к музыке и личности великого виртуоза. Шуман попытался перенести популярные скрипичные мелодии на клавиатуру и до-

биться в фортепианной технике той же лёгкости и выразительности, что удавались скрипке Паганини. Как выяснилось, время, отведённое на скучные упражнения в школе Вика, не пропало даром: большая часть известных виртуозных приёмов оказалась востребована и в его реминисценциях скрипичных шедевров. Этюды эти и сегодня относятся к произведениям высшего исполнительского мастерства.

Шесть «Интермеццо» ор.4 (1832) – это уже прорыв к абстрактной форме, занимательные картинки из жизни, подсмотренные взором интеллектуала. Свою ранимость автор словно прячет за ироничной насмешкой. Пьесы-зарисовки достаточно развёрнуты, хотя пока не претендуют на глубинное развитие образа.

«Экспромт на тему Клары Вик» (1833) ор.5, посвящённый Фридриху Вику – скорее дань уважения учителю и коллеге по журналу. Исследователи очень любят говорить о том, что здесь Шуман соединил мелодию верхнего голоса, написанную Klarой, и свой собственный бас, чем якобы выразил своё желание соединить их судьбы. Но для 1833 года такое предположение выглядит слишком преждевременным. Хотя мастерство контрапункта, проявленное молодым композитором, указывает на явный рост профессионализма.

«Токката» до-мажор ор.7 (1830) посвящена Людвигу Шунке. Солнечная, яркая, стремительная, она, как уже отмечалось, родилась из бесчисленных импровизаций гейдельбергской поры и постоянно шлифовалась композитором. Это было одно из первых сочинений Роберта Шумана, получивших прекрасный отзыв в прессе: «Удивительное впечатление производит Токката Шумана... произведение полно оригинальности, новизны и, несмотря на свой строгий стиль, воздействует на всех слушателей с глубоко захватывающим волшебством. Мы убеждены, что в Шумане таится то же, что несли в себе Бах, Бетховен, Паганини». Два вершинных произведения той поры – «Карнавал» ор. 9. и «Симфонические этюды» ор. 13 дадут ещё больше оснований говорить о Роберте Шумане как о наследнике великих мастеров.

На протяжении 1834-35 годов Шуман создавал свой ор. 9 – знаменитейший фортепианный цикл «Карнавал». Идея его появилась благодаря Эрнестине фон Фриккен, родившейся в таком прелестном

и «говорящем» городке как Аш. В 1837 году Шуман писал Мошеле-су: «...”Карнавал”, в большей своей части, возник по определенному случаю и построен на трех или четырех фразах, варьирующих ноты ASCH (это можно расшифровать как буквенные символы короткой нотной последовательности: Ля-Ми-бемоль-До-Си или Ля-бемоль-До-Си.)... в том городе у меня была музыкальная подруга, и эти же звуки странным образом являются единственными музыкальными звуками из моего имени...»

Из последовательности этих букв, обозначающих конкретные ноты, возник и подзаголовок цикла: «Маленькие сцены, написанные на четыре ноты». И действительно, пьески цикла не просто «маленькие», некоторые из них кажутся даже крошечными! Сценки, портреты, характеры едва намечены несколькими яркими штрихами, и всё это устремляется сплошным потоком, увлекая разнообразием лиц, настроений, будто из карнавального вихря выхвачены умелым фотографом отдельные «мгновения» праздничного веселья. Образы Клары («Кьярина»), Эрнестины («Эстрелла»), Шопена, Паганини сосуществуют здесь на равных с карнавальными масками. Сам композитор определил внутреннюю суть цикла как «кричащие диссонансы, составляющие жизнь».

Шумановская стихия карнавализма – особая, очень многоплановая и любопытная в своих возможных разворотах тема. С одной стороны, мелькание масок в «Карнавале», танцевальный вихрь в «Бабочках», «Венском карнавале» и т.д. – это картинки, призванные направить воображение слушателя. С другой стороны, заявленное место действия организует музыкальную ткань, цементирует форму в череде последовательно являющихся образов. За всем этим стоит принципиальный творческий метод юного Шумана: глубинная его «маскарадность» как средство внутреннего и внешнего освобождения. Наделяя масками, персонифицируя разные стороны своей натуры, он не может не предоставить такую же свободу и всем окружающим. И вот они являются в своих костюмах и гриме – узнаанными и в то же время совершенно загадочными. Серпентиус, Ювеналиус, Вальт, Цилия, Сара и те же неразлучные приятели Флорестан с Эвсебием – все эти имена призваны были озадачить, заинтриговать как читателя шумановских статей, так и слушателей его сочинений.

С другой стороны, выступающие под этими именами реальные коллеги-музыканты получали шанс высказываться и действовать совершенно свободно: создателем всей этой разноголосицы был великодушно оставлен некий зазор между вымыслом и реальностью, куда они всегда могли, в случае чего, улизнуть.

Энергия молодости, задор, желание шуткой ответить на серьёзные вопросы бытия и даже в трагическую минуту указать выход в светлую сторону – таков романтизм Шумана юных лет. Мрачный пессимизм с вертеровской безысходностью совершенно не свойствен натуре Шумана. Сколько бы ни утверждали исследователи дневников композитора, что подобные настроения нередко его одолевали с самой ранней студенческой поры, совершенно очевидно, что в творчестве он преодолевал и слабость, и уныние, и даже физическое недомогание. Позднее, в годы «второго жениховства», он будет неоднократно писать Кларе, что в том или ином произведении излилась его «тоска по ней». Но на самом деле нигде никаких признаков тоски как чего-то мучительного, болезненного, экзальтированного, в его творчестве нет и в помине. Шумановская печаль тоже «в маске» – всегда благородно-изысканная, утончённо-интеллектуальная. Душа в кровавые клочья, слезливая сентиментальность, житейские страсти-мордасти – это то, чего Шуман на дух не переносил. (Вероятно, этим объяснялось и его снисходительно-насмешливое отношение к итальянской музыке.)

Объявив войну серости и рутине, Шуман первым предложил немецким интеллектуалам способ эту самую рутину победить. Его ранние произведения вызывали у слушателей всё, что угодно, кроме скуки.

Самое мощное достижение этого периода – «Симфонические этюды» ор. 13 (в 1852 году Шуман переименует их в «Этюды в форме вариаций для фортепиано»). Как отмечалось выше, это гениальная реминисценция темы, «подсмотренной» в сочинении капитана фон Фриккена. Конечно же, так называемые «этюды» никакого отношения к пьесам технического характера и прикладного назначения уже не имеют. Это очень серьёзный лирико-драматический цикл с пафосно-трагедийными и даже героическими чертами. Сложность для исполнителя представляет не только его техническая виртуоз-

ность, но и, прежде всего, необходимость колоссальной внутренней концентрации, духовной зрелости и эмоциональной сбалансированности. Здесь перед нами предстаёт не остроумный насмешник, меняющий маскарадные маски, а деятельный, энергичный, решительный Флорестан-победитель. Как признавался сам композитор: «Мне хочется постепенно развить из похоронного марша величавое победное шествие». В письме к автору так захватившей его темы он уточнял, что вариации собирается назвать «патетическими». И действительно, в этом произведении (из всего созданного Шуманом для фортепиано) отчётливей всего проявился бетховенский пафос с его девизом «через борьбу – к победе».

Неизвестно, знал ли композитор, что и фон Фриккен, в свою очередь, позаимствовал чью-то тему, выросшую из грустной богемской народной песни? Несколько великолепнейших фрагментов – большей частью печальных, спокойных по характеру – композитор отбросил, чтобы подчеркнуть героическую устремлённость всего цикла к торжествующему финалу. Поначалу 12 вариаций (из написанных 18-ти) композитор составил в единой последовательности и назвал «12 уроков давидсбюндлеров». Затем название разросло: «Этюды в оркестровом характере Флорестана и Эвсебия». В процессе подготовки сочинения к печати, венский издатель Хаслингер убедил композитора сократить название и подписаться своим настоящим именем. Так в 1837 году на свет явились «Симфонические этюды», занявшие почётное место среди самых гениальных произведений мировой фортепианной литературы. Думается, именно исторически закрепившееся название произведения идеально отражает его подлинно симфонический внутренний масштаб и энергетическое наполнение.

...Умирающий Шунке с чертами, искажёнными болью, Эрнестина «с лицом Мадонны», воспоминания об ужасных днях смерти брата и невестки Розалии, варварское лечение повреждённой руки, попытки преодолеть тревогу и смятение в связи с предполагаемой женитьбой, журнальные битвы и завоевание достойного места в ряду лейпцигских коллег-музыкантов – всё это нашло отражение в звуковой стихии «этюдов». Как и хотел Шуман: реальная жизнь вошла, наконец, в немецкое музыкальное искусство.

**Глава V**  
**БОРЬБА КЛАРЫ ЗА ЛЮБОВЬ**

Увидев, как маленькая дочь Фридриха Вика заигрывает и кокетничает со взрослым учеником своего отца, один из друзей зафиксировал в воспоминаниях свою догадку: неспроста всё это, когда-нибудь они поженятся... Любовь к Роберту Шуману, вспыхнувшая в девочке, избалованной европейской славой и вниманием высшего света, была совершенно неотвратимой. Как любой ребёнок, переживший скандальный развод родителей, она интуитивно не могла не бояться любви и её последствий. Почему она выбрала Шумана, становится совершенно понятным после знакомства с её ранними годами: в доме Вика молодой человек был словно посланцем с другой планеты. Милый, очаровательный, всегда с иголочки одетый и сияющий приветливой улыбкой, он никогда не позволяет себе повысить голоса и органически не способен на грубость. Он с радостью тратит своё драгоценное время на неё и её братьев – совершенно чужих детей. Он знает миллион загадок и таинственных историй, придумывает дикие игры и сам изображает чудовище, напялив вывернутую наизнанку шубу, возится, толкается, сочиняет сказки и выслушивает их детские секреты. По сути, он заменяет им сердечность отца и ласку матери, которых дети Вика никогда не знали. При этом он прост, доступен и понятен, как настоящий друг. С годами в сознании Клары укореняется главное: от Роберта не исходит опасности, ему можно доверять. Доброта его кажется абсолютной и неизменной. К тому же он необыкновенно привлекателен: без всякого преувеличения, это самый красивый из молодых людей, которые когда-либо встречались ей на пути. Могла ли она в своих детских мечтах о счастье вообразить рядом кого-то другого?

Шуман же много лет испытывал к Кларе, по его собственному выражению, «неопределённо смешанные чувства». Он, безусловно, уважал её талант. «Клара – первая артистка Германии», – писал Флорестан в 1833 году о 14-летней девочке. Но характер «слезливой капризули» не слишком привлекал молодого композитора. Он относился к ней как к ребёнку – исключительно даровитому и музыкальному, но ребёнку. До поры до времени Шуману нетрудно было гасить всю её восторженность и внутренний огонь серьёзными профессиональными разговорами. Фридрих Вик пишет жене о подростковых проблемах дочери: «Клара сейчас часто неосмотрительна,

беззаботна., беспричинно упрямая, грубая, колючая, тупая, чудовищно ленивая... капризничает по поводу нарядов, вечерами играть не желает, а думает только о театре и джентльменах».

Вероятно, отец просто не подозревал, что из всех «джентльменов» в её душе уже тогда царил один, заменивший ей и родных, и учителей, и друзей. И, конечно, с ним она обменивалась мнениями не только о музыке. Во время дальних прогулок порой обнаруживались неожиданные провалы в образовании девочки, которые удивляли Шумана и провоцировали на воспитательные «шутки». Довольно долго вспоминали в семье случай, когда оказавшись у озера, 13-летняя Клара не смогла отличить утку от гуся и в конце концов разрыдалась: «Ну, как же я их узнаю, если мне никто не объясняет?» Чтобы поддразнить Клару, Шуман позднее иронически соглашался: «Ну да, ну да, лебеди – это просто большие гуси». Тем не менее, 14-летней Кларе композитор активно помогает инструментовать финал её первого фортепианного концерта – одну из несомненных творческих удач юной пианистки, если, конечно, допустить, что писала это полностью она сама.

В письме матери 28 июня 1833 года Шуман повествует, что Клара: «...как всегда, сердечно привязана ко мне, осталась прежней – дикой и мечтательной: бегает и прыгает, как дитя, а затем вдруг говорит о самых глубокомысленных вещах. ... Когда мы недавно возвращались вместе из Конневица (мы почти ежедневно делаем двух- или трёхчасовые прогулки), я слышал как она говорила себе: “О, как я счастлива! Как счастлива!” Кому не доставит удовольствия слышать это! – На пути туда посреди пешеходной тропинки лежат совершенно ненужные камни. И так как бывает, что часто во время разговора с кем-нибудь я смотрю больше вверх, чем вниз, она всегда идёт позади меня и возле каждого камня тихо дёргает меня за сюртук, чтобы я не упал...». В женской интуиции девочке не откажешь: она проявляла свои чувства, врезаясь в сознание молодого человека по-матерински заботливой и счастливой от одного лишь его присутствия. Вскоре, 2 августа 1833 года, в связи с подготовкой издания «Экспромтов» на тему Романса Клары Вик, посвящённых Фридриху Вику, Шуман игриво, но по-прежнему дружески, пишет Кларе: «...объединение наших имён на титульном листе могло бы быть



объединением наших взглядов и идей на дальнейшие времена. Большого я, бедный, ничего предложить не могу».

Вернувшись из Гамбурга в апреле 1835 года, Клара ещё несколько недель дулась на Шумана за историю с Эрнестиной и отказывала ему в просьбе исполнить «Карнавал». У неё якобы начался роман с неизвестным виолончелистом, которого она встретила в поездке. Тем не менее, первый визит к ним Шумана той весной она опишет весьма эмоционально: «...ты зашёл в комнату и едва поздоровался со мной; я убежала к Августе... и в перерывах между рыданиями призналась ей: “О, никого я не люблю так, как его, а он на меня даже ни разу не взглянул!”. Это были ужасные дни, когда я тебя ничуть не интересовала, если ты и говорил со мной, то только поддразнивая». Разумеется, Шуман всё понимал. Но чем он мог ответить на переживания девочки-подростка? Потом он скажет ей, что уже тогда «видел в её глазах глубоко затаённую любовь». Клара, как когда-то маленький Шуман, тоже будет стараться дать материальные подтверждения своим чувствам. Ко дню рождения Роберта, 8 июня, она подарит ему прекрасную цепочку для часов – может быть, *цепь* должна была символизировать связь, которую она так хотела укрепить? Клара зачем-то сочиняет целую историю о свадьбе Шумана, описывая одной из подруг все детали состоявшегося праздника. А через два месяца признаётся, что она просто...наврала. Ей было интересно придумывать другую жизнь реальных людей. Может быть, такими фантазиями она изживала свой страх потерять любимого, репетировала своё возможное горе? Отметим эту черту в характере Клары: позднее её страсть к «переписыванию» реальной жизни приобретёт хронический характер.

Тем временем отношения Роберта и Эрнестины разладились. Понимая, что свадьбы может и не быть, девушка уезжает в Вестфалию, чтобы занять пост гувернантки в семье барона фон Ромберга. Папаша Вик злорадно рассказывает Кларе о том, как Шуман поступил с Эрнестиной. Но Клара и не думает его осуждать: она счастлива и снова полна надежд! Летом 1835 года они встречаются почти ежедневно. В августе Шуман отмечает: «Клара с каждым днём, даже с каждым часом становится всё более очаровательной, как внешне, так и внутренне». На портрете Эльвины фон Лейзер 17-летняя Клара

кажется почти красавицей – с огромными выразительными глазами, прелестным аккуратным ротиком и обрамляющими лицо тёмными локонами по моде того времени. Удачный ракурс позволил художнице скрыть главные недостатки внешности Клары – длинный, заострённый, как вороний клюв, нос и угловатый, неправильной формы череп. Пока Клара готовится к своему шестнадцатилетию, Лейпциг взбудоражен приездом нового дирижёра Гевандхауза, 25-летнего Феликса Мендельсона. Разумеется, Фридрих Вик не мог упустить столь удобного случая закрепить знакомство (год назад Мендельсон уже посещал их дом и даже услышал в исполнении Клары шумановскую Токкату до-мажор op.7). Теперь знаменитый композитор, пианист и дирижёр был приглашён на день рождения, который стал для Клары едва ли не самым счастливым в жизни.

13 сентября 1835 года Шуман вдруг увидел перед собой не капризного и своенравного ребёнка-вундеркинда, не угловатого подростка со «слишком большим носом и слишком большими глазами», как когда-то он описывал её в дневнике, а взрослую, миловидную, нарядную девушку. Весь вечер она блистала: в обществе выдающихся музыкантов-мужчин Клара была единственной «дамой», поэтому танцевала со всеми попеременно, осыпая комплиментами. За роялем в качестве тапёров подвизались мировые гении. Клара была на седьмом небе от счастья. Да и у кого бы в такой обстановке голова не пошла кругом! Вик, всегда и всё продумывавший до мелочей, в тот день организовал домашний праздник так, что у Клары попросту не было конкуренток. Она была самой великолепной хотя бы уже потому, что была единственной. Приёмная мать Клары, Клементина, безропотная и во всём послушная воле супруга, никогда в расчёт не шла, она лишь следила за угощением и напитками. С гостями танцевала одна Клара. Кто знает, может быть, Вик надеялся, что самый перспективный из молодых немецких музыкантов того времени, Феликс Мендельсон заинтересуется Klarой не только как партнёршей по концертным выступлениям? Однако на этом вечере девушка бросала страстные, выразительные взгляды именно на Роберта Шумана. От «давидсбюндлеров» ей были преподнесены золотые часы. Ещё ранее слуга Шумана доставил изящный фарфоровый футляр для часов и... собрание сочинений английского писателя-

фантаста Эдуарда Литтона. По мнению Шумана, лучшим подарком юной девушке всё же была книга.

4 октября 1835 года состоялся дебют Мендельсона в Лейпциге. Через два дня в доме Вика по этому случаю, а также в честь приезда Игнаца Мошелеса был устроен торжественный приём. Вот что знаменитый виртуоз писал в своём дневнике: «Я также побывал у Вика, и Клара много для меня играла; рукописную сонату Шумана в том числе. Хотя она очень трудна, сложна и порой сомнительна, это интересно. Я пришёл в тот же вечер в 9, чтобы встретиться с Шуманом, спокойным, но интересным молодым человеком. Клара сыграла мне ещё несколько его вещей; великолепно, как я уже говорил. Я тоже показал им кусочки своих импровизаций».

На домашнем приёме Клара сыграла трио Шуберта с местными музыкантами и тройной концерт И.С.Баха в ансамбле с Мендельсоном и Мошелесом. Судя по всему, это было первое публичное исполнение концерта в Германии. «Концерт очень интересный, – писал Мошелес жене, – я повторил его в Лондоне. Здесь его послушали около тридцати человек». На прощание Клара сыграла заезжему виртуозу и его собственный фортепианный концерт, после чего он написал: «Невозможно представить лучшую интерпретацию этой работы. Я бы сам не смог произвести большой эффект. Она играет его так, будто это её собственное сочинение».

Можно представить себе, какая гостиния как минимум с тремя роялями была в доме Вика, постаравшегося ради карьеры Клары устроить у себя едва ли не филиал Гевандхауза! Вторым любимым местом для подобных вечеров в Лейпциге был салон супругов Фойгт. Не случайно Клара испытывала неприязнь к Генриетте: чувство соперничества или даже зависти к богатым и известным меломанам не оставляло её на протяжении всей жизни. Конечно, Клара прекрасно понимала, чем обязана отцу и его организаторским способностям, позднее она писала: «Я должна с болью признать, что мой отец никогда не был признан так, как он того заслуживал». Кстати, финансовый успех Вика играл немалую роль в судьбе Клары и в продвижении её на большую сцену. Помимо педагогических хитростей и «приманок», он использовал для этого весь свой «фортепианный бизнес» и в целом домашнюю обстановку. Сделав свой

салон привлекательным для ведущих музыкантов Европы, он давал Кларе возможность естественным образом почувствовать себя с ними накоротке, учил её общаться с великими в непринуждённой семейной атмосфере.

Тройной концерт Баха прозвучал в исполнении трёх выдающихся пианистов столь захватывающе, что Мендельсон решил повторить его в программе Гевандхауза. Вечер 9 ноября стал триумфом Клары: помимо Баха и Каприччио Мендельсона, она исполнила свой фортепианный концерт ля-минор. Мендельсон был в восторге от её игры (особенно от исполнения собственного Каприччио) и писал сестре Фанни: «она играет как маленький демон». Что касается Баха, это было первое филармоническое исполнение концерта в Лейпциге, по сему поводу Шуман изобразил в своей статье великого композитора прогуливающимся по городу и вопрошающим с улыбкой: «Ну, как вы тут, в мире искусства? Смотрите! Вот таким я тут был!». Это было время поистине выдающихся событий в художественной жизни Лейпцига, все были перевозбуждены, счастливая улыбка не сходила с лица Клары.

Вскоре композитор получил недвусмысленный сигнал: она его любит. Клара не раз позднее рассказывала дочерям, как однажды, провожая Шумана со свечой, она поцеловала его на прощанье. Он откликнулся и ответил – уже по-взрослому. Ноги её подкосились, свеча чуть не выпала из рук, она готова была потерять сознание от переполнявших её чувств. Страстно ответив на, казалось бы, невинный дружеский поцелуй, молодой человек и сам поначалу не до конца понял, какой вулкан чувств он в ней пробудил. Последующие пять лет их жизни дают основания предполагать, что порой Клара рисковала гораздо большим, чем Роберт. И если об этом периоде в жизни Шумана нередко говорят как о времени «борьбы за Клару», точно так же можно сказать, что тогда же и Клара начала и успешно завершила свой этап «борьбы за Роберта».

События наступающей зимы почти никак не отражены в переписке – скорей всего, большая часть документов оказалась уничтожена. После выступления Клары в Цвиккау, где она познакомилась с родными Шумана и была обласкана его матерью, наступает, как бы мы сказали, информационный вакуум. «Кларины глаза и её любовь»,

– записал Шуман в дневнике о поездке в Цвиккау. И чуть позднее в Лейпциге: «Прекрасные часы в объятиях Клары». На Рождество они танцуют на вечеринке в доме Стегмаеиров, она обвивает его шею своими тонкими и крепкими руками – полтора года спустя, вспоминая этот вечер, он будет писать: «О, давай скорее потанцуем снова!». И вот финальная запись в дневнике композитора: «Рождество 1835 – первый день нового 1836 года – полный разрыв с Виком». Можно предположить, что влюблённых либо застали в момент объятий или поцелуя, либо перехватили их письма. Как бы то ни было, категорически запретив Кларе любые контакты с Шуманом, ее увозят в Дрезден. Но Вик не может без конца караулить дочь – ученики его школы, «фортепианная фабрика», жена и дети, наконец, также требуют внимания. В начале февраля он отправляется в Лейпциг. Клара через подругу мгновенно сигнализирует Шуману: несколько дней отца не будет рядом!

И вот тут события разворачиваются, как в классической трагедии: композитор получает известие о том, что тяжело заболела мать. Он разрывается между сыновним долгом и безумным желанием увидеть Клару. Страсть побеждает. Шуман едет в Дрезден, где они проводят несколько «святых, незабываемых дней». Расплата не заставляет себя ждать: 4 февраля, в дни его любовной лихорадки, Иоганна-Кристиана умирает, и 7 февраля её хоронят. Любимый сын успевает приехать как раз к оглашению завещания. Но и это не всё: информация о приезде Шумана просочилась в дрезденские газеты. Проведя недолгое расследование, Фридрих Вик выясняет все подробности его свиданий с Кларой. Обнаружив, что переписка между влюблёнными всё это время продолжалась и что в его отсутствие Клара нарушила запрет и встречалась с Робертом *наедине*, папаша Вик пришёл в неопишемую ярость. Он пообещал пристрелить Шумана, если только тот снова отважится появиться на их пути. Напуганная Клара даёт отцу клятву навсегда прекратить контакты с Робертом. Также Вик настоял, чтобы Клара вернула полученные ею письма и потребовала назад всё, что было написано её рукой – необходимо было уничтожить все следы их контактов. Сам отец семейства извещает Шумана, что ему отказано от дома. Следующие полтора года – с февраля 1836 по август 1837 – они не обменялись даже

словом. С её афиш исчезло имя Шумана. Тот, в свою очередь, не пытался ни встретиться с Кларой, ни наладить контакты с помощью переписки или через друзей. Занавес.

Попытаемся немного отдохнуть от описания столь бурных событий и порассуждать: почему же молодой человек так быстро сменил объект своей любви? Такая ветреность и непостоянство в любовных связях, по мнению психиатра Оствальда, означала лишь одно: внутреннюю раздробленность и «расщепление личности». Ни одно из увлечений не захватывало его целиком, но и не разрушало его полностью в случае неудачи. То же самое происходило и в его творческой жизни: ни писание рецензий и статей в журнал, ни собственно сам гигантский труд по выпуску журнала, ни сочинение музыки не только не мешали друг другу, но и помогали держать в активном состоянии разные грани-«островки» его расколотой личности. Настойчивость и открытая демонстрация Кларой своей страсти словно служили гарантией верности и надёжности их будущей семейной жизни. Как и Клара, Роберт вынес из детства опыт болезненной разлуки и точно так же боялся быть брошенным и разлюбленным. Много ли найдётся в мире мужчин, способных противиться страстному напору 16-летней девушки, тем более – успешной и талантливой?

Как типичному художнику романтической эпохи, Роберту Шуману состояние влюблённости было совершенно необходимо. По крайней мере, до 30-35 лет это чувство оставалось для него самой мощной эмоциональной «топкой», которая переплавляла все горькие и радостные житейские впечатления в некий творческий и личностный итог. Разумеется, он был в этом не оригинален. Достаточно вспомнить жизнь и творчество многих представителей той эпохи – от Байрона, Гюго и Жорж Санд до гениев русской поэзии – чтобы проникнуться атмосферой преклонения перед любовью, царившей в XIX веке. Любовь и ревность, любовь и долг, любовь и смерть – в какие только драматические коллизии и неразрешимые конфликты не погружали себя (пусть порой лишь в воображении) авторы-романтики, чтобы высечь из души вдохновенные строки или звуки, способные поразить и увлечь современников.

Нанни, Лидди, три невестки, Агнес Карус, Клара Куррер, Кристель, Эрнестина фон Фриккен, Генриетта Вик и Генриетта Фойгт ... – в разной степени и на разное время эти образы привлекали внимание юного Шумана и вдохновляли его, вызывая жажду самовыражения в творчестве. Но к 1835 году на горизонте забрезжил образ, который войдёт в историю мировой культуры как «главная и единственная возлюбленная композитора Роберта Шумана». Прав ли был Фридрих Вик в категоричном и жёстком противостоянии их чувствам в тот момент? Безусловно. 16-летняя дочь его не была готова к семейной жизни. (Не готова была она и в 21 год, но это уже были не его проблемы.) Шуман считался официально помолвленным с другой девушкой, никаких публичных опровержений по этому поводу пока не поступало, поэтому их роман с Кларой носил оттенок не только чего-то не очень приличного, но и в определённой степени противозаконного. Тем не менее, между влюблёнными разговор о женитьбе уже шёл: «...Ты очень хочешь остаться артисткой... Но тебе придётся исполнять свои обязанности, работать со мной, делить мои радости и горести», – писал Роберт в феврале 1836 года из Цвиккау, после похорон матери, словно пытаясь отрезвить Клару. Но Клара не прочла эти строки – она была уже в пути: конец зимы и всю весну её отец решил посвятить гастрольным поездкам по Саксонии и Польше.

По возвращении Виков в Лейпциг общим друзьям и коллегам пришлось делать выбор: те, кто остался на стороне Шумана, продолжали встречаться и общаться с ним в салоне супругов Фойгт. Прочие продолжали бывать в доме Фридриха Вика, куда Шуману вход был воспрещён. Главный дирижёр Гевандхауза Феликс Мендельсон и концертмейстер оркестра Фердинанд Давид сохраняли нейтралитет и были вхожи в оба кружка. Фредерик Шопен, побывавший в Лейпциге летом 1836 года, вынужден был общаться с Кларой и Робертом по отдельности. Шуман предусмотрительно избегал тех мест, где он мог бы встретиться с Кларой, её отцом и кем-то из сопровождавших их кавалеров.

Исследователи убеждены, что Шуман вернулся к своей подруге Кристель. В дневнике его несколько раз встречаются пометки, что он «дарит» ей деньги. Вортен предполагает, что именно в этот мо-

мент Кристель забеременела и родила ребёнка в январе 1837 года. В обзоре событий за этот месяц у Шумана есть такая запись: «Малютка – девочка, 5-го, я полагаю». Как потом композитор объяснял Кларе, он «хотел совершенно забыть её», и думал, что все взаимные клятвы и обещания больше не имеют силы. Собственно, Клара думала точно так же: у неё началось нечто вроде романа с её учителем пения Карлом Банком.

Летом 1836 года Шуман со всей страстью бросается в работу: параллельно он «вынашивает» первую, вторую и третью фортепианные сонаты. Некоторая путаница с порядковыми номерами, опусами и посвящениями объясняется тем, что закончены они были отнюдь не в том порядке, как задумывались. Третья, так называемый «Концерт без оркестра» оп. 14, будет опубликована первой уже в сентябре, с посвящением Игнацу Мошелесу. Следом выйдет в свет Первая оп. 11. А вот Вторая, соль-минорная соната оп. 22, будет закончена только в 1838 году и выйдет из печати спустя год с посвящением Генриетте Фойгт. Первая и вторая были задуманы ещё в 1833 году. В этих произведениях творческий гений Шумана проявил себя во всей силе мелодического дара и романтической страсти. И, конечно, по форме это были совсем не классические сонатные аллегро. Преодолеть свою тягу к фантазийной цикличности, всё с теми же формально неправильными выплесками мелодических красот, композитор не мог, да это было и не нужно. Его сонаты – скорее, разновидности рапсодий со свободно льющимся авторским монологом, чередованием картинок и настроений. Страстный порыв, скорбная мольба, меланхолическое раздумье, ироничный бурлеск, бешеная гонка и хаотичное кружение кошмарных видений – всё это, в той или иной степени воплощённое в каждой сонате, заставляет возвратиться к событиям в личной жизни немецкого романтика той поры.

С июня Шуман работает над Фантазией оп. 17, которая будет опубликована три года спустя. Но главное внимание его в этот период будет отдано «Новому музыкальному журналу», подготовке своих и редактированию чужих рецензий, знакомству с сотнями новых сочинений и, в связи с этим, расширению профессиональных контактов. Вот, к примеру, как описывает он свой типичный вечер 3



октября: «Вечеринка у Раймунда Хертеля (*издателя* – Т. Ч.). Собрались все избранные. Си-бемоль-мажорное трио Бетховена в исполнении Мендельсона, Липиньского и Грабау, затем ми-бемоль-мажорный квартет, затем соло Липиньского ... Стамати. Новаковский. Закончили четырёхголосным пением и выпивкой с Липиньским и Мюллером. Дома около двух». Вышедший в свет в 1837 году «Карнавал» композитор посвятит именно близкому приятелю этой поры, блестящему польскому скрипачу Каролю Липиньскому. «Симфонические этюды» ор. 13 Шуман посвятит другому другу – приехавшему в Лейпциг по приглашению Мендельсона английскому дирижёру и композитору Уильяму С. Беннету. В это же время Шуман познакомится с произведениями Берлиоза и расскажет о них на страницах своего журнала. Восторженная рецензия в шумановском журнале о Беннете, соседствующая с довольно прохладным отзывом о Кларе, на долгие годы заставит пианистку невзлюбить бедного англичанина (впрочем, в будущем пользоваться его услугами это ей не помешает).

Время от времени Клара, сидя у открытого окна, играет фрагменты шумановских сонат и «Симфонических этюдов», как она будет писать ему позднее, «в надежде, что ты пройдёшь мимо нашего дома и случайно это услышишь». Но Шуман мудро держит дистанцию. Полтора года разлуки изменили обоих. Клара всё более проникалась осознанием своего «звёздного» уровня. Казалось, она и думать забыла о своём детском увлечении и, к огромному удовольствию своего отца, благосклонно принимала ухаживания учителя пения и композитора Карла Банка. Между прочим, в «Новом музыкальном журнале» он рецензировал присланные в редакцию рукописи вокальных сочинений и числился «профессором песен». Банк сопровождал Клару и её отца в поездках, был принят в доме как дорогой гость и коллега. Однако как только Фридрих Вик стал замечать со стороны дочери проблески женского интереса к новому объекту увлечения, он, во избежание новых проблем, поспешил отделаться и от Банка.

Разумеется, до Шумана дошли слухи, что Клара Вик влюблена в своего учителя. К тому же в ответ на отправленный ей печатный экземпляр Сонаты фа-диез-минор ор. 11 (с посвящением «Кларе от

Флорестана и Эвсебия» на титульном листе) композитор получил лишь формальное «спасибо». Не в силах сдержать досаду, уязвлённый Шуман не преминул воспользоваться страницами собственного издания для своеобразной «интеллектуальной мести». Блестящая рецензия (от 19 мая 1837 года) на современную танцевальную музыку была написана Шуманом в форме романтической литературной фантазии и носила необычное название «Отчёт Жанкири о бале у редактора» (текст можно прочесть в Приложении № 5 к данному изданию). Между делом на балу мелькают различные персонажи, вполне узнаваемые читателями. Так, автор карикатурно изобразил некоего «херра Кнаппа» (читай, Банк – наоборот) и его подругу, агрессивную пианистку Амброзию, в которой все увидели карикатуру на Клару Вик. «Амброзия, конечно, была не замужем, поскольку вообще-то являлась мужчиной». Собственно, из этой писаной кровью сердца сатиры становится очевидно, что Шуман ясно отдавал себе отчёт в разнице их характеров: жёсткая, волевая, решительная Клара, этакий «Флорестан в юбке», воплощала мужское начало гораздо более, чем женское. Даже руки у неё были по форме совсем не женские: большие, сильные, жилистые, с огромными пальцами, берущими полторы октавы. Мягкость и чуткость оставались всегда основными чертами самого композитора. И в будущем Кларе гораздо ближе будут в нём ласковая забота и утончённость Эвсебия, чем активность и напор Флорестана.

Биограф Мендельсона Георг Марек писал, что Сесиль Жанрено (супруга Мендельсона) была «успокаивающей женщиной», в то время как Клара Вик давала «всё, что угодно, кроме успокоения». Как ни странно, выплёскивая личную обиду, Шуман дал довольно объективную оценку и артистической особенности Клары Вик: из всех пианистических дам той эпохи Клара действительно оказалась самой хваткой и мужественной. Анна Каролина де Бельвилль (1808-1880), Мари Плейель (1811-1875), Мария Блахетка (1811-1887) так же, как и Клара, в раннем возрасте успешно начинали свою карьеру и добивались признания слушателей. Однако одна за другой сходили со сцены, будучи не в состоянии сочетать гастрольную жизнь с замужеством и семейными обязанностями. Они по-женски отдавали предпочтение покою и согласию в семье. Клара продержалась на

вершине, куда поставил когда-то её отец, больше полувека. Но в пору юношеского цветения ей вовсе не улыбалась перспектива остаться без возлюбленного. Могучая природа и исключительно сильный, здоровый организм требовали своего.

К лету 1837 года, в канун 18-летия Клары, фортепианный композиторский дар Шумана достиг своего пика. Совершенно очевидно, что из всего «первоклассного» окружения Виков, никто больше не претендовал на руку Клары. Лист находил её слишком «сухой немкой», Мендельсон успел жениться на Сесиль, Шопен был тяжело болен и к тому же состоял в давних отношениях с Жорж Санд. Музыкальная одарённость Карла Банка не шла ни в какое сравнение с гением Шумана. Банк, правда, писал песни и активно печатался в журнале – среди его псевдонимов были претенциозный Серпентиус, дьявольская «шестёрка» и просто «16».

Карл и Клара встречались практически ежедневно, и для папашки Вика снова настал момент принятия решения<sup>1</sup>.

Он предпочёл использовать свой старый приём – вновь «сослать» дочь в Дрезден. На этот раз он отправил Клару в Максен, в загородное имение своего друга, майора Серре. Но Вик вновь ошибся: сам хозяин и особенно его жена Фредерика были горячими поклонниками шумановского творчества, так что неудивительно, что, находясь «в ссылке», Клара получила возможность знакомиться с новыми сочинениями своего возлюбленного. Позднее, в 1839 году, фрау Ф. Серре будет посвящена великолепнейшая Арабеска до-мажор ор. 18. – так Роберт Шуман сохранил для истории имени друзей, гостеприимством которых его семья пользовалась многократно.

Как это нередко случается в жизни, одни отношения и встречи дают толчок другим – казалось бы, завершившимся и забытым, – и виражи судьбы закручиваются с новой силой. В Максен, в пригороде Дрездена, дошли слухи о романе Шумана с английской гастро-

---

<sup>1</sup> В 1840 году, задетый за живое замужеством Клары, Банк переехал в Дрезден, где жил и благополучно скончался в 1889 году. Он попросту исчез с клариного горизонта, и, как утверждает Оствальд, «несомненно, по её требованию». Во второй половине жизни он фактически стал открытым врагом Шумана и всего его творчества, вероятно, навсегда запомнив, как в молодости он вынужден был отступить.

лёршей Робеной Лейдлоу. К уязвлённому недавней статьёй самолюбия Клары добавились муки ревности. Вдобавок ко всему, общий друг Клары и Роберта, также поклонник молодого композитора, Эрнст Адольф Беккер привёз недавно вышедшие из печати «Симфонические этюды». По просьбе хозяев пианистка начала разучивать новое произведение Шумана. Разумеется, Клара, весьма чувствительная к мнению окружающих, не могла не проникнуться атмосферой восхищения перед талантом композитора, царившей в доме Серре. Услышав её игру, проникательный Беккер воскликнул: «Ты любишь Шумана!». Кларе не оставалось ничего другого, как в поисках утешения и поддержки посвятить взрослого друга во все детали своего печального романа.

Итак, ревность, уязвлённое самолюбие и гениальное сочинение Шумана сделали своё дело: в программе её концерта, запланированного в Лейпциге на 13 августа, были анонсированы три из двенадцати «Этюд»». Соседство в афише было для Шумана весьма достойным: Лист, Шопен и... собственные пьесы Клары Вик. Но до концерта ещё далеко, и Беккер продумывает все детали операции. Обычный чиновник, далёкий от мира искусства, он польщён доверием людей, которых считает выдающимися гениями своей эпохи, и загорается идеей помирить влюблённых. Кто знает, удался бы план Беккера, если бы прекрасная англичанка задержалась в Германии чуть дольше?

С Робеной Лейдлоу композитор познакомился при весьма забавных обстоятельствах. Летом 1837 года 18-летняя английская пианистка готовилась к концертам в Гевандхаузе и посещала салоны немецкой знати, чтобы узнать вкусы и потребности публики, завести полезные знакомства. Не исключено, что такую цель ставила перед собой её мать, а сама весёлая, великолепно образованная девушка просто получала наслаждение от общения с местными музыкантами и ценителями её красоты и таланта. Ещё 15 июня 1837 года Карл Рейссигер написал Шуману из Дрездена о том, что обворожительная мисс Лейдлоу отправляется в Лейпциг. «Если ты уделишь ей несколько минут, то сия очаровательная добрая натура непременно тронет твоё варварское сердце». На одном из вечеров Шуман поинтересовался у проезжей гастролёрши, как она находит современную

немецкую музыку. Робена прокомментировала лишь одно сочинение – фортепианную сонату фа-диез-минор, написанную «какими-то сумасшедшими Флорестаном и Эвсебием». На что Шуман галантно поклонился и якобы произнёс: «Они перед вами!» У обоих хватило чувства юмора не углубляться в детали разногласий и продолжить дружеское общение.

2 июля Шуман присутствует на концерте Робены и... понимает, что его «варварское сердце» бьётся слишком сильно для простой дружбы. В первые дни июля 1837 года он, похоже, превзошёл сам себя: романтическими вечерами катал девушку на лодке в парке Розенталь, дарил цветы, водил её с матерью по ресторанам. Диалоги о музыке и литературе (Шуман получил отличную возможность попрактиковаться в английском языке) увлекали обоих. С грустью покидая Лейпциг, Робена подарила Шуману свой белокурый локон, а в сентябре прислала свой портрет. Родители Робены восприняли это знакомство вполне благосклонно: в сентябрьском ответном письме Шуман горячо благодарил отца девушки за присланный ему ящик великолепных сигар. 19 августа он писал Робене: «Время Вашего пребывания здесь навсегда останется для меня прекрасным воспоминанием... ещё яснее скажут восемь *Фантастических пьес для фортепиано*, которые скоро выйдут в свет и будут нести на своём челе Ваше имя... Весь Розенталь с его романтикой раскрывается в музыке». Насколько сильным было увлечение 27-летнего композитора, становится ясно из его признания будущей жене, что «это были первые счастливые часы после разлуки с тобой». И что он, считая себя отвергнутым Klarой, «хотел взять реванш».

Что ж, можно считать, это ему вполне удалось. В 1838 году Шуман пишет Кларе, что уже всерьёз подумывал о женитьбе на другой девушке. Правда, словно пытаясь запутать следы, он называет какую-то «другую Клару», якобы дочь судьи из деревеньки близ Лейпцига. Однако существование этих отношений никак документально не подтверждено. А вот Робена позже вспоминала, что он «слал ей письма одно за другим», предлагая руку и сердце. Зачем Шуману было стараться отвести подозрения от Робены? Да потому, что именно к ней Клара отчаянно ревновала композитора. Как бы то ни было, Шуман посвятил Робене Лейдлоу один из самых замеча-

тельных своих фортепианных циклов – «Фантастические пьесы» ор. 12. Они создавались примерно с 27 мая по 4 июля. Исследователи предполагают, что англичанка была первой исполнительницей этого цикла и что именно её образ запечатлён в пьесе «Вечером». Кстати сказать, Робена была одной из первых иностранных пианисток, включавших произведения Шумана в свои концертные программы. В 1838 году в Берлине она исполнит несколько его пьес – в том числе один из этюдов по каприсам Паганини, 2-ю и 3-ю части его сонаты – той самой, с разговора о которой и началось их короткое знакомство.

Клара, мечтавшая стать единственным интерпретатором его сочинений, перед публикацией «Фантастических пьес» в феврале 1838 года будет ядовито интересоваться у Шумана: «Появится ли там локон мисс Лейдлоу?» Насколько глубоко задела её эта история, свидетельствует тот факт, что уже после смерти композитора, готовя к выходу собственную редакцию его собрания сочинений, Клара убрала оригинальное посвящение и поставила там своё имя.

Но вернёмся в бурное лето 1837 года. Появление на горизонте английской красавицы, да ещё и пианистки, способной заменить Клару в качестве исполнительницы сочинений её возлюбленного, подтолкнуло дочь Вика к решительным поступкам. Из Дрезденских предместий верный Беккер отправляется к Шуману, чтобы известить его о грядущем исполнении частей «Симфонических этюдов» фрейлейн Кларой Вик. Между прочим, он передаёт композитору и записочку: Клара просит вернуть ей его письма, так безжалостно «экспроприированные» Виком и возвращённые возлюбленному без её согласия. С огромным трудом, после долгих препирательств с приятелем, Шуман соглашается пойти на концерт. На его отношение к Кларе ещё отбрасывает тень суровая и мужеподобная Амброзия, «потеющая за роялем». К тому же впечатление, произведённое на него милой англичанкой, пока слишком свежо в памяти...

Но между прощанием с Робеной и новой встречей с Кларой у Шумана оставалось ещё одно щекотливое дело: 6 августа он, наконец, окончательно договорился с Эрнестиной фон Фриккен о расторжении помолвки. К облегчению Шумана и к глубокой печали его

несостоявшейся супруги, всё было закончено быстро и без всяких претензий со стороны девушки.

Наконец, 13 августа, после почти двухлетнего перерыва, Клара даёт в родном городе утренний концерт. Почему Вик позволил дочери включить в программу части «Симфонических этюдов»? С одной стороны, он был уверен, что детское её увлечение окончательно прошло. Музыка же Шумана становилась известной – особенно в Лейпциге. Вик и сам приложил руку к росту его популярности. В 1835 году он писал органисту В. Риффелю: «Не читаете ли вы “Новый музыкальный журнал”? его издаёт (мой ученик) Роберт Шуман, наш немецкий Шопен и наш Бах, на что уже указывают его токката, экспромты и др.?». Как владелец журнала, Шуман во многом определял вкусы посетителей концертов, а к рецензиям, особенно восторженным, Вик всю жизнь питал слабость. Наконец, эти фрагменты Клара играла с такой внутренней силой, что отец и педагог не смог противиться её профессиональному «я».

Шуман, затерявшийся в самом дальнем уголке зала, слушает её с огромным душевным волнением. После концерта, через верного друга Беккера, он пишет Кларе, что преклоняется перед её искусством и что этюды были исполнены «абсолютно мастерски». Прекрасная ли Робена всколыхнула его «тоску по Кларе» (как объяснял он потом своей избраннице), ясное ли понимание того, что профессиональный уровень Клары несравнимо выше всех прочих, либо действительно после 18 месяцев разлуки он понял, что только она одна безраздельно царит в его душе, но именно в тот день он совершает самый решительный шаг. На просьбу Клары вернуть старые письма, он отвечает, что лучше напишет новые. Всё тот же Беккер прячет записку Шумана в букет цветов и после концерта на глазах одуряченного Вика, в момент дружеских объятий, вручает Кларе заветное послание: «Ответь мне только простым коротким “да”, если ты хочешь, чтобы я написал твоему отцу в день твоего рождения. Я должен быть уверен в тебе, прежде чем начну думать о чём-то другом». Клара отвечает согласием. И вот уже 14 августа они обмениваются кольцами. 19 августа влюблённые тайно встречаются, обмениваются локонами и строят планы убеждения старого папаши Вика. Официальное письмо Шумана должно прийти как раз к 13 сентября, к дню

рождения Клары. Девушка заранее перечитывает текст и приходит в полный восторг от его содержания. Оба совершенно уверены, что Вик будет тронут почтительным сыновним тоном письма, оценит неизменность их планов за полтора года разлуки и действительно будет «самым лучшим отцом самого лучшего ребёнка», о чём умоляет его молодой композитор.

Увы, 18-ый день рождения Клары Вик стал одним из самых горьких в её жизни. Растерянность Шумана, получившего жёсткий и грубый отпор со стороны учителя, вполне понятна: он-то наивно полагал, что все его последние творческие достижения дают ему право как минимум на уважение. Но Фридрих Вик в своей обычной высокомерно-уничижительной манере дал понять, что вовсе не собирается расставаться с дочерью и выдавать её замуж за кого бы то ни было. (Шуман, правда, уверен, что исключение будет сделано для какого-нибудь набитого деньгами «банкира»). Вложенные в неё силы и средства только-только начинают приносить семье прибыль. В планах сурового родителя – покорение европейских столиц. Накануне отъезда Клара пишет возлюбленному: «Вы ещё сомневаетесь во мне? Я прощаю Вам это: я ведь слабая девушка! Да, слабая: однако у меня сильная душа, – сердцем я тверда и неизменна. Этого достаточно, чтобы Вы могли преодолеть всякие сомнения. До сих пор я была всё время очень несчастна, однако напишите мне несколько успокоительных слов..., и я беззаботно отправлюсь в далёкие края. Отцу я обещала быть весёлой и ещё несколько лет жить для искусства и для света...».

Эти гастроли будут одними из самых продолжительных в биографии Клары. С 15 октября 1837 до 13 мая 1838 года пианистка будет блистать на сценах Праги, Граца, Дрездена, и, самое главное, – Вены. Хитрый Вик позволяет влюблённым вести переписку и дружески общаться, надеясь держать их отношения под контролем. К тому же талантливый психолог понимает, что страдающей и зарёванной Кларе вряд ли удастся блеснуть перед требовательной публикой. Однако они предпочтут общаться тайно – через друзей, используя вымышленные имена и подставные адреса, постоянно рискуя быть разоблачёнными, страдая, мучаясь и... находя в этом какую-то тайную радость. 8 октября Клара даёт прощальный концерт в



Лейпциге – с огромным успехом, а 11-го уверяет вновь сомневающегося Роберта: «Я живу только для тебя, всё хочу отдать тебе...». Но, видимо, сомнения молодого человека были не напрасными. Уже 24 ноября она буквально ошеломит его: «В эти дни я снова долго думала о моих обстоятельствах и должна тебе кое-что заметить ... я хочу вести жизнь, свободную от забот, и я предвижу, что была бы несчастна, не имея возможности постоянно двигаться вперёд в своём искусстве и думая о хлебе насущном. Я нуждаюсь во многом и знаю, что для приличной жизни требуется многое. Итак, проверь себя, Роберт, – в состоянии ли ты поставить меня в условия, свободные от забот...». Совершенно очевидно, что, как ответил ей Шуман, «дух твоего отца стоял позади тебя и диктовал». «И так мучиться из-за нескольких сотен серебряных монет, которых нам не хватает!». «Последняя страница твоего письма перенесла меня прямо на землю, и я мог бы заключить в свои объятия всех мелочных обывателей». В этом роковом противоречии – необходимости разрываться между свободным творчеством, живым человеческим чувством и бюргерским требованием «приличной жизни» – и будет вызревать последующий трагический итог всей жизни композитора. Но остановиться он уже не может – чувство к Кларе захватило его слишком глубоко. В этом же письме от 28 ноября 1837 года мы встречаем и ещё одну важную фразу: «Если ты снова позволишь запугать себя, как это было в Дрездене, и ничего не дашь знать о себе, – во второй раз я никогда больше не стану разыскивать тебя, никогда».

Но на этот раз гастрольная поездка Клары оказалась столь успешной, что узнавать о её маршруте можно было по газетным публикациям и рецензиям, которые большей частью носили доброжелательный и даже восторженный оттенок. 9 января 1838 года венцы прочли в газете стихотворение Франца Грильпарцера под простым и скромным заголовком «Клара Вик и Бетховен». Вдохновлённый игрой пианистки, поэт изобразил её в виде пастушки, играющей на свирели. Единственной сонаты Бетховена и одной фуги Баха в её репертуаре хватило, чтобы причислить девушку к сонму «серьёзных музыкантов». Клара пишет в дневнике: «мой триумф». И не без некоторого кокетливого самолюбования описывает Шуману, как она устаёт и скучает в светских салонах. «Я понимаю, почему ты лю-

бишь меня – ведь я сама так тебя люблю! Но я совершенно не понимаю, почему меня так любят все остальные. Я холодна, некрасива (я знаю это) – так значит, только за искусство? Это не в счёт – абсолютное большинство моих поклонников ничего в этом не понимают...».

Отец и дочь знакомятся с очаровательным виртуозом Тальбергом, коротко сходятся с Листом, общаются с членами императорской семьи и самыми высокопоставленными представителями австрийской знати. Клара получает звание «Придворного виртуоза» – редчайший случай в истории музыки, когда подобной императорской милости удостоилась женщина, иноверка и иностранка. Вик внимательно за ней наблюдает и считает за благо потакать некоторым капризам влюблённой дочери. Вот что пишет Клара, пытаясь примирить Шумана с отцом: «...он, напротив, говорит о тебе с огромным энтузиазмом и разрешает играть мне твои сочинения на публике. Недавно он устроил вечеринку, специально, чтобы прозвучал “Карнавал”». В свою очередь, Фридрих Вик отправляет жене такой отчёт: «Его “Карнавал”, исполненный в нашей квартире перед настоящими знатоками, произвёл фурор... Его имя становится известным. Клара также сыграла его сонату фа-диез-минор, но она не была целиком понята... Клара играет это постоянно – уже семь раз – совершенно замечательно; и всё сердцем, конечно же...». По крайней мере, до сих пор Фридрих Вик не предстаёт однозначным злодеем. После возвращения домой он формально вроде бы примиряется с их планами и ставит условие для будущего мужа своей дочери: они могут жить где угодно, только не в Лейпциге. И Шуман, воодушевлённый блестящим приёмом Клары в Вене, загорается идеей перевести туда издание своего «Нового музыкального журнала». До осени 1838 года он проводит консультации, пишет сотни писем родным, друзьям, сотрудникам своего издания и, наконец, решает на время покинуть Клару, чтобы, как он надеется, профессионально закрепиться и затем начать семейную жизнь в музыкальной столице Европы. Личные встречи наедине им по-прежнему запрещены, поэтому они встречаются и прощаются тайно. 27 сентября Роберт Шуман отправляется в Вену, и влюблённые расстаются ещё на полгода.

Абсолютное большинство знатоков жизни и творчества Шумана рассматривают вторую половину 1830-х годов исключительно в свете так называемой «борьбы за Клару». Четыре с половиной года действительно оказались для композитора очень бурными, противоречивыми, полными боли, обид, но и – как это частенько бывает у романтиков – фантастически успешными в творческом плане. Едва ли не все лучшие сочинения для фортепиано вышли из-под пера композитора именно с 1835-го по 1839-ый год. Более того, год 1840-ой, известный как «год песен», стремительно расширил его жанровое амплуа и едва ли не в одночасье превратил в классика камерно-вокальной музыки. Мысли о Кларе, мечты о совместной жизни, попытки доказать Вику и всему миру, что все чудовищные обвинения в его адрес не имеют под собой оснований, параллельно нежные признания, любовная лихорадка, едва ли не детективная история их редких свиданий и тайной переписки – всё это действительно представляет собой излюбленный романистами сюжет. Добавим сюда трагические прозрения будущего, боль предстоящих разочарований и даже робкие надежды на то, что свадьба каким-то чудесным образом расстроится... Одно то, что Клара задала столь высокий градус эмоциональной и творческой жизни Шумана в этот период, никогда не позволит сместить её с пьедестала главной романтической возлюбленной гения. Но... Шуман не был бы Шуманом, если бы всё содержание его жизни свелось исключительно к лирическим переживаниям. Человек практической жилки, по-немецки аккуратный и в чём-то даже педантичный, он выстраивал свою жизнь вполне рационально и никогда не забывал о вещах самых приземлённых. Вот лишь один пример.

14 сентября 1837 года, после неудачной попытки просить руки Клары, Шуман писал верному Эрнсту А. Беккеру о взаимоотношениях с Виком: «Дорогой друг, ответ В. был таким путаным, выражающим одновременно и отказ, и согласие, что теперь я совсем не знаю, что мне делать. СОВСЕМ. Если бы Вы побыли сейчас здесь хоть несколько минут, чтобы он мог поговорить с кем-нибудь, кто отвлек бы его от определённых пунктов, – главным образом, как мне кажется, от тщеславия, а также от его идеи, будто К. всю жизнь должна быть концертной исполнительницей. ... Кларе я ещё ничего

не говорил; её твёрдость – моя единственная надежда. ... Я очень подавлен и ни о чём не в состоянии думать. Р.Ш.».

На другой день, 15 сентября, вполне владея собой и со своим обычным чувством юмора, он пишет своей квартирной хозяйке Фрау Девриент: «Не смейтесь надо мною, добрая фрау, я хочу делать сбережения, и потому предстаю перед Вами в двойной роли, – во-первых, как нахлебник, а затем как жилец с бельём. О том и о другом, конечно, можно было бы без пространных объяснений договориться лично, но мне более послушно перо.

В прилагаемой записке Вы найдёте всё, что я люблю и чего терпеть не могу. Простое и питательное – это лучший девиз, и беглый взгляд, брошенный на Вашу кухню, мне уже давно это подтвердил. Я очень хотел бы иметь больше чем одно блюдо, но вовсе не обязательно много супов и т. д. Что касается белья, то моя невестка мне давно уже говорила, что за стрикку берут слишком дорого, а стирают слишком мало. Может быть, Вы согласитесь на мою просьбу? Всё, конечно, должно быть очень дёшево, – я ведь хочу экономить. Но Вы не смейтесь и будьте снисходительны к Вашему преданному должнику Р.Шуману.

Меню одного экономного человека. Ничего жирного, ничего сладкого. Самые любимые блюда:

Говядина с рисом, вермишелью, крупой и т.д.

Телятина, баранина, ребе свинина – если не жирная.

Жаркое – всякое, если не жирное.

Мучные блюда – никаких, решительно никаких.

Яичные блюда – охотно.

Супы, бульоны – очень охотно.

Фрукты, варенье – нет.

Салаты, кислое – все.

Рыба – всякая за исключением угря.

Овощи – очень люблю, кроме сладких, вроде моркови и т.д.»

Не правда ли, трудно заподозрить автора сего послания в непреодолимых любовных терзаниях? А вот ещё одно письмо того же дня – совершенно рабочее, также лишённое намёков на какое бы то ни было настроение, кроме делового: «15 сент. Лейпциг – Фр. Хофмайстеру. Милостивый государь, г-н А. Гензельт только что справ-

лялся у меня, как долго он может задержать представление титульного листа к своим этюдам (ор. 2); дело в том, что он хочет посвятить их Баварскому королю, но до сих пор не получил ответа. Затем он просит меня сделать на этюдах, которые находятся у Вас, метрономические обозначения. ... поэтому я позволю себе попросить у Вас на несколько часов рукопись. Другие шесть этюдов Вы получите в ближайшие дни. Будьте любезны сообщить мне ответ. Преданный Вам Шуман».

В это же время – параллельно со всеми переживаниями и практическими делами – он работает над одним из самых выдающихся своих сочинений для фортепиано – «Танцами давидсбюндлеров» ор. 6., Номер опуса перестаёт казаться нелогичным, когда узнаёшь о переключке с мазуркой Клары Вик из ор. 6. В первом номере «Танцев», цитируя сочинение Клары, композитор словно ободряюще пишет своей подруге: не унывай, всё будет хорошо.

Итак, что мы видим, сопоставив письма и реальные факты? Все те же признаки «расслоения» личности: первый – глубоко страдающий герой романтической любовной истории; второй – трезвый практичный обыватель, любящий вкусно поесть, озабоченный своим здоровьем; третий – погружённый в технические вопросы и глубоко социализированный редактор профессионального издания; четвертый – музыкальный гений, уносящийся в своих шедеврах к высотам человеческого духа. Попытка собрать воедино все ипостаси шумановской натуры и представить их как нечто цельное и органично прорастающее одно в другое обречена на провал: все эти пласты существуют в его жизни параллельно. Впрочем, параллельно – это не значит равноценно. Сам композитор, безусловно, считает важнейшим творчество и старается построить свою будущую жизнь так, чтобы первые три пункта исполняли роль исключительно «подпитки». Сила эмоций, энергия грубого физического тела и владение информацией – как три ступени взмывающей ввысь ракеты – давали возможность воспарить его гению. Как бы ни хотелось нам считать только любовь и всё с нею связанное главенствующими в жизни великого романтика, но постепенно именно творчество будет захватывать его всё больше и больше. Насколько верным или ошибочным было его убеждение в том, что брак даст успокоение душе и воз-

возможность беззаботно творить, покажет знакомство с семейной жизнью Клары и Роберта Шуман.

А пока отметим, что расслоение личностных интересов вполне логично и последовательно отражалось в его композициях. Завершённый в сентябре 1837 года фортепианный цикл «Танцы давидсбюндлеров» внутренне продолжил линию «Карнавала» с его вереницей мелькающих масок и характеров. Правда, здесь «высказываются» и «танцуют» только два из них – Флорестан и Эвсебий. От их лица сделано и посвящение Вальтеру фон Гёте, внуку поэта, учившемуся в Лейпциге у Мендельсона. Восемнадцать характерных пьес показывают, как стремительно росло мастерство композитора, по сравнению с «Карнавалом» это едва ли не космический взлёт. Тут уже очевидно совершенное владение многослойной фортепианной фактурой и полифонической техникой, усложнение интонационно-мелодического и тонально-гармонического развития и при этом господство принципа «тематических ассоциаций» (так называет этот приём Д. Житомирский), когда новые прекраснейшие темы врываются в повествование не как итог предыдущего развития, а лишь по ассоциации (порой весьма непросто уловимой на слух) с каким-то оформленным построением или даже крошечным мелодическим фрагментом. Калейдоскопичность формы шумановских циклов до сих пор озадачивает музыковедов, стремящихся непременно втиснуть их в рамки каких-то привычных клише.

По такому же принципу будут строиться и другие величайшие фортепианные циклы Шумана последующих лет: «Крейслериана» op. 16 (1838, посвящена Фредерику Шопену), «Юмореска» op. 20 (1839, посвящена Юлии Вобенау), «Новеллетты» op. 21 (1838, посвящены Адольфу Гензелю) и другие. После Шумана венские классики начинают казаться едва ли не чертёжниками и конструкторами: они подчинялись самым строгим правилам построения музыкальных «зданий». Музыка Шумана никогда не была чем-то определённым, поддающимся расчётам; это не архитектурное сооружение, а собственно длящийся во времени процесс строительства. Или, если искать более простые ассоциации, фортепианный Шуман конца 30-х годов – это всегда струящийся поток. То сверкающий и радостно искрящийся на солнце, то накрытый хмурой грозовой тучей, то

плавно разливающийся в зелёной долине, то сердито шипящий в теснине мрачных скал... Какую же форму мы обнаружим у реки, даже если будем наблюдать за ней из космоса, а не плыть вместе с уносящим нас звуковым течением? – свободно и прихотливо струящийся в земном рельефе поток. Его можно наблюдать, им можно восхищаться, но никогда – препарировать, поскольку в каждый последующий момент он не равен себе предыдущему. Это именно тот поток, в который «нельзя войти дважды». Не случайно, концепция шумановских циклов всегда чрезвычайно тесно связана с личностью исполнителя.

Надо ли удивляться тому, что современникам Шумана было не просто разобраться в многослойной фактуре его фортепианных фантазий, коли даже Клара частенько их не понимала? «О “Танцах давидсбюндлеров” ты отзываешься очень поверхностно», – писал он ей 17 марта 1838 года. «Твои сочинения я играю лишь избранным, – писала ему Клара зимой 1839 года, – ... не всегда можно приблизиться к этой музыке, обладая лишь чувством». Да, «умная эмоция» Шумана требует немалой интеллектуальной работы, её трудно понять без глубокого погружения в процесс слушания. Разумеется, аристократические салоны и даже филармонические залы той поры, ориентированные на внешний блеск виртуозности, мало подходили для этого. Пожалуй, один только Ференц Лист и понимал выдающийся ум и музыкальный талант Роберта Шумана, именно он первым подал ему идею обратиться к камерно-инструментальным жанрам – пора было вырываться за рамки одного лишь фортепиано. На что Клара заявила возлюбленному: «Ты хочешь писать квартеты?... Достаточно ли ты знаешь инструменты? ... Только прошу – вполне ясно, меня очень огорчает, когда люди тебя не признают». Шуман иронично парирует: «Это звучит совсем как у дрезденской старой девы. Знаешь, что я сказал себе, когда прочитал это: “Ну, ясно, ей начинают изменять и зрение, и слух”». Вообще, творческих разногласий у них в этот период довольно много. Достаточно сказать, что под влиянием Клары композитор вынужден был переделать финал Второй сонаты, показавшийся ей «слишком трудным». Но Кларе этого показалось мало: она обратилась к жениху с просьбой написать что-нибудь «блестящее, простое и без названия», «подходящее

для толпы». Предполагая, что это звучит оскорбительно для гения, она уточняет: «реальность требует своего». Разумеется, никаких пьесок «по заказу» он писать не стал. Для «блестящего» и «просто-го» на европейской сцене было довольно томов Черни, Герца и Калькбреннера.

Непонимание пианисткой процесса композиторского творчества – несмотря на то, что она сама считала себя композитором – нередко беспокоило Шумана. Клара чаще всего писала «по случаю», чтобы подарить кому-то сочинение, чтобы исполнить в конкретном месте и по конкретному поводу. Творчество как потребность освобождения духа было ей недоступно. В 1838 году Шуман писал Кларе: «Ты поступаешь правильно, не исполняя мои Этюды. Они не подходят для публики, и с моей стороны было бы глупо жаловаться на то, что их не понимают, коль скоро они не предназначены для чьего-либо одобрения, а существуют ради самих себя». Вот в этом и была разница между вторичными по сути безделушками Клары (даже вполне грамотно и симпатично сделанными) – и действительно великими музыкальными творениями.

Тем не менее, на протяжении всей жизни Роберт Шуман довольно часто будет упрекать Клару за то, что она мало исполняет его произведения. Впрочем, и Клара не останется в долгу, обижаясь на него за малое число хвалебных рецензий в «Новом музыкальном журнале». Как-то, месяц спустя после критического отзыва о Кларинном ноктюрне и вызванного этим спора, он написал ей: «Я вижу, что часто мы расходимся в наших оценках. Только бы это не принесло нам в будущем многих горьких часов!».

Всё-таки Шуман был очень проницательным психологом. Даже в период самой неистовой влюблённости он понимал особенности характера Клары. «...Позволь тебе кое-что сказать, Клерхен: я часто замечал, что в твоих суждениях часто сказываются личные отношения. Признайся в этом! О тех, кто думает так же, как ты, кто уступает тебе, кто имеет нечто общее с твоим женихом, – ты хорошего мнения... Я прав?» (16 декабря 1839 года).

Не зря некоторые исследователи полагали, что музыкальное влияние Клары на супруга было неудачным. В «Музыканте» за июнь 1910 года Гуттберт Хадден писал: «Брак Шуманов, полезный во



многих отношениях, ограничивал его мышление, заставлял его выражаться пианистически, в соответствии с техническими возможностями его супруги». Клара не выносила камерно-инструментальных жанров до тех пор, пока Шуман не начал писать для таких составов. Особенно скучала она, слушая струнный квартет. Как знать, не родился ли его знаменитый фортепианный квинтет ор. 44, впервые в истории соединившей музыкантов струнного квартета и пианиста в единый ансамбль, из этого интуитивного желания композитора «подтянуть» возлюбленную до понимания более абстрактной и серьёзной формы музицирования?

Как бы то ни было, в 1838-39 годах предсвадебная горячка продолжала набирать силу. Кажется, весь литературно-поэтический дар композитора сконцентрировался на письмах своей «далёкой возлюбленной». Зная, как сложится их дальнейшая судьба, трудно извлечься от ощущения, что именно этот период и был кульминационным в чувствах композитора к своей будущей жене. Ожидание счастья и было самым большим его счастьем. Весна 1838 года: «Я обнаружил, что ничто так не окрыляет фантазию, как обращённая к чему-либо страстная тоска; именно так было со мной снова в последние дни, когда я ждал твоего письма и насочинял целые тома — странного, безумного, очень ласкового. Ты очень удивишься, когда как-нибудь сыграешь это. Вообще я теперь мог бы порою разорваться на куски от звучащей (во мне) музыки...». В следующем письме влюблённый композитор пишет: «...Я опять сочинил целую тетрадь новых вещей. Хочу её назвать “Крейслерианой”; в ней ты и мысль о тебе играют главную роль, и я хочу посвятить её тебе. Да, тебе и никому другому! *(в итоге цикл будет посвящён Ф. Шопену — Т.Ч.)*. В дневнике 3 мая 1838 года композитор отметит, что в ожидании письма за четыре дня сделал «Крейслериану».

30 декабря 1839 года (им остаётся 9 месяцев до свадьбы): «Добрый вечер, добрый вечер, моя девочка. Что у тебя на сердце, на уме, как пальцы?... Писать для газеты мне тяжело; в новогодние пожелания мне всё время хотелось вписать историю нашей разлуки ... Но ты, моя Клара, когда начнёт бить двенадцать, думай обо мне, сидя совсем одна в своей комнатке, и мы будем вместе благодарить того, кто помогал нам до сих пор. Для нас это был год испытаний, наш

самый горестный, но и самый радостный год.». Почему же 1839 год останется в их памяти как «самый горестный»?

В надежде на то, что Клара без него провалит концерты и одумается, Вик отправляет дочь в первые самостоятельные гастроли. 6 февраля 1839 года она прибывает в Париж. Несмотря на все трудности, Клара ведёт дела очень рационально. Она селится в пансионе с двумя другими девушками – они подсмеиваются над ней за неумение готовить и хозяйничать, но Клара целенаправленно занимается организацией концертов. В итоге 16 апреля Париж будет у её ног. Раздосадованный Вик пытается вырвать у Клары обещание порвать с Шуманом, иначе она будет лишена наследства и всего, что заработала. Не получив от дочери нужной реакции, он тут же меняет тактику и теперь шлёт Кларе жалобные послания с признаниями в любви и рассказами о своих отцовских страданиях. Дело кончается тем, что он соглашается на бракосочетание Клары и Роберта, но на таких нелепых условиях, что молодые, разумеется, не могут их принять.

Как прошла зима 1939 года у Шумана? Поездка его в Вену не принесла ожидаемого результата. Не желая расставаться с саксонским гражданством, как иностранный подданный, Шуман вынужден был пройти унижительную и крайне бюрократизированную процедуру получения разрешения на издание своего музыкального журнала в Вене. Деньги, выделенные ему братьями на переезд и обустройство на новом месте, стремительно таяли, а вопрос с журналом так и висел в воздухе. Не поддавшись на его уговоры приехать, несмотря на все материальные проблемы, и Клара. Кстати, потом она будет приписывать себе честь открытия Шумана Веной и другими европейскими столицами, хотя в этот период очень многие будут активно помогать композитору. Только один маленький пример: 20 октября 1838 года венский журнал «Юморист» опубликует статью И. Лизера «Роберт Шуман и романтическая школа в Лейпциге», где будет отмечено, что «юмор, глубочайший, самый искренний, сердечный юмор – вот сущность всех шумановских произведений». И далее автор просит венцев, чтобы они бережно обращались «с юношей Робертом. Он отнюдь не Роберт-дьявол, а сердечный добрый человек, достойный приверженец искусства и как будто создан для сердечной Вены. В качестве пианиста его нельзя сравнивать ни с

кем из ныне живущих виртуозов (...). У него большая техника, но в этом отношении многие превосшли его. Однако послушайте, как он фантазирует, послушайте, как он играет свои “Бабочки” и особенно “Крейслериану”». Эта рекомендация читателям журнала ясно показывает, что никакой «инвалидности» у Шумана не было, и если он публично играл такие виртуознейшие произведения, значит, технически вполне справлялся с ними. Ещё в более восторженных тонах для парижских читателей будет писать о Шумане его горячий почитатель Ференц Лист.

Один из самых примечательных эпизодов венской жизни – знакомство с братом Франца Шуберта, в архивах которого была обнаружена великая До-мажорная симфония умершего композитора. По инициативе Шумана она будет позднее опубликована и впервые исполнена. Масса интереснейших знакомств, новые музыкальные впечатления («самым великолепным» композитор назовёт концерт норвежского скрипача Уле Булля) и исполнение им собственных сочинений в дружеском кругу – всё это составляло приятную сторону его венской жизни. В очередном фортепианном цикле «Венский карнавал» ор. 26, найдут отражение события этих месяцев. Австрийским властям композитор отправит иронический прощальный привет в виде «Марсельезы»: призрак французской революции должен встряхнуть этот косный и политически заплесневевший режим.

Весной 1839 года в предместьях Парижа Клара будет наслаждаться «Детскими сценами» ор. 15. А в это время её возлюбленный устремится в родную Саксонию, чтобы успеть попрощаться с тяжело больным братом Эдуардом. К сожалению, как и в случае с матерью, он успеет только к моменту вскрытия завещания. «Эдуард был единственным, на кого я мог надеяться как на некую опору, – пишет Шуман невесте, – он всегда так твёрдо держал своё слово...». Благородный порыв отдать все полученные от брата средства его вдове, любимой невестке Терезе, гаснет при мыслях о благополучии Клары: «если бы не обязательства перед тобою...». С этого момента Роберт Шуман всё более активно движется к окончательному решению вопроса своей будущей семейной жизни. «Чувствую себя так, как будто достиг возраста истинного мужчины», – пишет он 11 апреля 1839 года.

Но чтобы доказать своё право жениться на Кларе, «истинному мужчине» придётся потратить ещё год на судебные баталии. 30 июня Шуман пишет адвокату Айнерту в Лейпциг: «Мы начали понимать, что добром с г-ном В. никак дело не уладить ... Я согласился по просьбе Клары ещё раз написать Вику в примирительном тоне, на это он ответил мне через свою жену, что “не желает вступать со мною ни в какие сношения”». В итоге иск от лица Роберта и Клары (она прислала ему доверенность из Парижа, заверенную саксонским консулом) был подан в суд 16 июля.

Лето 1839 года было переломным в отношении Клары к отцу. Собираясь возвратиться из Парижа на родину (с пустыми руками - всё, что было заработано, ушло на дорогу и проживание), она рисковала оказаться в Германии практически в полной изоляции и решительно не знала, к кому прислониться. Фридрих Вик отказался выплачивать дочери даже малую часть заработанного ею за все предыдущие годы. Он надеялся, что, оказавшись в нищете, беглянка бросится в его объятия и будет умолять о прощении. Клара тянула время из последних сил: ей нужно было продержаться ещё год до легальной возможности принимать самостоятельные решения. Она всегда жаловалась Роберту, что «была лишена материнской любви, в которой так нуждаются девушки», но в тот период именно вмешательство Марианны Баргиль оказалось для них подарком судьбы.

В начале июля они обратились к Марианне с просьбой дать согласие на их брак. 18 июля та ответила Роберту Шуману: «Я много слышала от Клары о ваших взаимных чувствах, но этого мне недостаточно!». Встревоженная бесприютностью дочери и её эмоциональным состоянием, Марианна настойчиво приглашала к себе их обоих, чтобы своими глазами посмотреть на влюблённых и сделать окончательные выводы. Шуман, предававшийся мрачной меланхолии в родном Цвиккау, воспринял письмо со всей решительностью Флорестана: он упаковал в чемодан несколько последних сочинений, номера «Нового музыкального журнала» со своими статьями и радостно сигнализировал Кларе: «Она узнает меня и... я получу её согласие!».

Уже 30 июля Роберт писал невесте: «Твоя матушка так напоминает мне тебя; я совершенно полюбил её, с её (твоими) глазами...

Вчера мы были вместе целый день, и я поцеловал её на ночь. Я так счастлив. Она приняла меня тепло, по-доброму, и, кажется, я ей понравился. ... Ты боишься, что твой отец будет силой удерживать тебя. Я не верю, что он это сделает. И потом, теперь ты можешь просто сказать: «Я уйду к своей матери!». В тот же день и Марианна поддержала дочь: «Моя дорогая Клара... я одобряю твой выбор, моя любовь к нему растёт буквально с каждым часом. Приезжай скорее... Есть вещи, которые невозможно обсуждать в письмах – в том числе между вами обоими... Я написала твоему отцу, но он не ответил, и тут ничего не поделаешь... Роберт сыграл нам сегодня несколько своих сочинений, доставивших нам огромную радость! Что за прекрасный талант! Как счастлива я буду этим замужеством!». Клара с надеждой мчится из Франции домой.

18 августа, после почти года разлуки, влюблённые встретились, чтобы провести несколько дней у дорогих для Роберта людей – самых любимых его после матери женщин, невесток Эмилии и Терезы. Тем не менее, Клара пишет в дневнике: «У меня появилось странное чувство в Цвиккау. Я сидела рядом с Робертом и глубоко переживала, что он должен был думать, вспоминая своё детство здесь, где не осталось больше никого, кто бы любил его. Что ж, я попробую заменить ему всех, кого он потерял, буду ему верным товарищем на всю жизнь, это будет моя цель, мысль о которой делает меня счастливой... Одна вещь тревожит меня всё время: в состоянии ли я удержать любовь Роберта? Его ум так велик, в этом отношении я слишком мало соответствую ему, если вообще смогу понять его полностью! ... Пока я планирую соединять искусство с домашним хозяйством как можно дольше. Это трудная задача!». 20-летняя Клара, в сущности, ещё совершеннейший ребёнок! Но её вера в силу своей любви не может не умилять.

В последующие месяцы они регулярно встречаются и проводят по несколько дней в совместном музицировании. На время Клара селится у тётушки, сестры матери, фрау Карл. Вот как описывает она в дневнике один из сентябрьских дней 1839 года: «Мы играли дуэтом, затем раздельно... он импровизировал в самом райском стиле – невозможно было пропустить ни одной ноты, его гармонии уносили прямо в иные миры. Музыка казалась мне самой любовью!»

Но радоваться рано. На следующий день Клара вынуждена встретиться с отцом. Переговоры о её будущем продолжаются в обычной для Вика непреклонной манере: «Я не могу понять его ужасной ненависти к Роберту, которого он раньше так любил!», – изумляется Клара. Помимо обвинений в аморальности и лживости избранника своей дочери, Вик считает необходимым оговорить ряд нелепейших финансовых условий их брака, которые 26 сентября Клара подробно описывает в дневнике. 2000 талеров, заработанных лично Кларой, должны остаться ему и её младшим братьям. Личные вещи и фортепиано Клара может выкупить у отца за 1000 талеров. Кроме того, 8000 талеров из 12 тыс. капитала, доставшегося Роберту Шуману в наследство от отца и братьев, должны поступить на банковский счёт Клары. По требованию Вика, именно его дочь должна стать полной распорядительницей настоящего и будущего капитала Роберта Шумана. Разумеется, такие требования были в тот момент невыполнимы.

С огромным усилием Шуман заставляет себя возвращаться к работе. В этом году (1839) выходит в свет одно из самых выдающихся его произведений – Фантазия до-мажор ор. 17. Принято считать, что она навеяна мыслями о Кларе. Он сам писал ей: «Эти ноты – ты...». Вспоминая мрачное лето 1836 года, он погружается то в тягостное уныние, то в светлую мечтательность, то в бесконечную печаль. Затаённая ласка сменяется осторожным дуновением надежды и разрастается до победного маршевого шествия. Излюбленная Шуманом свободная циклическая форма позволяет показать смену душевных состояний, следующих за конкретными воспоминаниями или мечтами о будущем. Сознание романтика не сдерживают никакие оковы: он волен мысленно перемещаться во времени, пространстве и в закоулках собственной души. Приподнятый, зовущий монолог влюблённого сердца вновь сменяется горечью и обидой. Сомнение? Вопрос? Поцелуй украдкой на тёмной лестнице? Очень многое в трактовке своих сочинений Шуман оставлял на волю исполнителя.

Великий советский пианист Святослав Рихтер трактовал эту романтическую Фантазию довольно строго, классически и даже местами философски-отстранённо. Уверенность, энергия, устремлённость духа к высшим мирам для него, кажется, превыше всего.

Финальный каскад аккордов отражает его оптимистично-победный настрой: в таком исполнении эта музыка кажется созданной на века. Поэтому рихтеровская интерпретация заставляет вспоминать совсем не о Кларе, а о монументе Бетховену, в честь постройки которого и задумывалось изначально данное сочинение. Посвящение Листу было совсем не случайным. В 1839-40 годах Ференц Лист был одним из тех, кто в трудную минуту поддерживал композитора всеми возможными способами.

2 октября 1839 года Клара и Роберт являются в лейпцигский суд на очередное заседание. Вик срывает его, не явившись под надуманным предлогом – якобы, ему вовремя не доставили повестку. Но в очередном письме он выдвигает новое требование: Клара должна отложить свадьбу до полного совершеннолетия и отправиться с отцом в 3-х-месячную поездку, чтобы заработать ещё 6000 талеров. Трудно представить себе, в каком состоянии были бы оба в ходе гастролей. Клара с ужасом отказывается от такого предложения. Её служанка, посланная в дом отца, чтобы забрать кларину шубу, возвращается с позором: «Какая ещё мадемуазель Вик?! Не знаю такой!» – был ответ взбешённого хозяина дома.

Претензии к Шуману выдвигаются всё более нелепые: «никто не может разобрать его почерк», «он говорит слишком мягко», «не способен заработать на семью», «ведёт беспорядочную жизнь». Последнее никак не доказано Виком – надежда на Эрнестину и её родных, которые отказались свидетельствовать против Шумана, провалилась очень скоро. Одно за другим все обвинения против композитора признаются несостоятельными. Очень кстати пришлось и присвоение ему степени доктора философии университетом Йены, для этого ему даже не потребовалось писать диссертацию на тему «Шекспир в музыке», как он поначалу планировал. Достаточной была признана его композиторская и музыкально-критическая деятельность. Но есть одна статья, от которой суд не может отмахнуться с такой же лёгкостью, как от прочих, – это обвинение в пьянстве. Из-за этой, серьёзной по тем временам проблемы, процесс затягивается до лета следующего года.

Тем не менее, творческий источник внезапно прорывается наружу. В начале 1840 года Шуман пишет Кларе в Берлин: «Как все-

гда в феврале, я много мечтал о музыке. Ты будешь удивлена тем, сколько я написал в эти дни – не для фортепиано». Семь томов песен и один – вокальных квартетов! «Я не могу описать, как легко всё происходит и каким счастливым меня делает. Обычно я пишу песни, стоя или прогуливаясь, не за фортепиано. Это совершенно иной сорт музыки, которую не нужно пробовать пальцами – более прямой и мелодичный. ... Когда я сочинял их, я был полностью погружён в тебя». Такие перемены назревали в нём постепенно. Ещё 14 апреля 1839 года Шуман писал своему учителю и коллеге Генриху Дорну: «Фортепиано мне часто хотелось бы разнести, оно становится слишком тесным для моих мыслей» Он мечтает о сочинении для оркестра. Но пока к фортепиано добавляется вокальная строчка или ансамбль певцов. Любопытно, что характер мелодизма в шумановских фортепианных циклах конца 30-х годов также претерпевает значительные изменения. Тематические «всплески» становятся всё более напевными, «говорящими». Из Шумана-юмориста, калейдоскопично и парадоксально мыслящего романтика, постепенно «вырастает» гениальный композитор-песенник. Год 1840-ой стремительно вознесёт композитора на пьедестал классика камерно-вокальных жанров. Сначала цикл «Мирты» ор. 25 на стихи поэтов-романтиков (от Гёте, Гейне и Рюкерта до Бёрнса и Шамиссо), затем «Круг песен» ор. 27; за несколько майских дней на свет появится знаменитейший цикл «Любовь поэта» ор. 48. на стихи Гейне.

К весне 1840 года Высокий суд Дрездена признал все обвинения Вика (кроме пьянства) в адрес Роберта Шумана необоснованными. Отцу Клары было предписано до июля предоставить убедительные доказательства порочащих Шумана фактов. Показательно, что абсолютное большинство друзей и коллег-музыкантов в этот момент протянули Шуману руку помощи. Мендельсон взял на себя длительные переговоры с председателем Апелляционного суда Иоганном Вильгельмом Людвигом Беком. «Он расположен к нам», – подбадривал Шумана дирижёр Гевандхауза. Скрипач Фердинанд Хиллер старался не оставлять Шумана наедине с тревогами и повсюду сопровождал его. Прибывший в Лейпциг Ференц Лист включил в программу выступления (20 февраля 1840 года) Фантазию до-мажор ор. 17 Шумана и не пощадил самолюбия Вика, отказав ему в пригла-



сительных билетах на свои следующие концерты 16 и 29 марта в Дрездене. Этой весной Лист постоянно исполнял фрагменты из «Фантазии», «Карнавала», Новеллетт и, по оценке Шумана, «играл божественно», невзирая на довольно холодный приём публики.

Вскоре после встречи с Шуманом Лист признался новому приятелю: «Мне кажется, будто я знаю тебя двадцать лет!» Радостно поведав Кларе о своей дружбе и острых диалогах со знаменитым венгром, Шуман не преминул заметить, что Вена слишком избаловала его. Клара ответила: «Я много смеялась над твоими колкостями Листу. Ты говоришь, что он избалован; но разве и ты не избалован немного? Как бы то ни было, раз уж ты мой муж, это должно быть взято под контроль».

Именно Лист был первым, кто переломил отношение Лейпцига к Шуману-композитору. Во время праздничного банкета в свою честь, Лист провозгласил тост не за «музыкального писателя», не за «редактора», а «за потрясающего творца», непризнанного пророка в своём отечестве – Роберта Шумана. Покорённый таким братским отношением знаменитого коллеги, Шуман писал: «Последние несколько дней мы только и живём, что обедами и ужинами, музыкой и шампанским. Он (Лист) перевернул всю нашу жизнь вверх тормашками. Мы все любим его чрезвычайно; вчера на концерте он снова играл, как бог. Болтуны и сплетники должны умолкнуть». Точно так же должны были умолкнуть болтуны и в отношении самого Шумана: терзаясь от обиды, стыда и сомнений в промежутках между судебными заседаниями, он тем не менее месяц за месяцем продолжает создавать новые шедевры.

Подстрекаемый Мендельсоном, Шуман вознамерился подать ещё один иск против Вика – «за клевету». Клара разрывалась между любовью к жениху и досадой за отца: «Люди, честно, вы поступаете неправильно», – писала она Роберту. Но обида Шумана на будущего тестя была слишком велика: он подрывал не только его деловую и человеческую репутацию, но и репутацию его старшего брата Карла. В разосланной всем знакомым «Декларации» Фридрих Вик утверждал, что в Лейпциге, Цвиккау и Шнееберге – в одиночестве или в компании брата Карла – Роберт Шуман регулярно предавался пьянству. «Это слишком... Систематические оскорбления, с которыми

твой отец выступает против меня, нет уж, с меня довольно», – писал композитор своей подруге. 1 июня 1840 года Роберт и Карл Шуман подали заявление в суд Дрездена с просьбой привлечь Фридриха Вика за клевету. Ещё один процесс Шуман начал за личные вещи и сбережения Клары, в получении которых ей было дома категорически отказано.

Поначалу Клара настойчиво выступала против такого способа воздействия на Вика. Однако когда в апреле 1840 года отец начал рассылать всем знакомым письма, порочащие и её репутацию, Клара уступила Роберту. Абсурдность поведения Вика и едва ли не сумасшествие его в тот период доказываются его посланиями партнёрам по «фортепианной фабрике»: он убеждает владельцев инструментов не предоставлять Кларе роялей, так как она «играет столь отвратительно, что может вывести их из строя». Другим и знакомым он описывает Клару как «аморальную и порочную особу», которую нельзя пускать в приличные дома, чтобы она не оказала дурного влияния на порядочных девушек. Чтобы расстроить свадьбу дочери по материальным причинам, он собирается вчинить ей иск на 14 тысяч талеров – за все уроки, данные ей на протяжении последних четырнадцати лет. Чтобы показать, как прочно он забыл Клару и не скучает о ней, Вик является на концерты женщин-пианисток и всячески выражает им свой восторг. К примеру, на концерте Камиллы Плейель в Лейпциге «он сидел слева от пианистки, переворачивал ей страницы и не переставал с восхищением улыбаться», – не преминул сообщить Кларе её жених.

Полтора века Фридрих Вик фигурировал в истории музыки как отец выдающейся пианистки Клары Вик и жестокий злой гонитель композитора Шумана. Действительно, когда дочь, которой им было отдано тринадцать полновесных лет жизни (если считать только её возраст с пяти до восемнадцати), начала игнорировать его советы, просьбы и требования, он почувствовал себя глубоко оскорблённым. Отказывая во всём себе и остальным членам семьи ради продвижения Клары к мировой известности, он, разумеется, вправе был рассчитывать на её благодарность. Он сделал из неё «звезду» и навсегда избавил от нищеты и унижительной необходимости бегать по урокам, как он говорил, «в калошах и с зонтиком». Он научил её не

только добиваться славы и денег, он научил её любить успех. Клара прекрасно понимала, кому она всем обязана и каким должно было стать её будущее по воле отца. По этому пункту никаких разногласий у них не наблюдалось.

Единственное, чего не мог предусмотреть никто – перемен в организме Клары, связанных с периодом гормональной перестройки. Взрыв сексуальной энергии и прорыв общей «витальности» у 16 – летней Клары был такой силы и мощи, что противостоять ему не могли никакие мысли о славе и богатстве. Вик потерпел поражение не перед Шуманом, не перед Klarой, не даже перед своими педагогическими промашками – он потерпел поражение перед силами природы. Женская стихия оказалась столь мощной, что все его изощрённейшие интриги, скандалы, оскорбительные и самые подлые выпады против дочери оказались бессильны. Он надеялся «переждать бурю». Всеми способами оттягивая решение суда, он ждал, что Шуман совершит какую-то ошибку, и Клара начнёт «остывать». Там, где говорит сила страсти, вмешательство разума бессмысленно. Тем более что страсти одолели и самого Вика: он делал одну глупость за другой, вызывая у окружающих лишь жалость и неловкое сочувствие. Но в некрасивой, не слишком доброй, не очень умной, но музыкально одарённой Klаре был заложен заряд такой любовной силы, что противостоять ему никто уже не мог. То, что объектом этой стихии был избран Шуман, тоже вряд ли можно считать его личной заслугой. В момент пробуждения в Klаре женской натуры, он оказался ближе и понятней всех. Доверие, которое он сумел вызывать у детей Вика своим участием в их детской жизни, на подсознательном уровне вполне могло быть воспринято Klarой как сигнал о том, что из него получится хороший и добрый отец их будущих детей – или замена отца прежде всего для неё, юной артистки Клары Вика.

...Тем временем весь 1840 год музыка продолжает переполнять Шумана: «Я бы мог от этого умереть. О, Клара, какое счастье писать для голоса!» – признаётся он в феврале. В мае он просыпается в шесть утра – и «музыка уже во мне, поэтому я хотел бы только петь целый день». 7 июня Клара приходит к нему, чтобы поздравить с днём рождения: зимой она обещала ему в этот день «доставить ра-

дость собой». Мы не знаем, дождались ли они сентября, чтобы, наконец, осуществить эту мечту и подарить себя друг другу. Пока же, 3 июля, Шуман дарит Кларе не себя, а «всего-навсего» фортепиано. Желая сделать ей сюрприз, он договаривается с Хертелем, что в отсутствие хозяйки старый инструмент увезут, а новый, с английской механикой, за 400 талеров, проворно установят. Но грузчики («вот задницы!» – ругался в дневнике Шуман), решили забрать старый инструмент на день раньше. Сюрприза не вышло! На один день Клара осталась вообще без фортепиано.

Но вот настал решающий день. 7 июля в приходно-расходной книге Шуман пишет коротко: «Ура! Победа!». Все выдвинутые Виком обвинения против Шумана суд счёл бездоказательными. На следующий день они с Кларой идут в «район новостроек», на Инзельштрассе, что в десяти минутах ходьбы от холостяцкой квартиры Шумана. Жильё там начали возводить только в 1838–40 годах. После недолгих поисков будущие супруги выбирают просторную квартиру в новом доме на первом этаже с большой залой, идеально подходящей для музыкальных приёмов. Едва ли не все мировые знаменитости того времени побывают в этой квартире и примут участие в домашних концертах «у Шуманов». Любопытно, как сценаристы и режиссёры XX века трансформировали биографию композитора и пианистки, исказив многие детали их жизни и быта. Так, в знаменитом голливудском фильме о Шумане «Песня любви» (1947 год, с блистательной Кэтрин Хёпберн в роли Клары Вик), очень эффектно сделана сцена прихода молодых супругов в их первое жилище. Усталые, изнурённые борьбой со злодеем Виком, они долго поднимаются по крутой лестнице в маленькую дешёвенькую квартиру под самой крышей... и тут же кидаются к скромному фортепиано, чтобы в музыке ещё раз объясниться друг другу в любви. Разумеется, всё это было сделано, чтобы подчеркнуть самоотверженность Клары, согласной на тяготы и неудобства жизни с неизвестным бедным композитором. Попутно заметим, что столь же «правдива» и заключительная сцена фильма, когда Брамс предлагает Кларе руку и сердце, а она с достоинством отказывает ему ради памяти о своём великом муже...

Через три дня у Шумана с умопомрачительной скоростью рождается знаменательный цикл «Любовь и жизнь женщины» op. 42. Цикл на стихи Адальберта фон Шамиссо – естественное продолжение размышлений о предстоящей свадьбе<sup>2</sup>. Клара Вик – он был уверен – будет идеальной подругой музыкального гения, понимающей его творческие устремления, заботливой хозяйкой и любящей матерью его будущих детей. Таким он рисовал в воображении их семейную жизнь, и такой предстаёт перед слушателями идеальный образ его возлюбленной – нежной, чуткой, в меру застенчивой, в меру страстной и восторженной, при этом – бесхитростной, открытой, живой и простосердечной. Сам композитор был абсолютно честен со своей будущей женой. Задолго до свадьбы, в июне 1839 года, он писал ей: «В первый год нашей семейной жизни ты должна будешь забыть о том, что ты артистка; ты должна будешь забыть обо всём, кроме себя, твоего дома и твоего мужа ... Звание жены стоит гораздо выше, чем звание артистки». Был ли у Клары выбор? Конечно, нет: она страстно хотела быть женой Шумана и потому в тот момент благоразумно предпочла промолчать. Мог ли он, в течение стольких лет получавший доказательства её горячей любви и преданности, усомниться в том, что она согласна ради него изменить привычкам «звёздного» детства и полностью раствориться в семейных радостях? Композитор хотел видеть в ней прежде всего мать, именно об этом он и думал, создавая свой цикл. «Любовь и жизнь женщины» осталась для потомков горьким уроком, разбивающим надежды мужчин стать всесильными демиургами и творить подруг «по своему вкусу»: реальная возлюбленная Шумана лишь на время отказалась от себя самой. Как только она потеряла мужа и полноценную семью, материнство перестало быть для неё абсолютной ценностью.

Для Шумана же, напротив, именно материнство было первейшим воплощением женственности. В трепетном ожидании ребёнка,

---

<sup>2</sup> Композитору понадобилось для работы всего два дня – 11 и 12 июля. В ожидании окончательного решения суда, которое было вынесено 18-го июля, а опубликовано лишь 1 августа, он лихорадочно погрузился в работу. Только за одну неделю им были написаны циклы на стихи Андерсена op. 40, три песни op. 31, начат цикл песен на стихи Роберта Райника op. 36. Итого – двадцать песен за двадцать дней!

в ласковых прикосновениях к новорожденному героиня цикла находит новый смысл и буквально преображается. Юная влюблённая девушка обретает своё истинное «я», лишь став матерью. Таков закон природы, извечное предназначение женщины: любить, чтобы дарить жизнь. В этом цикле Шуман предстаёт как наследник великих мастеров эпохи Возрождения с поклонением рождающему, создающему началу в человеке. Смысловая линия прочерчена в цикле отчётливо и строго: сначала есть мужчина («Взор его при встрече», «Он прекрасней всех на свете», «Не знаю, верить ли счастью», «Колечко золотое», «Милые сёстры, сбудется скоро»), затем – новая жизнь, им подаренная и зреющая в преображённой женщине («Милый друг, смущён ты»). «Явление матери» этому миру полно безудержной радости и восторга («Нежно прильни ты к сердцу»). В отличие от стихов Шамиссо, романтически воспевающих и грусть, и сомнения, Шуман ограничивается самым важным, с его точки зрения, проявлением женской натуры: любовь к мужчине и дарование жизни новому человеку. Всё. Никаких мучений, метаний, подростковых тревог: «любит – не любит, плюнет-поцелует». Любит. Отдаёт тебе руку и сердце. Живи этой любовью, радуйся, погрузись в исконно женский мир – словно «программирует» композитор свою возлюбленную. Немного странно для «типичного романтика», не правда ли?

В отличие от своей эпохи, славившей собственно самое чувство любви и разнообразные её крайности в виде вертеровских страданий и фаустовых грехопадений, Шуман трактовал любовь более традиционно и, как это кажется спустя полтора с лишним столетия, вполне приземлённо. В своих семейно-бытовых пристрастиях он был до удивления нормален и страдать вовсе не собирался. Истинную (а это значит, помимо прочего, – взаимную, разделенную!) любовь он предлагал узнать «по плодам её» – детям. Без детей любовь для Шумана была неполноценной. Хотел того Шуман или нет, но в семье роль мужчины он ограничил весьма конкретными рамками. После исполнения своего физиологического предназначения он «позволил» своему персонажу исчезнуть («Ты в первый раз наносишь мне удар»). Нельзя не поразиться очередному проявлению его пророческого дара. В заключительном, восьмом номере цикла, героиня

теряет возлюбленного. Лишённая возможности выразить все свои чувства в вокальной партии, скорбящая жена умолкает – за неё продолжает «говорить» партия фортепиано<sup>3</sup>.

Вступив в четвёртое десятилетие, Шуман постепенно становился одним из самых авторитетных музыкантов Германии. Даже если он не достиг шумной славы виртуоза, его отлично знали те, кто избрал музыку своей профессией.

Была ли у Шумана возможность избежать роковой сцепки с семьёй Виков? Всегда ли его пронизывающий взгляд был затуманен безумной страстью Клары, обещавшей ему райское блаженство и материнскую заботу? Такой момент был. И Шуман очень чётко зафиксировал его в своём дневнике. Вспомним: «Среди людей ли я?», – спрашивал он сам себя, поселившись в доме Вика. Многие романтические художники обладали поразительной способностью мгновенно проникать в глубины сердца и, увы, не менее поразительным желанием забывать о своих горьких открытиях. Природная впечатлительность Шумана, его способность легко переключаться на новые события и ощущения стёрли, смякшировали в сознании точное и меткое попадание в суть – «Среди людей ли я?».

Но, вероятно, как и во многих других линиях своей судьбы, композитор будто следовал предначертанному. Нельзя не заметить, что из почти ста сорока песен, написанных в канун соединения с Klarой, абсолютное большинство оказалось грустного, а то и трагического характера. В канун свадьбы? В канун осуществления мечты, к которой он стремился по меньшей мере три года? А настроение – беспросветное. Вполне возможно, что композитор предчувствовал, какая семейная жизнь его ждёт и чем закончится их брак. Или это был заурядный мужской страх потерять свободу? Похоже, точно такое же настроение царило в его душе и в канун предыдущего женитьбы. Не зря в «Трёх песнях» ор. 31 на стихи Шамиссо (посвя-

---

<sup>3</sup> Исполняя этот цикл со многими вокалистками своей эпохи, Клара всегда выбирала три последних номера. Ни радости материнских чувств, ни горечи потери возлюбленного она переживать на сцене не хотела.

---

щённых Эрнестине) царит печаль, а в одном из номеров невесту накануне свадьбы... сжирает лев. Воистину, добрый возлюбленный!



---

**Глава VI**  
**ЛЕЙПЦИГ-ДРЕЗДЕН-ДЮССЕЛЬДОРФ**

В связи со свадьбой Клары Вик и Роберта Шумана их друг и коллега Ференц Лист заметил: «В мире искусства невозможно представить более гармоничной комбинации, чем муж-создатель и жена-интерпретатор». Действительно, композитор, пишущий для фортепиано, и пианистка, исполняющая сочинения мужа, – что может быть удобней и естественней? Но жизнь Шумана никогда не укладывалась в простые и понятные схемы. К примеру, Густав Малер считал этот брак «нелепым» и постарался не повторить ошибки коллеги, вынудив жену оставить профессиональное пение. Ближайший друг и партнёр Клары по сцене, скрипач Йозеф Иоахим, несмотря на прогрессивные взгляды и дружбу с Klarой, от своей жены, талантливой певицы, также категорически потребовал отказа от артистической карьеры. Когда она нарушила запрет, легко развёлся с ней и создал другую семью. Как знать, не близкое ли погружение в проблемы семейства Шуман сделало его таким противником женской свободы выбора? Эрик Йенсен, исследователь жизни и творчества композитора, предварил главу, посвящённую семейной поре Клары и Роберта, шутливой цитатой из диалога литературных персонажей: «Как живёшь, доченька?» – «Я не живу мама, я состою в браке». Многозначность такого эпиграфа становится понятна только сейчас, когда появляются всё новые свидетельства о жизни немецкого романтика, а за фасадом привычных восторженных декораций проглядывает подлинная драма двух незаурядных личностей.

12 сентября 1840 года, спустя почти пять лет после первого поцелуя Роберта и Клары и в канун совершеннолетия девушки, школьный приятель Шумана, пастор Август Вильденхан обвенчал их в маленькой церкви Шёнефельда в пригороде Лейпцига. «Ах!.. Это самый прекрасный и важнейший день моей жизни!.. Начинается новое существование, прекрасная жизнь, жизнь, сосредоточенная на том, кого я люблю больше, чем себя и кого-либо ещё», – пишет Клара в дневнике. С скромный обед, танцы, прекрасная солнечная погода – всё кажется невесте восхитительным. За неделю до этого события, 5 сентября, в Веймаре состоялось последнее выступление Клары под фамилией Вик. На сцене городского зала она среди прочего играла мазурки Шопена и листовскую транскрипцию «Аве Марии» Шуберта. Роберт Шуман, чья музыка в тот вечер не звучала, забрал невесту

после концерта и отъезд в Лейпциг. Через две недели молодожёны описывают подробности своего нового статуса в послании другу юности Тёпкелю, именуя себя человеком, «который знает, что такое счастливая семейная жизнь». В декабре 1840 года в личном дневнике Клары появится такая запись: «Мы женаты уже три месяца, и это были счастливейшие три месяца моей жизни».

В «Супружеском дневнике», который они начали вести сразу после свадьбы и регулярно заполняли три года, перед читателями предстаёт жизнь сколь увлекательная, столь и совершенно приземлённая. Великие современники и вороватые слуги, творческие конфликты и эмоциональные всплески... Главное, что становится понятно из незамысловатого по форме и содержанию документа: перед нами предстает жизнь двух любящих друг друга людей. Клара многословна, и, вопреки запрету мужа, постоянно сбивается на желание посплетничать об общих знакомых, порой категорична и ограничена, при этом по-юношески мила и кокетлива. Шуман пытается задать тон духовного лидерства, старается быть серьёзным и справедливым, но также позволяет себе делиться обидами и огорчениями. Эта необычная задумка Роберта показывает, насколько ответственно и творчески подходил он к их с Klarой отношениям. Недельная очередность в ведении дневниковых записей, подробное описание событий (а также впечатлений, вызванных этими событиями), взаимные претензии и их выяснение – всё это, по плану Роберта, должно было помочь созданию семьи идеальной, где любовь, взаимная забота, равноправие и неуклонное движение к совершенству сливались бы в райском единении. Это было так важно для обоих: обрести жизненную гармонию, которой они были лишены в своих семьях (особенно в последние годы перед свадьбой) и которая обоими ощущалась как совершеннейшая необходимость для счастья и творческого роста. В апреле 1838 года Шуман мечтал, обращаясь к невесте: «Словно ангелы, мы будем вместе играть и сочинять стихи, принося человечеству радость». Он обещал «наполнить жизнь поэзией и цветами». И вот «супружеский дневник» неделя за неделей фиксирует всё то, чем заняты были наши «ангелы».

После многих лет любовной лихорадки, преисполнившись всепоглощающей, навязчивой идеей непременно выйти замуж за Шу-

мана, Клара, наконец, получила желаемое. Её не испугали многократные предупреждения будущего супруга о том, что «молодые женщины должны уметь как следует стряпать и хозяйничать, если они хотят иметь довольных мужей, поэтому ты могла бы под смех и шутки учиться у Терезы; затем молодые женщины не должны совершать больших поездок, они должны хранить и беречь себя...» (письмо Кларе от 16 марта 1839 года). Роберт Шуман поступал со своей будущей женой предельно честно, рисуя идеальную картину супружества, к которой они должны были прийти по обоюдному согласию: «Как я хочу, чтобы забыли в тебе артистку – ибо жена ведь много выше артистки, и если бы я достиг того, чтобы ты никогда более не имела соприкосновения с большой публикой, я достиг бы предела своих сокровеннейших желаний» (13 июня 1839 года). Приняла ли Клара эти мечты Роберта всерьёз и действительно попыталась стать образцовой женой и матерью? Даже краткий обзор их 13-летнего супружества позволяет воссоздать картину парадоксального – как, впрочем, и почти всегда у Шумана, – «несчастливого счастья».

1 июня 1841 года, через девять месяцев после свадьбы, молодая жена признаётся в дневнике: «Старая истина о том, что брак убивает творческий дух, в нашем случае не подтвердилась». Начало семейной жизни преисполнило Шумана теплом, спокойствием и даже несколько бюргерским самодовольством. Годами копившееся и не дававшее им покоя физическое влечение (со стороны Клары оно граничило с болезненной зависимостью), реализовалось к обоюдному счастью. Однако за любовной идиллией в доме на Инзельтштрассе, 5, скрывалась интенсивная творческая жизнь. Чем же, помимо интимной близости, стремился заполнить первые месяцы супружества тридцатилетний молодожён? Он заставил юную супругу... читать Шекспира, Гёте и Жан-Поля. Литературному вкусу жены Шуман уделял внимание все годы совместной жизни, при каждом удобном случае пополняя домашнюю библиотеку книжными новинками. (Любопытно, что позднее Клара избрёт ту же тактику в «просвещении» Брамса, и первой книгой, подаренной ему знаменитой пианисткой, будет всё тот же Жан-Поль).

Всё свободное время они сидят за партитурами Бетховена, Гайдна и Моцарта, самый пристальный их интерес вызывают фуги Иоганна Себастьяна Баха. Поразительные провалы не только в гуманитарной, но и в собственно профессиональной подготовке жены Шуман будет терпеливо восполнять, объясняя строение полифонических форм. Нельзя без умиления читать дневниковые записи уже прославленной к тому времени придворной пианистки: «Роберт показывал мне, где в фуге тема возвращается... Ах, как это интересно!» Ради своей великой любви Клара пока готова сносить любые школярские натаскивания. К тому же, роль прилежной ученицы с детства была для неё вполне естественна: только теперь муж заменил отца, а работа над техникой и красивым звуком сменилась глубоким анализом мировых шедевров. Великолепный интеллект Шумана будоражит Клару, обжигает искрами острот и поэтической фантазии – он в расцвете своей журнально-публицистической карьеры и готов делиться с женой любыми находками и озарениями. Итог – самый восхитительный как для самой Клары, так и для её будущих слушателей. Постепенно в репертуаре пианистки салонная музыка популярных немецких авторов вроде Герца, Черни, Тальберга и т.п. начнёт отступать перед действительно великими произведениями. Именно благодаря Шуману, жена его «дозреет» до понимания позднего творчества Бетховена и постепенно войдёт в плеяду лучших исполнительниц его музыки в XIX веке. После начала совместной жизни с Шуманом репертуар Клары будет обновляться и постоянно пополняться серьёзными, глубокими образцами классики.

Но призрак концертной славы не оставляет Клару в покое. Уже через три недели после свадьбы муж записывает в супружеском дневнике: «Я с ужасом думаю о поездке в Россию». А ещё через неделю Клара жалуется: «Если бы только я могла уговорить Роберта поехать со мной в Голландию и Бельгию!». Всё, на что пока согласен супруг, – это устройство домашних концертов. И вот в квартире молодожёнов собираются друзья-музыканты. Художественный руководитель Гевандхауза Феликс Мендельсон и датский композитор Иоганнес Ферхюльст, норвежский скрипач Уле Булл и английский композитор Уильям Стерндаль Беннет, юные пианистки Амалия Риффель и Гарриет Пэриш, художники, врачи, учёные, любители

музыки и, наконец, «просто друзья», среди которых внук великого поэта Вальтер фон Гёте. Дом супругов Шуман порой превращается в смесь концертного зала и клуба «давидсбюндлеров», где за бокалом вина и скромным ужином продолжают разговоры об искусстве. Гостеприимные хозяева не всегда могут рассчитать свои затраты: Шуман нередко сетует, что их расходы превышают доходы. Тем не менее, огромные запасы вина и шампанского они пополняют регулярно. Вот лишь некоторые цифры из «домовой книги», показывающие, насколько проще и дешевле было бы жить молодой семье, если бы не приём гостей (приводится по изданию Н. Рейх): зарплата служанке за три месяца – чуть более трёх талеров; свадебное кольцо – 6 талеров; две бутылки шампанского – 4 талера; оплата переплётчику за подарочное оформление вокального цикла «Мирты» к свадьбе для Клары – 3 талера. При этом взнос за аренду квартиры с сентября по апрель – 65 талеров. Юная супруга порой сбивается с ног, чтобы с помощью кухарки организовать ужин и разобраться с домашним хозяйством. Но радость и счастье по-прежнему переполняют её сердце: «Мы с каждым днём всё больше любим друг друга и живём друг для друга», – пишет Клара. По поводу десятой недели в «маленьком тёплом гнёздышке» Роберт с удовлетворением замечает: «Спокойная неделя, прошедшая в сочинении, множестве объятий и поцелуев».

Наконец, они начинают «выходить в свет». 22 октября 1840 года в письме к доброму приятелю семьи, доктору философии Густаву Кеферштайну, Клара радостно сообщает: «Последнюю неделю здесь был Мошелес. Мы устраивали приём в нашем доме. Это было изумительное время: каждый день происходило что-то новое... В Гевандхаузе давали две великолепные симфонии Бетховена – Героическую и Четвёртую. Сегодня будет симфония Моцарта». В честь приезда прославленного виртуоза Мендельсон вновь организовал исполнение тройного концерта Баха – солировали Мендельсон, Мошелес и Клара Шуман. Но чтобы выступать публично, Кларе необходимо заниматься. Поначалу она согласна не подходить к инструменту, когда это мешает Роберту сосредоточиться, выкраивает время в редкие часы его отсутствия. К первому совместному Рождеству она дарит ему песни собственного сочинения на стихи Бёрнса и Гейне.

Традиция отмечать праздники и юбилеи «творческими сюрпризами» останется у них на все годы совместной жизни. В декабре состоялась «домашняя премьера» опуса 17 – «Фантазии для Листа», как называл её сам Шуман. Несмотря на посвящение сопернику, Клара играет Фантазию с удовольствием: многие эпизоды этого выдающегося сочинения Роберт преподносил ей в письмах как тесно связанные с ней – её обликом, характером, его переживаниями и тоской по ней. Пока против Листа, столь благородно проявившего себя в период судебных разбирательств с Виком, Клара открыто выступить не решается.

К этому времени относится довольно примечательная оценка Кларой её нового образа жизни: «Отец всегда смеялся над так называемым семейным счастьем. Как мне жаль тех, кто не знает этого! Они живут лишь наполовину!». К началу 1841 года тишина в доме полностью была подвластна только Роберту. И не зря: несмотря на огромную нагрузку в «Новом музыкальном журнале», Шуман внезапно «разродился» симфонией. Пока «музыка молчала», он бывал сумрачен и отстранён. «Я абсолютно зависима от его настроения; очевидно, в этом нет ничего хорошего, но я ничего не могу с собой поделать, – пишет Клара в своём личном дневнике, – меня ужасно огорчает, когда Роберт думает, что он не может сейчас ничего написать, и это угнетает его...». Но Клара не была бы женщиной, если бы её не огорчала и другая крайность: запойная творческая работа мужа. Сама-то она сочиняла спокойно, рационально, размеренно, без рывков и эмоциональных перехлёстов. И почти всегда держала в уме тот усреднённый стандарт, который мог бы прийтись по вкусу публике.

Накануне нового года выясняется, что в семье появится первенец. Будущий отец ошеломлённо и радостно мечтает о колыбельной и... словно бы случайно, всего за четыре дня вчерне пишет свою первую симфонию – Си-бемоль-мажор, «Весеннюю». Название её родилось в порыве восторга от стихотворения Адольфа Бёттгера, удивительно совпавшего по настроению с тем, что испытывал композитор в первый год семейной жизни. Как это всегда случалось с Шуманом в момент озарения, музыка шла неостановимой лавиной. Отвлекаться на что-то и на кого-то для него было равносильно поте-

ре вдохновения. Он буквально запирается в рабочем кабинете и не реагирует на жалобы молодой жены. За бессонными ночами (с 23 по 26 января 1841 года) последовал почти месяц работы над оркестровкой, и вот 20 февраля композитор признаётся: «Я чувствую себя, будто молодая женщина, только что родившая ребёнка – таким освободившимся и счастливым, но таким больным и усталым». Беременная Клара, сама нуждающаяся в ласке и поддержке, жалуется в дневнике: «В последнее время Роберт так холоден со мной... Порой я становлюсь больна от его холодности». Она только-только учится быть женой гения. И понимание процессов творческого напряжения, с последующей апатией и внутренним опустошением, столь естественными после завершения работы, придёт к ней много позже. Но именно из таких «запойных» погружений композитора в работу начинаются их семейные диссонансы. В январе 1841 года Клара фиксирует: «Эта холодность – которую я заслужила меньше, чем кто бы то ни было – очень меня ранит». Но с похожими ощущениями придётся столкнуться и самому Шуману, когда Клара отправится в первые длительные гастроли. Обмен эмоциональной холодностью в момент профессионального горения каждого из супругов станет для них с годами делом вполне привычным: невозможность соединить любовь к искусству с той же интенсивностью любви друг к другу разрушила не одну романтическую сказку.

Помогает ли молодой жене Роберт Шуман? Увы и ах! Вылжившись в музыкальном тексте, он сам нуждается в «подпитке» и пытается восстановиться... алкоголем. 19 февраля читаем в его дневнике: «...чертовски много пил, тупой осёл!». И это только первый год жизни! В будущем такие ситуации станут для них обычными. Не удивительно, что супруга гения начинает искать точки приложения собственных эмоциональных и творческих сил. Весной семья получает второй инструмент: проигравший по суду все права на Клару и её личное имущество, Вик вынужден отдать молодожёнам фортепиано и гардероб (и ту самую любимую шубу!) дочери. Но особой радости у Клары по-прежнему нет: Шуман практически всё время сочиняет, а это значит, в доме должна быть полная тишина. Более того, работая над оркестровкой «Весенней симфонии», композитор начал брать уроки игры на скрипке. «За весь день для моих



занятий невозможно найти и маленького часочка!» – сетует Клара. Но Роберт упорно не замечает пианистических страданий жены: он весь в ожидании премьеры своего детища на сцене Гевандхауза.

Всего через девять недель после начала работы над произведением композитор услышал его в исполнении великолепного оркестра под управлением Феликса Мендельсона. Бодрая, оптимистичная «Весенняя симфония» сразу была принята современниками композитора. В этот вечер, 31 марта 1841 года, после премьеры сочинения мужа, к роялю вышла и Клара. Четырехмесячная беременность не помешала ей с блеском сыграть две части из фортепианного концерта Шопена, дуэт с Мендельсоном, небольшие пьески Скарлатти и Тальберга. «Концерт супругов Шуман, – записал композитор в дневнике, – ...этот день был одним из самых важных в моей жизни». Получив от короля Саксонии Фридриха Августа II благосклонное разрешение на посвящение, Шуман отправил монарху партитуру симфонии. Взамен из дворца была доставлена золотая табакерка.

Единственным, кто всё ещё оставался непреклонен в критическом отношении к молодому композитору, был Фридрих Вик. По воспоминаниям Евгении Шуман, «Весеннюю» он прозвал «Оппозиционной симфонией». В ответ Шуман пообещал свой следующий опус в этом жанре назвать «Клара-симфония». Но в мае (снова внезапно!) на свет появилась не симфония, а одно из самых выдающихся произведений композитора для фортепиано – «Фантазия», через четыре года превратившаяся в первую часть знаменитого Концерта для фортепиано с оркестром ля-минор ор. 54. Как бы между делом, буквально через двенадцать дней после премьеры Первой симфонии, Шуман также начал работу над «Увертюрой, Скерцо и Финалом» ор. 52, а следом, на одной нескончаемой волне вдохновения, будто сама собой появилась и «Фантазия». При этом работа в газете, стабильно выходящей по-прежнему дважды в неделю, требует интенсивного обмена письмами с авторами, критиками, печатниками. «Роберт часами просиживает над газетой, которая порой его ужасно раздражает... Бедный человек!». Чтобы как-то порадовать мужа, Клара дарит ему в 31-й день рождения, 8 июня, перстень с эмблемой «S» – теперь ему будет проще запечатывать и подписывать письма.

За две недели до первых родов, 13 августа 1841 года, Клара выйдет на сцену Гевандхауза, чтобы сыграть с оркестром новое сочинение мужа. «Потрясающе!» – таков будет её вердикт после двух проигрываний первой части будущего ля-минорного концерта в пустом зале. На многие годы этот опус станет одним из самых любимых сочинений пианистки и всех почитателей творчества Шумана. Но и обещание написать «Клара-симфонию» не будет отложено в долгий ящик. Вчерне «портрет Клары», созданный «с помощью флейт, гобоев и арф», как он сам обещал жене, будет завершён уже в июне 1841 года. Для супруги композитора это не было сюрпризом: «часто слышу неистовые звучания в ре-миноре» – писала она в дневнике. Правда, заново оркестрованная, эта симфония только через десять лет войдёт в историю музыки под номером четыре, ре-минор, ор. 120.

...Первого сентября, пока Клара мучилась в родовых схватках, Шуману пришлось «отключаться» с помощью бессчётного числа бутылок шампанского и вина. «Я не знал, как контролировать себя. Но я положился на крепкую натуру Клары, на её любовь ко мне...». Утром, без десяти одиннадцать, малышка появилась на свет. «Как я горд иметь такую жену, которая вдобавок к её любви и её таланту преподносит мне такой подарок!». Но мать из Клары пока не самая образцовая – она не хочет прикладывать девочку к груди, недокормленный ребёнок заливается криком и плохо спит. Наконец, ей находят кормилицу, и дело постепенно идёт на лад. Кларина игра убаюкивает малышку – отмечает в дневнике Шуман. Увы, на самого композитора Клара действует не слишком успокаивающе, в этот период в его дневнике встречаются записи о грубых выпадах в её адрес. Довольно типичная ситуация для молодых семей, из-за рождения ребёнка прекративших интимные отношения. В голове композитора зарождаются новые планы, он увлечён следующей симфонией – домажор, однако ни это, ни новое хоровое сочинение на стихи Гейне так и не будут доведены до конца. По-прежнему огромное количество проблем «висит» на нём в связи с музыкально-критической рутинной работой.

Любопытно, что рождение и крещение дочери (13 сентября, в день рождения Клары) Шуман отметил торжественным подношени-

ем супруге отпечатанной партитуры первой части Первой симфонии, партитуры Второй симфонии и только что вышедшим из печати их совместным сборником песен на стихи Рюккерта. Три были написаны Кларой, девять – самим Шуманом. Весь погружённый в музыку, «всегда очень занятой», композитор порой срывается на Кларе. Наконец, 31 октября 1841 года они выбирают вместе на длительную прогулку до Конневица. Счастливая Клара пишет: «Он был только моим, и именно это мне понравилось больше всего».

Чем же ещё был занят композитор помимо музыкального творчества и газетной работы? Став семейным человеком, Шуман постарался максимально упорядочить свою жизнь. Словно в пику тестю, который считал его образ жизни сумбурным, богемно-непредсказуемым, Шуман ещё накануне свадьбы начал отчитываться сам перед собой буквально за каждый потраченный грош и каждую проведённую минуту. Так в архивах композитора оказались десятки дневников, блокнотов, записок, домовых книг. Уйма времени была потрачена Робертом Шуманом на то, чтобы скрупулёзно фиксировать все события его короткой жизни. Стоило ли отнимать часы от творчества? Для кого он старался? Неужели для нас, сидящих за этими текстами спустя два столетия? С одной стороны, эти записки представляют реальную ценность для тех, кто по-прежнему пытается откопать неизвестные детали в жизни композитора. С другой – они являются важнейшим исторически документом эпохи, где содержатся сведения о многих великих современниках композитора. Благодаря настойчивой, даже в какой-то степени маниакальной попытке Шумана «остановить мгновение», историки ещё долго не останутся без работы! В том числе продолжатся и попытки создания всё новых и новых трактовок биографии самого композитора.

...Едва Марии исполнилось три месяца, Клара вышла на сцену. Приехавший в Лейпциг Ференц Лист пригласил её сыграть с ним дуэтом. В целом, с 1 января по 25 апреля 1842 года Клара дала не менее 15 публичных концертов! Малышка была доверена няне. Как и для всех последующих детей Шумана, грудное вскармливание у приглашённой кормилицы продолжалось для Марии всего шесть месяцев. Вероятно, зная супруги Шуман, насколько тяжёлыми могут оказаться для их потомства последствия такого младенчества, они

бы постарались продержать их на естественной пище подольше. Но научная медицина только-только делала первые шаги, а народные традиции были для артистической элиты не указ. Повальная эпидемия туберкулёза и нервных расстройств в позапрошлом веке, была, вероятно, в том числе и расплатой за небрежное отношение городских жителей к питанию и здоровым привычкам своих младенцев. Под воздействием «передовой» педагогики Вика у Клары сформировался жизненный настрой, совершенно противоположный тому, который присутствовал у её матери. Если Марианна сопротивлялась выходу на сцену в период беременности и сразу после родов – Клара стремилась выступать. Марианна не хотела доверять детей чужим людям – Клара с лёгкостью избавляла себя от забот о ревущих младенцах. Эмоциональные и физические нагрузки на организм молодых женщин примерно совпадали по возрасту, но как по-разному они на них реагировали!

Мать Клары Вик по приказу мужа, фактически из-под палки, выступала на сцене Гевандхауза в 1821, 1822 и 1823 годах – соответственно, в возрасте 24, 25 и 26 лет. В её репертуаре были такие популярные произведения эпохи, как концерты Риса, Дюссекса и Фильда, публика и пресса были в восторге, главным образом отмечая «педагогический дар Вика» – так уж он умел поставить дело! Тем не менее, рождение его детей в 1819 (Клара), 1821 (Алвин) и 1823 (Густав) годах и постоянная преподавательская работа в школе «фортепианной фабрики» не оставляли сил, а главное – *желания* выступать публично. Рождение четвёртого ребёнка (Виктора в 1824 году) привело к бунту на корабле под командованием Фридриха Вика: Марианна забрала детей и уехала к родителям. Выбор в пользу семьи, здоровья и счастья был сделан ею однозначно. Представим на минутку, какой бы выросла Клара, если бы её не передали отцу в соответствии с саксонскими законами? Вероятно, она бы делила с Шуманом его творческие радости и горести и не пыталась прокладывать самостоятельный маршрут на артистические подмостки. Как знать, не на материнскую ли наследственность Клары рассчитывал Шуман, когда решил на брак с ней?

Интуитивно пытавшийся удержать жену в четырёх стенах, словно предчувствуя будущие беды своих детей, Шуман в тот пери-

од больше всего мечтал об одном – работать, оставаясь в тиши дома с женой и малюткой Марией. Но теперь, почувствовав в полной мере любовь и преданность Роберта, Клара была категорически не согласна с уготованной ей ролью матери и хозяйки дома. Только с 6 декабря 1841 года по 10 января 1842 года она четырежды приняла участие в программах Гевандхауза. Воодушевлённая приглашением автора, она моментально выучила соль-минорный концерт Мендельсона, партию в его же соль-минорном фортепианном квартете и ещё несколько произведений. Полученное следом приглашение Кларе от королевского двора в Веймаре не оставляло композитору ни малейшего шанса запереться для работы в уютном домашнем гнёздышке. К февралю 1842 года Шуман сдался. На пять недель ему нужно было пристроить в надёжные руки свой «журнал», прервать работу над новыми сочинениями и сопровождать Клару в дальней поездке. 18 февраля пятимесячная Мария, «всегда весёлая и здоровая», была оставлена на попечение няни.

Первые гастроли Клары под новой фамилией едва не стали для семьи роковыми. В качестве «приманки» Клара использовала необходимость для Роберта послушать исполнение его «Весенней симфонии» и нескольких песен на концертах в Бремене и Гамбурге. Выступления Клары в этих городах (с 23 февраля по 5 марта) проходили с большим успехом. Несмотря на травмированный палец, Клара впервые исполнила «Концертштюк» Вебера и удостоилась приглашения ко двору. Но приглашение было прислано только на одну персону. Разумеется, «придворный виртуоз» отправилась на банкет веселиться и выслушивать комплименты, оставив мужа в одиночестве коротать время в гостинице. Трудно было бы ожидать, что Шуман в такой ситуации не почувствует себя униженным, зависимым и стоящим в тени своей «великой супруги». Так и случилось. На следующий день композитор начал разговор о том, что ему пора вернуться в Лейпциг в связи с необходимостью участия в делах газеты. Шуман надеялся, что Клара не решится отправиться в опасное морское путешествие без него. Но Клара нашла компаньонку, милую спокойную девушку Марию Гарлихс и 10 марта оставила мужа в Гамбурге, предоставив ему возможность утешаться баварским пивом, сколько ему заблагорассудится. Тур в Копенгаген оказался

вполне удачным – если не считать эмоциональных терзаний, овладевших Кларой едва ли не в тот же день. Привезённые из этой поездки 940 талеров не слишком обрадовали композитора, промучившегося всё время отсутствия жены от одиночества, депрессии и досады на себя – за то, что позволил им так надолго расстаться. К тому же Клара не очень торопилась с включением его произведений в свою программу: на этот раз она отважилась познакомить консервативную датскую публику лишь с одной частью «Новеллетт» и собственной транскрипцией «Посвящения». Даже интереснейшие встречи и новые знакомства, обрётённые Кларой за время гастролей, в том числе с композитором и дирижёром Нильсом Гаде, с писателем Гансом Христианом Андерсеном, с членами датской королевской семьи, не могли заглушить её тоски по дому. Королева Каролина Амалия подарила на прощание Кларе букет цветов из собственного садика с приглашением приезжать снова как можно скорей. В ответ на такие милости Клара отправила королеве свой сборник песен ор. 13. Словом, профессиональная жизнь Клары возвращалась в русло, так старательно проложенное для неё отцом. Вокруг семьи поползли слухи о разводе. «Было невероятной глупостью с моей стороны позволить тебе уехать», – писал Шуман жене. Сам он за два месяца её отсутствия не написал ни такта.

Успешное возвращение Клары и наступившее примирение супругов ознаменовалось совместным отпуском в августе, включавшим в себя посещение курортов Богемии. Видимо, Шуману так хотелось порадовать любимую жену, что он решил написать для неё что-то необычное. В сентябре на свет появился уникальный Квинтет для фортепиано и классического струнного ансамбля ор. 44. ми-бемоль мажор, после чего Роберта Шумана стали признавать основоположником нового камерно-инструментального жанра. Это произведение по сути явилось мини-концертом для фортепиано и струнных. Фигурная тематическая работа, ясность и выразительность голосоведения, простота и пропорциональность формы, бодрая, мастерски сделанная финальная фуга, а главное – удивительно тёплая, сердечная, почти песенная наполненность мелодического языка сделали этот Квинтет одним из самых любимых и исполняемых в мире.

Восхищённая предыдущими квартетами (ля-минор, фа-мажор и ля-мажор, посвящёнными Мендельсону), Клара записывает в дневнике: «Моё преклонение перед его гением, его интеллектом... растёт с каждой новой работой. Я впервые в жизни получаю удовольствие от камерной музыки... Должна признаться, что этот сорт музыки всегда заставлял меня скучать».

Однако в ноябре, с наступлением новой беременности Клары, отношения между супругами вновь обостряются. Клара записывает в их совместном дневнике: «Уже несколько дней я в депрессии – я думаю, ты не любишь меня как раньше, часто я чувствую, что не удовлетворяю тебя. Мысль о том, что ты должен работать ради денег, мне кажется ужасной, ты не можешь быть счастлив в этой ситуации. Я не вижу иной альтернативы, как дать мне возможность зарабатывать ... И люби меня хоть немножко. Потому что твоя любовь – это моя жизнь». Чего здесь больше – обиды молодой жены на недостаток внимания или завуалированного желания отправиться на гастроли, получить деньги, порцию восторженных аплодисментов и снова вызвать у мужа приступ тоски по ней?

Вероятно, многие острые углы в отношениях супругов Шуман могли бы быть сглажены, если бы у семьи был достаток, отвечающий потребностям и привычкам Клары. Однако надо признать, что с самого начала они жили весьма расточительно! Проблема была в том, что управляться с ведением домашнего хозяйства молодая жена не умела и не любила. Роберт надеялся, что постепенно у Клары появится вкус к чисто женским занятиям. Не зря первым подарком ей после свадьбы стала великолепно изданная «Кулинарная книга» с золотым тиснением на красном переплёте – «Любимой жёнушке». Увы, Клара так ни разу и не воспользовалась её рецептами. Но зато у неё всегда была «армия» кухарок-поварих-прислуги, которая доставляла ей массу проблем. В конце ноября 1842 года Клара уволила служанку по имени Кристель, так как она «грабила нас самым беззастенчивым образом», – писала Клара в дневнике. В конце февраля следующего года начались проблемы с няней 18-месячной Марии – девушка была уволена «за грубость и непочтительность». Поиски нянь, кормилиц, служанок отнимали у Клары много времени, но результаты её «руководства хозяйством» были весьма плачевны. Читая

её бесконечные жалобы на прислугу, невозможно избавиться от ощущения, что намного полезнее было бы ей самой немного заняться домашними делами. Для семьи из трёх человек содержать четырёх помощниц – даже для XIX века – явный перебор. При этом надо заметить, что кормилица и няня для маленькой Марии были отдельно приходящими женщинами.

Проблемы порой нарастали, как снежный ком, и без участия главы семьи, которому приходилось отрываться от многочисленных профессиональных забот, у Клары решительно ничего не получалось. Показательны происшествия весны и лета 1843 года. Целиком захваченный написанием оратории «Рай и Пери», Шуман вынужден был организовывать целое расследование и обращаться в местную полицию. В апреле, после изгнания очередной поварихи, в доме обнаружилась пропажа денег и ценных вещей. Собственно поводом для увольнения послужила кража из домашних винных погребов 50 бутылок любимого хозяйского вина. От обиды на хозяев девушка при расставании решила поживиться ещё кое-чем ценным. По решению суда она была поймана и отправлена в тюрьму. Клара, за четыре дня до происшествия родившая вторую дочь, от участия в расследовании была освобождена.

Шуман бросил работу и погрузился в судебную склоку. Тем не менее, уже к середине мая партитура второй части оратории была завершена, к 25 мая были готовы наброски и последней части. В середине июня 1843 года композитору оставалось лишь поправить в деталях своё выдающееся новаторское сочинение. В конце того же года премьера оратории под руководством автора прошла с грандиозным успехом. «Рай и Пери» ознаменовала для композитора овладение практически всеми монументальными жанрами, кроме оперы. После второго, столь же триумфального исполнения, издательство Хертеля заплатило композитору астрономическую по тем временам сумму в 550 талеров. С 1844 по 1848 годы масштабная оратория (время её звучания – полтора часа!) была исполнена 23 раза в больших и малых городах Европы и Америки, начиная Цвиккау и заканчивая Нью-Йорком. Последствия столь очевидного композиторского успеха Шумана были совершенно неожиданными и в семейном плане: им прислал письмо отец Клары. Добросердечный, всегда гото-



вый всех простить и примириться даже со своими обидчиками, Роберт Шуман откликнулся на «мирную инициативу» тестя. 23 декабря 1843 года, после премьеры оратории в Дрездене (снова под управлением автора), они пожали друг другу руки. Рождество 1843 года они отмечали вместе в доме Вика.

Нет сомнений, что, несмотря на все трения и разногласия, первые три года совместной жизни были для Роберта и Клары достаточно счастливыми. Не случайно и в творчестве композитора с 1840 по 1844 годы совершился грандиозный прорыв в самых разнообразных жанрах. Из реформаторского «фортепианного десятилетия» 30-х годов Роберт Шуман за несколько уверенных шагов одолел путь к пьедесталу классика камерно-вокальных и камерно-инструментальных жанров. Как пишет в своей фундаментальной монографии Д. Житомирский, «за годом песен (1840)... последовали год симфонических партитур (1841), год камерных ансамблей (1842), наконец, год... оратории «Рай и Пери» (1843)». Шедевры появлялись один за другим.

Подтверждением общественного признания Шумана, конечно же, стало поведение его разборчивого в знакомствах тестя. После премьеры оратории «Рай и Пери» самому главному недоброжелателю и, казалось бы, непримиримому врагу композитора стало ясно: профессиональный успех Роберта Шумана не салонный, не мимолётный, не подогретый интересом публики к его интригующим литературно-публицистическим зарисовкам, а прочный, солидный, на века. Отрицать благотворную роль счастливой семейной жизни в таком успехе, конечно, невозможно. Размеренное, отчасти филистерское по внешним проявлениям существование – это было как раз то, к чему Шуман стремился всей душой. Однако было многое, что в союзе с любимой Klarой его будоражило, тревожило, отвлекало от работы.

Сегодня можно сколько угодно спекулировать на тему: нужны ли были супругам Шуман ежегодные 2000 талеров, изначально опделённые отцом невесты для «финансово безопасной жизни»? Пристальный взгляд на приходно-расходные записи позволяет считать их финансовую ситуацию далеко не самой проблемной. Они получали проценты с банковского капитала, оставленного в наслед-

ство отцом и братьями Шуман, поступала прибыль от издания газеты. Пример с выплатами за ораторию «Рай и Пери» показывает, что Роберт Шуман вполне мог обеспечить стабильный, хоть и весьма умеренный доход. Так, в октябре 1840 года за «Три романса» ор. 28 от издательства «Брейткопф и Хертель» Шуман получил 23 талера. В декабре того же года – 50 талеров за Четыре дуэта ор. 34, а в апреле 1841 года 54 талера – за песни ор. 35. По 120 талеров были получены композитором за публикацию Первой симфонии ор. 38 и струнного квартета ор. 41 (с посвящением Мендельсону). Эти суммы важны нам для понимания жажды Клары активно гастролировать уже с первых месяцев семейной жизни. Если учесть, что их ежемесячная плата за квартиру не превышала 10-15 талеров, а жалование кухарки и няни приблизительно равнялось стоимости бутылки шампанского, то становится совершенно очевидно: никакой острой необходимости отправляться «на заработки» у Клары в тот период не было. Стоило молодой жене лишь чуть-чуть сбавить амбиции, а супругу немного сократить скорость пополнения винных подвалов, скорей всего, гармония в семье была бы восстановлена.

С другой стороны, избежать соблазна лёгкого заработка было непросто. В среднем с одного концерта Клара получала 120-150 талеров (сравним это со 120 талерами, полученными Шуманом за полтора месяца доведения до премьеры и публикации той же Первой симфонии). Но для организации серии концертов нужны были разъезды по разным городам Германии и ближней к ней части Европы. Разумеется, эмоциональные и физические нагрузки юной Клары не шли ни в какое сравнение с нервным напряжением, переживаемым композитором в момент творчества. Тут играли свою роль крепкая выучка папаши Вика и огромная природная жизненная сила самой Клары. Каждые последующие роды давались ей всё легче, и наличие большого живота никогда не мешало ей выходить на сцену и отправляться в длительные путешествия. Избежать конфликта было трудно даже при самом сильном обоюдном желании супругов: так разнонаправлено устремлялись векторы их внутренних потребностей. Клара всё настойчивей убеждала мужа, что она хочет гастролировать «ради его возможности свободно творить», при этом все аргументы Шумана о том, что для работы ему прежде всего нужна

спокойная домашняя обстановка и жена рядом, Кларой игнорировались. Понятно, что молодой, здоровой, честолюбивой женщине проявлять гибкость и довольствоваться малым ради большой общей цели удаётся далеко не всегда. Ошибкой Роберта в самом начале совместной жизни было то, что он не смог противостоять жёсткому натиску артистической натуры своей жены. Собственно, когда мы говорим об уникальности дарования Клары и её непревзойдённых успехах на концертной эстраде в старшем возрасте, мы должны понимать: сие имело место в том числе благодаря уникальности Роберта Шумана как мужа и семьянина. Он явил собой редкий для той эпохи образец немецкого бюргера, изменившего строгим правилам среды. Он позволил немецкой женщине отбросить рамки векового «семейного права» и встать на один уровень с мужчиной. И что самое невероятное – позволил ей превзойти себя по материальному и социальному положению в обществе! Разумеется, процесс «освобождения немецкой женщины от домашнего ига» начался задолго до Шумана. Изрядно поспособствовал этому и великий Гёте, женившись на своей кухарке и позволив ей участвовать в его интеллектуальных баталиях с современниками. Вот откуда тянутся длинные руки «кухарок, управляющих государством»!

Впрочем, возвращаясь к нашим героям: по прошествии двух столетий все эти рассуждения не выходят за рамки «гадания на кофейной гуще». С таким же успехом можно утверждать, что, если бы Клара видела в будущем мужа задатки домашнего тирана и самолюбивого деспота, она бы никогда не вышла за него замуж. Женская интуиция наверняка безошибочно ей подсказывала: этот ребячливый простодушный великан – сама доброта. Второго Фридриха Вика она в своей жизни терпеть была не намерена – «убив дракона», она с годами сама потихоньку уселась на его трон. А пока каждый из супругов был уверен в любви своей «второй половины» и подсознательно надеялся перетянуть семейное одеяло в свою сторону. В итоге совместная жизнь для них оказалась наполнена борьбой за своё призвание – борьбой, в том числе, и с интересами тех, на чью поддержку в семье принято полагаться прежде всего.

25 апреля 1843 года Клара родила дочь, которую называли Элизой. В день её крещения Роберт Шуман начал давать свои первые

уроки в только что открывшейся Лейпцигской консерватории. Нагрузка его в классах композиции и фортепиано была не слишком большой – всего 7 часов в неделю. Однако и этого времени композитору было жаль отрывать от творчества – никаких особых педагогических талантов он в себе не обнаружил. Примерно за год преподавания он едва заработал там 120 талеров. Тем не менее, изданные им в 1848 году «Жизненные правила для музыкантов» показывают, насколько глубоко и точно видел он задачи музыкальной педагогики. В свойственной ему броской афористичной манере композитор формулировал то, что с трудом получалось у него в процессе длительных объяснений и рутинной технической работы. Многие из его рекомендаций звучат актуально и по сей день!

Почти сразу после рождения Элизы Клара даёт концерты в Лейпциге и отправляется на краткие гастролы в Дрезден. Шуман с грустью описывает страдания «бедного папы» и «осиротевших детей», жалуется на плохое самочувствие – вероятно, подсознательно желая разжалобить Клару и оставить её дома. Летом Клара возвращается к обязанностям домохозяйки и жены и... сама начинает страдать от меланхолии и невозможности гастролировать. Осенью она всё-таки добивается своего и уезжает с концертами. Шуман пишет: «Если бы ты только была здесь! Напиши мне хоть строчку, чтобы я точно знал, где я нахожусь...», и через несколько дней: «Мне необходимо обсудить с тобой так много вопросов: по поводу Хертеля (*и редактирования “Нового музыкального журнала”* - Т.Ч.), по поводу моих планов на будущее, по поводу “Пери”...». В «Супружеском дневнике» Шуман продолжает утверждать, что Клара всё более «счастлива своими материнскими обязанностями» – словно надеясь ещё как-то переломить строптивую жену. Клара не возражает ни слова, но при этом упорно и методично занимается организацией новых длительных гастролей, без страха оставляя теперь уже двух дочерей на родных Роберта.

Путешествие Клары и Роберта Шуман в Россию в январе-мае 1844 года для нас особенно интересно. Во-первых, любопытно, какой увидели Россию заезжие знаменитости. Масса деталей и неожиданных характеристик в их дневниках способны как польстить русскому читателю, так и покоробить его. Непролазная грязь Невского

проспекта и сказочная роскошь Зимнего дворца, «варварское пение» и дикие, в глазах Клары, обычаи православной церкви, с её «бесконечными поклонами» – всё это описано живо, непритязательно. Изданные в разных странах – в том числе и в СССР – мемуары по следам этой поездки показывают, как медленно музыка Шумана входила в русскую культурную жизнь. Очень осторожно, исподволь, словно ступая на хрупкий лёд российских весенних рек, завоёвывала она внимание самых продвинутых ценителей. Остаётся только изумляться тому, что Роберт Шуман не проявлял никакой настойчивости в формировании репертуара своей супруги. Фактически Клара во время своей первой поездки по России пренебрегла самыми яркими его фортепианными творениями – в пользу, к примеру, уже хорошо известного в аристократических кругах Мендельсона. Конечно, вглядываясь в события полуторавековой давности, легко давать советы. Но, думается, прелестный мелодизм «Арабески», «Фантастических пьес», «Давидсбюндлеров», «Новеллетт» мог легко завоевать сердца русских слушателей и в то далёкое время.

За несколько месяцев пребывания в России из его пьес, ставших ныне эталонными, Клара играла действительно очень немного. Один из «Этюдов по Паганини» ор. 10 (выбранный Klarой, вероятно, из-за ссылки на знаменитого виртуоза), последний из «Трёх романсов для ф-но» ор. 32 и единственная неизвестная песня (совместно с басом Вильгельмом Ферзингом) прозвучали в публичных концертах 15, 29 марта в Санкт-Петербурге и 20 апреля в Малом театре в Москве. Возможно ли было по такому мизеру составить ясное впечатление о творческом масштабе Шумана? Фортепианный квинтет ор. 44, один из квартетов и «Крейслериана» звучали в основном для избранной публики – в так называемых «частных собраниях» у князя А. Львова и позднее в доме графа Михаила Виельгорского. Последний также своими силами организовал исполнение шумановской Первой симфонии. Кстати, его брату, известному виолончелисту Матвею Виельгорскому, посвящено одно из самых выдающихся произведений Шумана для камерного ансамбля: квартет для фортепиано, скрипки, альты, виолончели ор. 47 (1842).

«Анданте и вариации для двух фортепиано» ор. 46 совместно с А. Гензелем прозвучали 27 марта в частном собрании у принца

Ольденбургского. Это, разумеется, далеко не самое яркое сочинение композитора. К концу 1843 года Шуман окончательно потерял интерес к сочинению чисто фортепианной музыки. Невозможно избавиться от ощущения, что порой композитор выполнял тягостную обязанность: может быть, писал по просьбе жены, с полученными от неё чёткими указаниями, как и что нужно показать в композиции? Не зря Шуман не включил «Анданте...» в основное собрание своих сочинений. Как известно, при подготовке издания он придирчиво пересматривал всё, написанное им в разные годы, переделывал и шлифовал, однако отказывал в праве на существование лишь очень немногим своим произведениям.

... Итак, предельно скромный список исполняемого супругой композитора в России, не правда ли? Может быть, не случайно Шуман испытывал не самые тёплые чувства к жене во время поездки? Обиды, ссоры, его одинокие прогулки и исчезновения из гостиниц в Санкт-Петербурге и Москве вполне объяснимы: в России композитор нередко чувствовал себя если и не обузой, то неким «бесплатным приложением» к статусной супруге. Абсолютное большинство западных исследователей сходятся на том, что брак Роберта и Клары дал трещину именно в России. Возвратившись в Германию, они больше не вели совместных дневников, не строили и не обсуждали свои отношения в письменном виде. То, что записывала позднее об их жизни Клара, может считаться достоверным источником лишь для «клароцентристов». Отредактированные, сокращённые и поданные в выгодном для Клары свете её «дневники» под редакцией историка Лицмана оставляют впечатление лакированной поделки. В известной книге Д. Житомирского «Роберт и Клара Шуман в России» всё личное также почти полностью отброшено автором. Вместо деталей и семейных подробностей в опубликованных дневниковых записях нередко стоят лишь многоточия.

...Но какой русский человек может удержаться от братской нежности к Шуману после знакомства с деталями его путешествия в Россию? Морозы. Ледяной ветер. Неуютные почтовые станции с лихими ямщиками и тряскими кибитками. Вековой ужас, кошмар, пытка, описанная сотнями друзей и недругов России – вот что такое провинциальная русская дорога. Не многие отваживались на её

штурм, да ещё и в период зимне-весенней распутицы. Тут либо бесшабашность и риск, присущие молодости, либо, как было у Клары – фантастическая выгода, ради которой стискивали зубы и крепились из последних сил. Описание дороги в дневниках супругов Шуман занимает огромное место. То едва не разбились о дерево, то окоченели под звёздным небом, сбившись с пути – несмотря на гору одеял и меховых шуб, то едва не провалились под лёд. В Риге Шуман вышел прогуляться и посреди города упал в яму. В минус 22 градуса, да с ветерком, в открытой повозке их лица «словно режет ножами». Шуман делает краткие пометки, стараясь не забыть «самое удивительное»: «номер в Петербурге стоит 30 рублей серебром», а «оформить заграничный паспорт здесь стоит 25 рублей серебром». По прибытии в русскую столицу, Роберт немедленно отправился погулять по Невскому проспекту. На следующее утро супруги снова гуляют, как пишет Клара, «по самому чудесному городу в мире (так говорит Роберт)». Пианистка не забывает подсчитывать «валютный курс»: 100 бумажных рублей приблизительно равны 30 талерам.

Утром 27 февраля Роберт Шуман отправляется смотреть храмы Санкт-Петербурга: католический, лютеранский, заходит и в Казанский собор – «с варварской церковной музыкой», по мнению Клары. Что ей там нравится, так это образ Богородицы, выложенный драгоценными камнями. Певица Полина Виардо приглашает их к себе на ужин и показывает чудесные подарки от императорской семьи – сабли, турецкую шаль, россыпи брильянтов. 12 марта Клара играет в «Золотой комнате» императорского дворца для членов царской семьи – принцессы, гости и сам император («очень привлекательный мужчина») произвели на Клару самое благоприятное впечатление. Трижды они заставили пианистку повторить одну из «Песен без слов» Мендельсона. Клара возвращается в гостиницу «совершенно довольной» и удивляет мужа своими рассказами.

20 марта, когда «на улицах ужасная грязь», Роберт отмечает 10-летие своего журнала. 21 марта в 10 вечера Шуманы, наконец, отправляются к родственникам в Тверь. «Никогда не забуду я эту ужасную ночь... Это была дорога, о которых мы в Германии и понятия не имеем, ничего кроме ям и оврагов, проваливаясь в которые ты не надеешься выбраться живым». Строительство железной доро-

ги Москва-Петербург началось только за год до приезда композитора в Россию, весной 1843 года, и завершилось в 1851 году – поэтому путешествие из одной столицы в другую заняло у них более недели. Мартовская распутица, когда дневная грязь нередко сменялась ночной пургой, холодом и обледеневшими рытвинами, доставила им особые переживания. Наконец, после двух мучительных дней дороги, с остановками в Новгороде и Торжке, они прибывают в Тверь. И застают дом двоюродного брата Шумана, Карла Шнабеля, пустым – все отправились в поместье дядюшки Карла, отмечать его день рождения. Ночёвка в Твери доставила им немало радости. Помимо возможности поспать, наконец, на мягкой немецкой перинке, они отъедались в гостеприимном доме кузена Карла («булочки»!... «мясо»!), а добравшись до усадьбы дяди – тоже Карла, родного брата матери композитора, хирурга, почти полвека практиковавшего в России, – оказались в центре пасхальных торжеств с крашеными яйцами, пирогами и куличами. Обрусевшему дяде Шумана Карлу Шнабелю исполнился 71 год. Он был невероятно счастлив в первый и, как всем было понятно, последний раз в жизни увидеться с младшим сыном своей горячо любимой сестры Иоганны. Когда-то в Лейпциге, не желая служить в армии, Роберт даже планировал сбежать в Россию – к своему доброму дядюшке Карлу. Любопытно, что Клара очень внимательно наблюдает за отношениями хозяев дома и их челяди. Историю одной неблагодарной служанки, взятой в 12-летнем возрасте в хозяйский дом и получавшей «благородное воспитание», она даже подробно описывает, заключая, что «нельзя игнорировать фактор рождения», то есть наследственность. В другой раз она пишет, что служанка смотрела на них «как на диких зверей».

Разумеется, дорогих немецких гостей завалили подарками. Роберт получил золотую шкатулку, «турецкий» халат и туфли с загнутыми носками, а Клара – огромный русский самовар. К сожалению, мы не знаем, какова судьба этих подарков. Довезли ли они самовар до дома? Пили ли из него чай – долго, по-русски, с бубликами и вареньем, как их учили в России? Из коротеньких записок Шумана о России: «Почта развита очень слабо, отстаёт от нашей лет на 25», «Чтобы находиться в другой стране, русский должен заплатить на-



лог в 50 рублей серебром за год», «Маленькое русское слово “nichevo”...».

В Москве у Шумана начали всё чаще отмечаться головокружения и слабость. В результате долгих поисков причины, было решено, что всему виной неумеренное потребление пива. Кто-то сказал им, что вода в России очень скверная, и лучше бы её заменить пенным напитком. Может быть, из начавшегося пивного алкоголизма главы семьи вызрела и ещё одна отмеченная им аномалия: «Странный феномен, сталкиваться со многими знакомыми лицами (вроде Ферхюльста и Поппа вчера). Находить одних и тех же снова и снова?». Впрочем, Оствальд считает это признаком начавшейся у композитора ностальгии по родине. Хотя если бы его уговаривали чуть-чуть активнее, он вполне мог бы остаться в России навсегда – очарованный Крёмлем, куполами собора Василия Блаженного и прочими московскими чудесами, он, в отличие от Клары, не чувствовал отторжения от русских традиций и обычаев.

Вернувшись, наконец, в цветущую майскую Германию, супруги Шуман были чрезвычайно довольны: материально затея себя полностью оправдала. За три с половиной месяца Клара заработала шесть тысяч талеров – сумму по тем временам громадную. Из них чистая прибыль составила намного более половины. Но какой ценой? Как пишет Оствальд, «ясно, что Клара не понимала ситуации». Разница в возрасте и в способности их организмов переносить дорожные лишения превращала едва ли не в мученика одного и в бесчувственную эгоистку другую. По ходу поездки Шуман оставляет в дорожном дневнике такие записи: «Совершенно невыносимые страдания и поведение Клары!». После возвращения Клара с удивлением обнаружит эти записи и попытается оправдаться: «Ничего не понимаю, но когда я читаю такое, мне кажется, что я часто провоцировала гнев Роберта – разумеется, я делала это не специально, а из-за своей неловкости и глупости. Мне порой нужно довольно много времени, чтобы понять то, что другие, более мудрые души, могут увидеть в один момент».

Ухудшение физического и душевного состояния композитора к середине 1844 года было столь очевидным, что не связать это с поездкой в Россию невозможно. Клара работала в любом состоянии, в

любых залах, на любых инструментах. Разумеется, надо было очень любить выходить на сцену и музицировать, чтобы порой оказываться среди публики самой несведущей и дикой. Клара по-детски радовалась, когда её принимали хорошо и одаривали комплиментами, и так же по-детски огорчалась, когда аудитория проявляла равнодушные и полное непонимание её программы. Но гораздо больше она огорчалась, когда плата не соответствовала затраченным ею усилиям. Именно в этой поездке со всей очевидностью проявилось главное противоречие её характера. Сентиментальная, слезливая чувствительность сочетались в ней с равнодушием к близким, даже любимым людям, а возбудимость и трепетность музыканта – с жёсткой расчётливостью банкирши. Шуман со своими недомоганиями порой откровенно... мешал ей! Мешал наслаждаться красотами царских дворцов, общаться с членами царской семьи и представителями высшей знати. И главное – он совсем не помогал ей зарабатывать. В конце концов, она стала оставлять его в отелях или на прогулке, а сама отправлялась на «деловые встречи». Что было делать? В Москве он пил в номере или шатался по окрестностям Кремля, а она должна была организовывать концерты и выступать.

Глупо было бы обвинять молодую женщину в том, что она не разделяла его уныние и не утешала его, держа за ручку. Но, видно, что-то такое пренебрежительное сквозило в её уходах и нарочитой деловой активности, что Шуман начал ощущать себя обузой и хлебником. Его самолюбие было глубоко задето. Именно в этот период явственно дала о себе знать «поразительная нечуткость Клары», которая позднее обернётся жестокостью – не только по отношению к Роберту, но и к их детям. Когда многие очевидцы будут описывать невниманье и порой грубость Роберта Шумана по отношению к Кларе (особенно это касается последних лет их совместной жизни), они вряд ли будут держать в уме ранний этап их супружества. А ведь бедный муж даже в совместном, предназначенном прежде всего для Клары дневнике признавался с горечью, как тяжело ему «плестись в двадцати шагах позади» молодой и энергичной жены.

По своему физическому складу Шуман был совершенно не приспособлен к длительному дискомфорту и перепадам температуры. В их дорожном дневнике мы то и дело читаем о болезненных присту-

пах, простудах, высокой температуре, головокружениях и меланхолии Роберта. Всё это будет тем более понятно, если знать о кровотокающих геморроидальных узлах, заставлявших его время от времени безвылазно находиться в постели. В свою очередь, Клара была всегда готова выйти к роялю. Порой кажется, что Шумана начинает раздражать и извечно цветущий вид Клары, и та лёгкость, с которой она переносит все тяготы зимнего путешествия; «её крепкий организм справится лучше любого мужского» — отмечает он в корреспонденциях друзьям.

Время после возвращения из России принесло супругам немало хорошего и плохого. Радость встречи с детьми, удовольствие от огромной суммы в русской кубышке, возвращение к любимым пейзажам, чистым германским улочкам и ровным дорогам составляло один полюс. Другой, тёмной стороной их жизни стало состояние здоровья композитора. Мучившие его всю поездку головокружения, тошнота, боли в кишечнике, бессонница становятся практически постоянными его спутниками на последующие несколько месяцев. Как отмечает исследователь Джон Даверио, ослабленный физически и психически композитор столкнулся с тем, что Клара не замечала его проблем или — в свете последующих данных о её характере и поступках — из собственных соображений сознательно делала вид, что всё в порядке. Вполне может быть, что самочувствие Роберта Шумана продолжало ухудшаться в знак своеобразного протеста против её невозмутимости. Не найдя ничего конкретного, доктор Крюгер прописывает Шуману водные процедуры, которые, в связи с тёплым временем года, превращаются в «речные ванны». Удивительно, но факт: из всех видов лечения именно это оказывало на композитора несомненный, быстрый и очевидно оздоравливающий эффект. Остаётся только сожалеть, что холодные обливания не вошли у него в пожизненную привычку, а так и остались средством для «экстремальных ситуаций».

Но было и другое тяжёлое последствие длительного путешествия: гастрольная гонка Клары практически перекрыла композитору творческий источник. У него появился страх потерять собственный талант и возможность писать музыку, что было для него равносильно смерти. Как утверждает Оствальд, в результате именно стрессов

и нервного напряжения его начинают преследовать болезни. Первым шагом на пути «экономии сил» будет отказ от издания «Нового музыкального журнала». Задолго до этого, удручённый необходимостью просматривать и рецензировать сотни произведений неизвестных и малоталантливых авторов, Шуман сравнивал себя с алмазом, пригодным исключительно для резки простого стекла. Все необходимые ему для этой неблагодарной работы «пять поп» (по его собственному выражению) потихоньку начинают отказывать. К тому же миссия, когда-то добровольно возложенная на себя юным композитором, завершена с блеском. У немецких музыкантов действительно появился свободный, профессиональный и уважаемый коллегами в разных странах Европы демократичный рупор. Но всему приходит конец: 24 июня было официально объявлено имя нового главного редактора – им стал друг и партнёр Шумана Освальд Лоренц (1806-1889). Немецкий музыкальный писатель, педагог, органист был близок по взглядам Роберту Шуману, не случайно последний посвятил ему вокальный цикл «Любовь и жизнь женщины». В ноябре права на публикацию журнала были проданы издателю Францу Бренделю всего за 500 талеров. Тем временем меняться начал и облик музыкального Лейпцига: в отсутствие активно гастролирующего Мендельсона дирижёром Гевандхауза назначен молодой датский композитор и скрипач Нильс Гаде. Может быть, Шуман тайне надеялся, что это место будет предложено ему?<sup>1</sup>

Начиная со второй половины 1844 года мы можем наблюдать, как сложнейшая творческая задача способна разрушать художника. Летние месяцы жизни в Лейпциге и последующий «дрезденский период» для Шумана фактически прошли под знаком «Фауста». Конечно, будет у него позднее и опера, и десятки интереснейших образцов инструментальной музыки для разных составов, хоровые и

---

<sup>1</sup> К слову, в последний год жизни Мендельсона отношения их с Шуманом приобрели некоторую натянутость. Мендельсон решил, что Шуман причастен к анонимному газетному выпадку против него, хотя тот, как говорится, ни сном, ни духом об этом не ведал. Недоразумение так и не было разрешено. Внезапная кончина Мендельсона 4 ноября 1847 года повергла Роберта и Клару в глубокую скорбь.

оркестровые шедевры. Но вплоть до 1853 года именно гётевский герой не давал композитору покоя. «Фауста» Шуман начал перечитывать ещё в феврале, путешествуя с Кларой по России, а с июня 1844 года фактически не выпускал из рук новое издание трагедии. Идея его музыкального сочинения была грандиозной и абсолютно реформаторской. Вначале композитор думал об опере. Через несколько месяцев работы остановился всё же на оратории. В итоге «Сцены из «Фауста» оказались синтезом оперы и оратории, хотя драматического, сюжетного развития как такового, в них нет. Тринадцать солистов, хор, оркестр местами достигают выразительности лучших музыкальных драм. Однако большинство критиков сходятся во мнении, что сочинение получилось неровным, а отдельные его части плохо стыкуются между собой.

Причина, вероятно, была в том, что работа над «сценами» продолжалась почти десять лет – многое в жизни, мироощущении и состоянии композитора менялось. К тому же, Шуман начал работу со второй части трагедии, с конца, и постепенно шёл к её началу, долее всего задержавшись на увертюре. Настроение же его по ходу работы менялось от светлого к более сумрачному. Таким образом, финальные сцены из «внеземной жизни» главного героя, по выражению Вортена, «примирение Фауста с Небом и примирение Неба с Фаустом», оказались вполне гармоничными и просветлёнными. «Мистический хор» со сложным полифоническим развитием показал миру, как далеко ушёл Роберт Шуман на пути профессионального мастерства от сверкающих, остроумных, таких по-детски милых картинок фортепианного «Карнавала» к масштабной хоровой фуге. В 1848 году этот фрагмент был исполнен в кругу дрезденских музыкантов и придал композитору уверенности, что работу надо продолжать. Шуман успел завершить этот раздел к важному событию – 100-летию юбилею Гёте, который широко праздновался в Германии и мире в целом.

Появившись первой, третья часть шумановских «Сцен из Фауста» была публично исполнена на торжествах в 1849 году в Дрездене, Лейпциге и Веймаре. Обрадованный интересом публики к своему сочинению, композитор вновь выбрал шесть сцен из первой и второй частей литературного первоисточника и вернулся к работе.

Творчество Гёте не отпускало его с юности. Сочинения своего великого соотечественника Шуман глубоко знал, любил и часто к ним возвращался<sup>2</sup>. Но, судя по всему, это был редкий случай несовпадения художественного масштаба двух гениев. Словно изящная лёгкая бригантина взялась перевозить артиллерийское оборудование с гигантского крейсера и... начала тонуть, не выдержав «перевеса». «Сцены» Шумана не смогли вырваться за пределы мягкой, романтической лирики. Вокально-хоровые эпизоды с великолепно выписанными партиями сами по себе явились шедевром ораториального письма, что дало критикам основание говорить о «ясности и внутреннем величии этого хорового стиля» (Э. Бюккен). Но написанная последней Увертюра (1853) практически ничем не обогатила мировую «фаустиану». Милая, и, как пишут критики, вполне себе «позитивная» музыка даже приблизительно не даёт слушателю представления о грандиозности внутренних конфликтов героя. Мировая катастрофа, душа «на разрыв», а в музыке Шумана едва чувствуется легкое волнение.

В то же время созданные в октябре-ноябре 1848 года увертюра «Манфред» и 15 номеров «Драматической поэмы с музыкой» ор. 115 по шедевр Байрона зеркально отражают шумановскую «фаустиану»: весьма скромные по значению, иллюстративные по характеру «номера» и выдающаяся увертюра. Будучи страстным почитателем «Манфреда», П.И. Чайковский долго отказывался от предложения написать собственную музыкальную версию знаменитой байроновской драмы – на том основании, что сделать это лучше Шумана всё равно не удастся. Действительно, «Манфред» Шумана – одно из безусловных достижений симфонического письма. Прежде всего благодаря выразительным темам и их стремительному развитию. Таков простой закон музыкального успеха: есть попадание в «тему», то есть в мелодическую структуру, содержащую зерно для самораз-

---

<sup>2</sup> «Реквием по Миньоне», написанный на поэтические тексты из «Странствий Вильгельма Мейстера», стал ещё одним недооценённым шедевром Шумана. Смерть 13-летней девочки-циркачки с загадочной биографией послужила поводом для написания по сути анти-реквиема.

вития – есть успех. Нет попадания – никакие умствования, бесконечные самопринуждения автора к работе и всё новые и новые попытки «конструировать» музыку успеха не приносят. Увы, итог десятилетнего романа Шумана с гётевским «Фаустом» был печален. Музыкальное «зерно» к трагедии Гёте Шуман так и не нашёл. Итог тем более грустный, что именно из-за «Фауста» врачи неоднократно запрещали Шуману заниматься творчеством. В одном из писем Э. Крюгеру 1844 года композитор признаётся: «...В последнее время много занимался музыкой к гётевскому “Фаусту”, – в конце концов отказались служить и душа, и тело».

История мирового искусства полна примеров, как та или иная тема раскрывается перед автором «одномоментно» – во всей полноте концепции, в деталях и нюансах образного развития, так что ему, словно «радио-перехватчику», вышедшему на связь с незнакомым «отправителем», остаётся лишь бросаться к письменному столу и лихорадочно успевать записывать то, что «транслируется» свыше. С этим произведением у Шумана скорой работы не получилось. («Покоится на пульте, – писал он Ф. Мендельсону 24 сентября 1845 года о партитуре «Сцен из Фауста», – я побаиваюсь смотреть на неё».) Конечно, в качестве контраргумента можно вспомнить, что и сам Гёте работал над трагедией целых 57 лет – практически всю свою творческую жизнь. Однако примеров такого композиторского упорства мы припомнить не можем. Двадцать лет работы Бородина над оперой «Князь Игорь», – пример, пожалуй, не совсем корректный, поскольку учёный-химик, забросив партитуру, вне музыки интенсивно занимался научно-преподавательской работой.

Был ли в истории музыки пример точного и полного отражения гётевской грандиозной философской мистерии посредством музыкальной формы? «Фауст» Гуно, полный красивых мелодий, – душещипательная мелодрама, облачённая в прекрасную оперную форму. «Осуждение Фауста» Берлиоза – сложная, синтетическая оперно-балетно-ораториально-симфоническая романтическая фантазия, использующая лишь несколько сюжетных линий трагедии. Ближе всех к замыслу драматурга подошёл, вероятно, Ференц Лист в своей «Фауст-симфонии». Написанная для оркестра, хора, солиста-тенора и органа, эта симфония так же, как и все прочие сочинения по «Фау-

сту», не могла вместить всей философской глубины и сюжетного богатства литературного первоисточника. Главным достижением Листа стало создание тем-состояний, тем-мыслеобразов, исполненных философских противоречий и показывающих процесс внутренней работы духа. Лист сумел показать зло в зеркале душевных мук героев и страданий, им вызванных. Но всё же небольшая финальная кода в конце третьей, «мефистофельской» части симфонии, не может считаться преодолением зла. Свет Листа – скорее, пожелание света, акт авторской воли, опускающей завесу и отстраняющей тьму, но не собственно победа над тьмой. Очень обобщённая концепция Листа также отражает содержание трагедии весьма условно.

Но можно ли в принципе чисто музыкальными средствами воплотить всю глубину и неисчерпаемое богатство образов и идейных «прорастаний» Гёте в самые разные сферы реального и «потустороннего» бытия? Не случайно и XIX, и XX век явили миру множество отдельных попыток ещё и ещё раз прикоснуться к этой теме. И ни одну мы так и не можем считать исчерпывающей и окончательной. Не потому ли, что люди глубоко верующие испытывают безотчётный страх перед этой бездной, а людям неверующим прикосновение к этой теме удаётся лишь на уровне праздного умствования и внешних инфернальных фантазий? Вообще стоит отметить, что мировая музыкальная «фаустиана» ещё ждёт своего кропотливого и внимательного исследователя.

Таким образом, едва ли не половина активной творческой жизни по сути была отдана композитором постижению «Фауста». Гигантский трёхчасовой цикл, содержащий в том числе удивительные по мелодической красоте сольные и хоровые номера, местами заставляет думать о романтических реминисценциях «по мотивам» Гёте. Как же выстраивает соотношение света и тьмы Шуман? Третья часть «Сцен» может считаться весьма органичным воплощением гётевского финала. Свет в «Фаусте» Шумана торжествует – но за земными пределами. Само «зло» в его трактовке не выглядит столь уж абсолютным, сокрушительно неумолимым, чтобы победа над ним могла восприниматься как величайшее деяние. Может быть, проблема была в личности самого композитора, которому образы *зла* как в реальном, так и в мистическом их толковании попросту не



давались? Было ли дело в исключительной доброте его или в особенностях художественного дарования, но факт остаётся фактом: зла в музыке Шумана найти невозможно. В молодости названный лидером «дьявольских романтиков», Шуман во второй половине жизни предстаёт автором церковной хоровой музыки и концентрируется на духовной тематике в целом.

Итак, в августе 1844 года, как раз в разгар работы над «Фаустом», состояние композитора стало резко ухудшаться. Начался учебный год в консерватории, но Шуман был настолько слаб, что ему пришлось отказаться от места. Забегая вперед, заметим, что десятилетнее погружение в «Фауста» послужило катализатором его физического изнеможения и ускорило эмоциональный срыв в начале 1854 года. Композитор до конца дней не мог избавиться от мефистофельского «наваждения» и уже в лечебнице Эндениха вновь и вновь перечитывал страницы трагедии, ассоциируя себя с главным героем.

Осенью 1844 года супруги Шуман едут в Дрезден, чтобы сменить обстановку и проконсультироваться с известным гомеопатом. В один из октябрьских дней Клара так описывает состояние мужа: «Роберт не спит ни единой ночи. Его воображение рисует ужасные картины. Ранним утром я обычно нахожу его утопающим в слезах. Он полностью сдался». Слабость, головокружение, дрожь в руках появляются у композитора при малейшей попытке вернуться к «Фаусту». Шуман лежит в постели, опасаясь при движении упасть в обморок. Пришедший навестить дочь и зятя Фридрих Вик только подливает масла в огонь и требует «поднять его силой». С врачом Карлом Хельбигом композитор начал консультироваться осенью 1844 года. Прописанные им пилюли вызвали серьёзное пищевое раздражение, и Роберт Шуман моментально отказался от химического воздействия на организм. Гораздо лучше дело обстояло с рекомендацией принимать холодную ванну.

Этот период жизни проходит у Роберта и Клары в сомнениях, переездах, попытках обрести физическое и душевное спокойствие. Путешествие в Гарц, лечение карлсбадской (ныне карловарской) солью, ещё одна поездка в Дрезден, где вроде бы наступает некоторое улучшение. 30 сентября он записывает в дневнике: «Решение

переехать в Дрезден». Побывав в саксонской столице в довольно мягкие и тёплые дни, Роберт и Клара решили, что такой климат будет для них более благоприятен. И потом, не принимая гастрольно-бродячий образ жизни в целом, Шуман всё же чувствовал, что время от времени смена обстановки необходима. Ещё три месяца уходит на сборы и поиск жилья в новом городе. Между 13 и 15 декабря семья Шуман переезжает. Показательно, что Клара ни на минуту не позволяет себе расслабиться. Привезя из России громадную сумму, она, тем не менее, 2 декабря срочно даёт концерт в Галле, чтобы получить дополнительно 57 талеров: 34 будет отдано за перевозку мебели, 6 талеров – за билеты на поезд, 15 останется лейпцигской прислуге. Вполне состоятельные люди, Клара и Роберт, казалось, могли бы теперь отбросить мелочные расчеты, радостно общаться с детьми, которых они не видели полгода, погрузиться в творчество. Но нет. В голове их как будто постоянно тикает счётчик: даже самые пустяковые траты чётко фиксируются в домовоей книге. Так немецкий романтизм в версии четы Шуман обретает свои неповторимые черты.

Дрезденский период в жизни Роберта и Клары ознаменован многими печальными и радостными событиями. Если говорить коротко, в это пятилетие Шуман прошёл от болезни и творческого кризиса к полному профессиональному и финансовому успеху. Клара, напротив, после гастрольного триумфа в России погрузилась в семейные будни. «Наконец-то!» – вероятно, думал про себя Роберт Шуман, полностью захваченный музыкальными идеями. В Дрездене Клара одного за другим родила четверых детей. И именно Дрезден стал местом, где она, подобно бетховенской Леоноре, выступила в качестве героической спасительницы своих близких от ужасов революционных баррикад.

Несколько докторов, с которыми Шуман советовался в этот период – Мюллер, Хельбиг, Карус, – были готовы регулярно выслушивать его жалобы и давать советы. Первым делом нужно было «оторвать» Шумана от музыки. Филателия, наука, шахматы – всё что угодно, только не творчество, которое разрушает организм. Настойчивые рекомендации «найти себе какое-то другое занятие» увенчались успехом ровно на два дня! И тогда снова на помощь

пришёл Бах. Начало 1845 года Клара и Роберт проводят в студиях «Хорошо темперированного клавира» и очередном погружении в форму фути. Строгость и почти математическая рациональность её позволила упорядочить эмоциональное состояние и привести в порядок нервы обоих. 11 марта 1845 года на свет появилась их третья дочь – Юлия. Замкнутая и достаточно обособленная от мира жизнь естественным образом привела к быстрому пополнению семейства: в феврале 1846 года родился их первый сын – Эмиль, не проживший, правда, и полутора лет.

Принято считать, что Дрезден для творческой натуры был в XIX веке едва ли не глухоманью, несмотря на сокровища Дрезденской галереи и роскошные дворцы саксонской аристократии. Три с лишним часа поездом (регулярное движение между городами было открыто ещё в 1839 году) превращались для лейпцигских романтиков в почти космическое путешествие из мира бодрых и деятельных лавочников, торговцев, промышленников, студентов, музыкантов и поэтов, из мира шумного и кипящего идеями – в мир средневековых дворцов и заколдованных принцесс. Не случайно главным искусством там долгие годы оставалась живопись. Единственным местом, где что-то могло быть исполнено и представлено публике, был дворец короля Фридриха Августа II. Да и то, руководивший с 1817 по 1826 годы дрезденским театром Карл Мария фон Вебер премьеры трёх своих лучших опер вынужден был устраивать в других городах: «Вольного стрелка» в Берлине, «Эврианты» в Вене, а «Оберона» – в Лондоне. Помимо художников, архитекторов, скульпторов, двор всё же иногда привлекал для оживления местной культурной атмосферы поэтов и музыкантов, но никакими революционными преобразованиями там пока и не пахло!

Впрочем, к концу 1844 года тишина и покой были для Шумана как раз тем, что прописал ему доктор – в самом буквальном смысле слова. С этого времени композитор почти постоянно будет находиться под неусыпным их надзором. Одним из самых видных медицинских светил того времени считался гофрат Карл Густав Карус (1789-1869), родственник лейпцигского доктора Каруса, мужа некогда боготворимой юным Шуманом певицы Агнессы Карус. Придворный врач, ко времени встречи с Шуманом крепкий 55-летний

мужчина, практиковал в королевском дворце с 1827 года. Помимо основательного медицинского образования, он получил в университете Лейпцига диплом философского факультета и крайне серьезно интересовался психологией творчества. Близкий друг многих видных художников – в частности, пейзажиста Каспара Давида Фридриха – доктор и сам был не прочь попробовать свои силы в живописи и литературе. Его книги «Психея» и «Мнемозина», посвящённые загадкам духовной жизни, выдержали не одно издание. А «Девять писем об искусстве пейзажа» считались ценным вкладом в эстетическое осмысление проблем живописи. Словом, именно такой доктор и был нужен Роберту Шуману, помимо специальных знаний всегда искавшему в эскулапах высокой культуры и тяги к искусствам.

Вообще, супруги Шуман даже в повседневной жизни предпочитали общаться с просвещёнными, не чуждыми тяги к прекрасному людьми разных профессий. В их домашних записях доктор Карус впервые упоминается 27 августа 1845 года. К октябрю Шуман отмечает тяжёлую реакцию организма на прописанные Карусом пилюли, поэтому он отказывается от них. Но есть и исключительно приятное назначение – утренние прогулки на рассвете. Композитор с радостью пишет Феликсу Мендельсону: «это мне очень даже подходит!» Удивительно, что несколько лет тесного общения доктора с выдающимся музыкантом не нашли отражения на страницах его автобиографии. Книга Каруса вышла в двух частях в 1865 и 1866 годах, и там он повествует о контактах со многими деятелями искусства – в том числе, с Кларой Шуман. Э. Йенсен высказывает предположение, что после смерти композитора страницы о Шумане были изъяты автором во избежание домыслов и пересудов, и поскольку большая часть этой работы до сих пор хранится в рукописи, стоило бы заняться её изучением. Однако существует и другое толкование молчания доктора Каруса: в период пребывания в Дрездене состояние здоровья Роберта Шумана постепенно улучшалось и представляло мало интереса с точки зрения медицины. Несмотря на то, что дневник композитора в этот период по-прежнему изобилует жалобами на слабость, головокружение, навязчивые музыкальные образы и меланхолию, с точки зрения творческой продуктивности конец 40-х годов стал самым успешным этапом в его жизни.

В Дрездене были завершены произведения, вошедшие в золотую коллекцию мировой классики. Прежде всего это Концерт для фортепиано с оркестром ля-минор, премьера которого состоялась в конце 1845 года в Дрездене под управлением Хиллера. 1 января 1846 года Клара Шуман повторила премьерное исполнение в Лейпциге, под управлением Мендельсона. Декабрь 1845 года был ознаменован для Шумана выходом из творческого кризиса: он написал свою Вторую симфонию до-мажор ор. 61, которую в шутку называл «Юпитер номер два», намекая на 41-ю симфонию Моцарта. Поразительно, как по мере продвижения этой работы наступало выздоровление не только эмоциональное, но и физическое. «Когда я закончил её, я действительно стал чувствовать себя лучше», – признавался композитор. Эта симфония – одна из самых «классических» в его творчестве, ясная по форме и вполне жизнеутверждающая по характеру. Отход от мистерии Гёте и возвращение к академической традиции загадочным образом помогли композитору вернуться к активной рабочей форме. Здесь же в 1847 году будет задумана и в муках рождена единственная опера Роберта Шумана – «Геновева» (премьера состоится в Лейпциге 25 июня 1850 года). Мысль о создании немецкой национальной оперы не оставляла композитора много лет. Но, увы, броским драматическим талантом он не обладал. Да и конкурировать с Вагнером, итальянцами и французами, заполонившими оперные сцены XIX века, ему было не под силу. Вероятно, только сейчас настало время для пересмотра нашего отношения к «Геновеве», содержащей немало музыкальных красот. К сожалению, на сцене она появляется так редко (и практически никогда в полных декорациях), что составить объективное мнение о ней представляется делом довольно трудным.

«Скучнейшая атмосфера» при дворе одного из самых реакционных монархов Европы оказалась таковой лишь на первый взгляд. К счастью для дрезденцев, в 1842 году руководить местной Королевской оперой был приглашён Рихард Вагнер, чей революционный реформаторский дух только-только входил в силу. Поразительно, как два немецких гения встретились и несколько лет жили совсем рядом, практически не оказав ни малейшего творческого влияния друг на друга. Первое упоминание о коллеге мы встречаем в днев-

нике Шумана летом 1831 года. По своему обыкновению, композитор был предельно краток и написал лишь одно слово – «Вагнер». В 30-е годы это имя не раз встречается на страницах издаваемой Шуманом музыкальной газеты. В 1842 году, когда оперный реформатор вернулся на родину из Парижа, они вновь встретились в Лейпциге, чтобы разойтись к обоюдному неудовольствию. Вагнер целый час говорил без умолку, в то время как Шуман «едва ли проронил хоть слово». «Исключительно одарённый музыкант, но совершенно невыносимый человек, – написал Вагнер о Шумане, – не могу же я всё время говорить один?». В свою очередь Шуман отметил: «Он обладает выдающимся даром красноречия и просто фонтанирует идеями, но невозможно же слушать его так долго».

В феврале 1843 года, когда состоялось утверждение Вагнера в должности придворного капельмейстера, композитор и его жена Минна поселились на роскошной вилле в Дрездене. Основа вагнеровской профессиональной репутации уже была заложена состоявшимися здесь премьерными показами «Риенци» и «Летучего голландца». В момент приезда четы Шуман композитор вовсю трудился над «Тангейзером». И хотя Шуман после некоторых сомнений отозвался о «Тангейзере» с большой симпатией, в целом он довольно критически относился к стилю его автора и принципам его оперной реформы. Может быть, Шумана задевало несколько покровительственное к себе отношение более успешного и говорившего свысока даже с особами королевской крови Вагнера? Шуман писал скрипачу Фердинанду Давиду: «...здесь так мало можно услышать!», словно бы не замечая, что в оперном театре происходят события исторической важности. В ноябре 1845 года Шуман присутствовал на публичном чтении Вагнером только что законченного им либретто «Лоэнгрина». Но единственным, что объединяло двух композиторов, была возможность постоянно сравнивать живой дух музыкальной жизни Лейпцига и концертное однообразие Дрездена.

Шуман предложил дирижёру Фердинанду Хиллеру перенести на местную почву опыт подписных абонементных программ Гевандхауза. Первым опытом стал концерт в ноябре 1845 года, когда 14-летний Иоахим исполнил скрипичный концерт Мендельсона. Однако особым успехом такие программы здесь не пользовались. Да

и сами оркестранты Дрездена не испытывали особого энтузиазма. Шуман писал Мендельсону: «Они отказываются играть симфонии Бетховена в подписных концертах, поскольку это может нанести ущерб их обязательной программе в Вербное воскресенье, с которой они получают отчисление в пенсионный фонд». Очевидно, уже в те времена среди музыкантов находилось не так много бескорыстных подвижников искусства. Как бы то ни было, идея Шумана увлекла Хиллера, и он продолжал дирижировать абонементными программами вплоть до своего отъезда из Дрездена в 1847 году. Рихард Вагнер вполне сочувствовал устремлениям Шумана оживить концертную жизнь саксонской столицы. В своей автобиографии он оценивал отношения с коллегой как «очень дружеские, с чувством взаимной симпатии и доверия», хотя и отмечал, что последний «слишком консервативен, чтобы извлечь пользу из моих взглядов». Встречаясь постоянно в домах общих друзей и на концертах, они всё же жили в параллельных мирах.

С апреля 1846 года в домовую книгу семьи Шуман появится значок «F», означающий дни физической близости супругов. Таким образом они будут пытаться как-то контролировать процесс увеличения семьи. Несмотря на это, уже летом Клара снова будет беременна. Из их небогатой внешними событиями жизни в этот период можно отметить лечение на курорте в Нордернее в июле-августе 1846, где у Клары случился выкидыш, и она оказалась в тяжёлом состоянии, потеряв много крови. Её крепкий организм вскоре восстановился: уже к осени она настойчиво подталкивала мужа к большой гастрольной поездке. Ей хотелось ещё раз блеснуть в Вене, которая когда-то чествовала её наравне с Листом и Тальбергом. 27 ноября они прибыли в австрийскую столицу вместе со старшими девочками – Марией и Элизой.

Увы, на этот раз их затея потерпела поражение: залы были едва заполнены, финансовый провал удручал Клару почти так же, как неуспех сочинений её мужа. Правда, супруги приглашены во дворец к императрице Марии Анне (Шуману даже пришлось покупать новый сюртук для этого случая), но никаких дальнейших шагов по устройству их концертов и финансовой поддержки от двора не последовало. Газеты иронически комментируют: «За девять лет многое

поменялось; Клару Вик обожествляли, Клару Шуман игнорируют». Музыкальный критик Эдуард Ганслик будет вспоминать позднее, как Роберт Шуман утешал рыдающую в отеле жену: «Успокойся, дорогая Клара, через десять лет всё изменится». Пророчество его как всегда оказалось верным. Но в тот момент Клара не согласна была ждать десятилетие, ей нужно было покупать рождественские подарки. На их счастье, 31 декабря в Вену прибыла благороднейшая и феерически популярная в Европе Женни Линд. Увидев, в каком состоянии находится Клара, она немедленно решила поддержать чету Шуман. 26-летняя певица участием только в одном концерте – 10 января – помогла им покрыть все расходы на поездку и заработать 300 талеров на обратную дорогу. До этой встречи музыканты были едва знакомы, хотя они много слышали друг о друге от Мендельсона (согласно новейшим исследованиям, Феликс Мендельсон глубоко любил Женни и даже собирался ради неё оставить свою семью) и встречались на курорте в Нордернее прошедшим летом. «Шведский соловей» – так называли Линд в Европе – немало способствовала распространению вокальной музыки Шумана<sup>3</sup>. 4 февраля 1847 года, дав по дороге на редкость успешный концерт в Праге, они, наконец, возвратятся домой, к младшим детям.

К счастью, для Шумана в Дрездене нашлось дело общественной значимости. Ещё в 1840 году, переехав туда из Лейпцига, Фердинанд Хиллер возглавил местное мужское певческое сообщество «Лидертафель». В ноябре 1847 года дирижёр перебрался в Дюссельдорф, оставив на Шумана своих любителей хорового пения. На первом же собрании Шуман заявил хористам, что он намерен особое внимание уделить современной музыке, не забывая и лучшие образцы классики. Буквально за два месяца соскучившийся без профессионального общения Роберт Шуман сумел сформировать «Хоровое общество» из семидесяти голосов – мужских и женских. Каждую среду по вечерам они собирались на репетиции, за роялем была Клара Шуман. В репертуаре коллектива появились произведения

---

<sup>3</sup> Позднее её отношения с Кларой испортятся из-за Брамса, музыку которого гениальная певица не принимала и не любила.



Баха, Генделя, Палестрины, Мендельсона и, разумеется, самого Шумана.

Несмотря на небольшое вознаграждение, Шуман был весьма доволен этой работой: сообщество любителей музыки оказалось для него прекрасной эмоциональной подпиткой. В отсутствие журнала, поток непосредственных музыкальных впечатлений в его жизни заметно обмелел – ещё несколько лет назад на его рабочем столе, бывало, скапливалось одновременно до восьмидесяти сочинений, присланных для обзора. Зато теперь на первый план вышла хоровая музыка и тесное общение с теми самыми меломанами, культурный уровень которых он так стремился когда-то поднять своими статьями. Совместные поездки в близлежащие города, экскурсии, пикники на природе, пение разными вокальными составами и в разных, порой довольно драматических ситуациях (как-то хористы попали в бурю и с песнями пережидали ураган в лесном гроте) – всё это создавало ощущение наполненности жизни и профессиональной востребованности композитора. Именно к этому периоду относится начало регулярной работы Шумана над многоголосными партитурами разумеется, создававшимися с учётом возможностей руководимого им ансамбля исполнителей. Многие из этих сочинений могли бы по праву вернуться и в сегодняшнюю концертную практику.

Жизнь вдали от мировых центров культуры имеет своё неповторимое очарование: она оставляет возможность для внутренней свободы и собственно творческого осмысления реальности. Раздробленная на мелкие княжества Германия в начале XIX века не имела единой культурной столицы. Каждый из крупных городов был «столичен» по-своему. И то, что судьба композитора сложилась не в Вене и Париже, куда он так стремился, но в итоге так и не добрался, лишь подчёркивает, насколько независим от глобальных процессов был его талант. От человеческого окружения, от любви-дружбы, от материальной поддержки семьи, от собственного здоровья – да, зависел, и ещё как. А вот светское общение в модных салонах, политическое бурление масс, организованная протестная деятельность практически обошли его стороной. Кто-то дирижирует человечеством, как Бетховен или Вагнер, кто-то – космическим все-

ленским духом, как Бах, а кто-то – строит мир непосредственно вокруг человека.

Удивительно, что сам композитор считал себя едва ли не главным борцом против мещанской пошлости и обывательской узости взглядов той поры. А ведь вся его человеческая, бытовая жизнь протекала именно в таком славном мещанском мирке, который он любил и вне которого его трудно представить. Полуголодная жизнь богемы, заношенные сюртуки и пыльные штиблеты, пожалуй, сделали бы его окончательно больным, несчастным и не способным к творчеству. Бегство от кредиторов и политических противников в типичной манере Вагнера попросту были для Шумана невыносимы. Он был законопослушен и солиден. Уютный домик с садиком, парк, в котором можно прогуливаться, пивнушка или кофейня по соседству – там хорошо посидеть с друзьями и обсудить последние новости, – тихая комнатка с роялем, где можно часами предаваться размышлениям и импровизации – всё это являлось необходимым условием его существования. В этом смысле Шумана можно причислить к представителям австро-немецкого стиля «бидермейер», умилявшимся домашним уютом, чистотой и бытовыми удобствами.

Беззлобно подтрунивая над тихими обывателями, Шуман вовсе не хотел разрушать этот мирок и делить свою жизнь ни с нищими бродягами, ни с особами королевской крови. Он был вполне дитя своей эпохи и своего класса, ограничивающий поле личной борьбы внутренним миром человека. Улучшить его, обогатить философскими концепциями, расширить эрудицию в экзотических путешествиях, наполнить теплотой чувств и яркими красками поэтической фантазии – вот, собственно, и вся его революционная «борьба» с серостью. Вероятно, ему было бы очень обидно услышать такое суждение отдалённых потомков. Однако время показало, что мирный обыватель и консервативный представитель «среднего класса» – не такая уж ничтожная часть социума. Филистерская прослойка, словно мягкая пуховая подушка между непримиримыми антагонистами справа и слева, держит общество в работоспособном состоянии и не даёт разрушать страны революциям, время от времени сотрясающим даже передовые государства. Советское музыкознание как-то очень уж лихо причислило Шумана к группе революционно мыслящих

художников. Вероятно, такова была потребность эпохи. Да и действительно: любой ниспровергатель штампов и стереотипов в искусстве с полным основанием может быть назван революционером. Но в остальных своих гражданских и человеческих проявлениях Роберт Шуман был, конечно же, тихим и законопослушным мелким буржуа, регулярно получающим проценты с небольшого отцовского наследства. Поэтому ничего удивительного нет в том, что весной 1849 года он не составил на баррикадах компанию Бакунину, как это сделал Вагнер, предпочтя пасторальные пейзажи Крейши грохоту объятых огнём революционного Дрездена.

Конечно, нельзя сказать, что Шуман вовсе не интересовался драматическими событиями 1848-49 годов, которые потрясли многие города Европы. Германия начала шествие к объединению и демократическим свободам. 19 марта 1848 года Шуман записал в дневнике: «...великолепные новости из Берлина». Вдохновлённый перспективами перемен – в том числе, расширением избирательного права, свободой печати, доступом к образованию самых низших слоёв общества, – в первые дни апреля композитор создаёт три «Песни свободы». В мае он знакомится с «политическими поэмами» Вагнера, которые активно обсуждают в кругах творческой интеллигенции. Возбуждение в обществе нарастает, и Шуман признаётся, что впервые в жизни он читает газеты чаще, чем книги. Состояние тревоги, смешанное с новыми надеждами, рождает в душе композитора вдохновенный отклик на байроновскую драматическую поэму «Манфред». Однако король Саксонии Фридрих Август II не собирается признавать германскую конституцию и весной 1849 распускает парламент. Разъярённые граждане грабят оружейные склады и пытаются захватить власть. Им противостоят королевские войска, стреляющие в своих сограждан.

Вечером 3 мая Роберт и Клара мирно сидели за ужином в ресторанчике, как вдруг город накрыл оружейный шквал и звон церковных колоколов. В эту ночь король и его министры покинули Дрезден на лодках. 4 мая на улицах начали расти баррикады. 5 мая «народная милиция» приняла решение собрать по домам всех мужчин, чтобы защищать конституционные свободы новой Германии. Конечно, Шуман сочувствовал революционерам: несмотря на по-

священие монархам своих сочинений, он выступал за ограничение королевской власти и создание парламентской демократии. Однако мало того, что он никогда не держал в руках ничего, кроме шпаги, и не умел стрелять, он вдобавок ко всему страдал сильной близорукостью. Разумеется, его грузная высокая фигура послужила бы отличной мишенью для королевских стрелков. Поэтому, когда утром 5 мая революционеры постучали в дверь и потребовали у Клары «предъявить» главу семейства, она ответила, что его нет дома. Вскоре к Шуману явилась ещё одна делегация с намерением провести обыск: из стотысячного населения Дрездена на баррикады удалось собрать всего 3 тысячи повстанцев. Композитору не оставалось ничего иного, как бежать через задний двор вместе с восьмилетней дочерью Марией. Вскоре к ним присоединилась Клара, чтобы довести их в поместье старого доброго друга майора Серре в Максене, что в 16 километрах от Дрездена, – именно там она когда-то учила «Симфонические этюды» и плакала на груди верного Беккера. К счастью, часть пути удалось проехать на поезде, оставшиеся шесть с лишним километров группа пробиравась пешком, по полям и лесам. В 7 вечера они были на месте.

Но тревога за младших детей не давала расслабиться: шестилетняя Элиза, четырёхлетняя Юлия и полуторагодовалый Людвиг остались в охваченном огнём Дрездене на попечении домработницы Генриетты. Надежда, что в городе всё стихнет, не оправдалась: со стороны Дрездена по-прежнему раздавалась стрельба. Тщательно всё обдумав, супруги пришли к выводу, что вызволять детей проще и безопасней будет Кларе – женщина на седьмом месяце беременности вряд ли вызовет агрессию вооружённых людей как с той, так и с другой стороны. В три утра Клара и сопровождающие её две женщины из обслуги поместья отправились в повозке в сторону города. Дома они застали спящих детей и совершенно больную Генриетту. Собрав малышей, женщины пешком добрались до спрятанного у городской черты экипажа, и уже в 11 утра 7 мая семья счастливо воссоединилась. В результате некоторых политических разногласий с хозяином поместья и его гостями, Роберт Шуман принял решение снять домик неподалёку, в деревушке Крейша, за 6 талеров в неде-

лю. Узнав, что Фридрих Вик в полном порядке, а за Генриеттой наблюдает доктор, семья решила остаться за городом на целый месяц.

В то время как Вагнер толкал пламенные речи на дрезденских баррикадах, разбрасывал листовки и завоёвывал репутацию опасного бунтаря, Шуман наслаждался весенним ароматом полей, гулял вдоль лесного ручья, гонялся с детьми за бабочками, и, по его собственному признанию, жил так чудесно и привольно, как нигде и никогда до сих пор. Но обвинений в трусости и предательстве «идеалов революции» от коллег и друзей не последовало. Всё-таки к 1849 году Шуман был признанным мэтром, родоначальником целого направления в жанре фортепианной миниатюры, автором популярных вокальных, симфонических, камерных произведений, имя его как музыкального критика и дирижёра было всем хорошо известно. Какая польза была бы национальной культуре, если бы Шумана расстреляли вместе с сотнями его сограждан? Тихий и спокойный по натуре, совершенно не способный к броским, эффектным поступкам и лишённый ораторского дара, на баррикадах он был бы явно лишним. Но главное – он был отцом четверых детей, пятого Клара носила под сердцем, а уважение к семейным ценностям в тогдашней Германии было не менее сильно, чем революционные порывы. Хоры, которые композитор написал в Крейше, стали неотъемлемой частью немецкой культуры и воплотили чаяния немецкой нации об объединении страны. Не случайно один из хоров называется «Чёрно-красно-жёлтое» и воспевает цвета национального флага нынешней ФРГ.

12 июня Клара и малыши погрузились в карету, чтобы вернуться домой, а композитор пошёл пешком, чтобы ещё раз вдохнуть аромат цветущих полей. Этот месяц стал самым счастливым в жизни не только самого Роберта Шумана: дети и Клара тоже были веселы и здоровы. Главное, они жили единой семьёй, не терзали друг друга спорами из-за рояля (революционные песни композитор прекрасно сочинял и без инструмента), а исполнительские амбиции Клары естественным образом были сведены на нет пасторальным окружением. Впервые она полностью отдалась своему материнству. Вполне возможно, именно жизни на природе и сельского умиротворения всем им не хватало, чтобы сохранить здоровье и семейное счастье.

Эта весна вошла в историю семьи Шуман как время героического поведения Клары, а родившемуся вскоре Фердинанду пришлось всю жизнь выслушивать рассказы о своём опасном путешествии в животе матери.

Впервые предложение переехать в Дюссельдорф поступило Шуману 12 ноября 1849 года в частном письме от тогдашнего «музыкального директора» Фердинанда Хиллера. 10 декабря композитор получил уже официальное приглашение от концертного комитета Объединённого «музикферейна» Дюссельдорфа. Шуман тянул с ответом до последнего: он очень надеялся, что его пригласят в Дрезденский театр на место сбежавшего после революции в Швейцарию Вагнера. На Клару особое впечатление произвели финансовые гарантии: оклад в 700 талеров, положенный ему на новой должности, городские власти брались выплачивать задолго до переезда семьи Шуман в Дюссельдорф, плюс город брал на себя все дорожные расходы. Как бы то ни было, никаких других предложений на тот момент у музыкальной пары не было. А Кларе очень хотелось, чтобы муж именно *служил*, занимал прочное общественное положение.

Дюссельдорф оказался для Шумана местом драматического житейского и творческого перелома. С одной стороны, там появились на свет такие выдающиеся его произведения, как Третья «Рейнская» симфония, Концерт для виолончели с оркестром. С другой – именно в Дюссельдорфе стало окончательно ясно, что из всех талантов Шумана дирижёрское призвание в нём наименее проявило себя. Идя на уступки Кларе, подталкивавшей мужа к поискам общественнозначимого места, по сути требовавшей невозможного от композитора, который жаждал тишины, покоя и уединения, Роберт Шуман невольно загонял себя в тупик. К началу пятого десятилетия жизни его физический потенциал абсолютно перестал соответствовать его профессиональным обязательствам. Клара же, как когда-то и в Лейпциге, была полна сил и жажды концертировать. Ей по-прежнему хотелось, чтобы о ней писали в восторженных и исключительно превосходных степенях. Словно выполняя её желание, через несколько лет Василевский увековечит её образ в своих воспоминаниях: «Гораздо заметнее в общественной музыкальной жизни Лейпцига выделялась его супруга, почитаемая всеми. Подобно жрице ис-

кусства, вершила она своё дело. Всеобщий восторг, который она всякий раз вызывала своим несравненным пианистическим искусством, был искренним и глубоким... А какое неотразимое впечатление она производила уже тогда, когда с печатью возвышенного на одухотворённом лице шла к роялю!»

К осени 1849 года ситуация несколько изменилась: Шуман был уже известным в Германии и многих других странах композитором, а Клара – матерью пятерых детей, хозяйкой и «домоправительницей». Тем не менее, желание её царить на сцене с годами не только не уменьшалось, но и наоборот росло. И, конечно, с мужем на посту главного дирижёра, её профессиональные амбиции могли быть удовлетворены гораздо легче. Решение о переезде было принято.

Из Дрездена семья выехала 1 сентября 1850 года, в 6 утра погрузившись со всем скарбом на ганноверский поезд. Десятилетие старшей дочери Марии праздновать было некогда – дорога заняла весь день. На следующий день новый поезд помчал их до Дюссельдорфа. В 6 вечера огромная толпа местных музыкантов под управлением Хиллера встретила именитых гостей на вокзале и торжественно препроводила в роскошно украшенные комнаты в «Врайденбах-отеле». Позднее Шуман с ужасом разглядывал гостиничный счёт в 55,5 талеров, который намного превосходил их тщательно спланированные затраты на переезд. Едва позволив гостям отдохнуть, члены местного хорового общества явились под окна отеля, чтобы пропеть приветственные серенады. Кажется, Дюссельдорф решил воспользоваться приездом самой знаменитой музыкальной пары Германии, чтобы от души повеселиться. Сорок тысяч жителей гордились своими культурными традициями и всем, что к ним исторически прилагалось: музыкальным обществом, двумя оркестрами, хоровым объединением и несколькими церковными органами и хорами. В честь приезда Шумана и его прославленной супруги был дан официальный приём, на котором мэр города произнёс прочувствованную речь. Клара, правда, отметила в дневнике что «речь была слишком длинной», а «еды слишком мало».

Найти просторный и удобный дом для семьи музыкантов с пятью малышами оказалось довольно сложно. Прежде всего Шуману очень хотелось, чтобы это было тихое место с садом или хотя бы в

зелёном районе, где они могли бы совершать свои традиционные прогулки. По прибытии мебели и библиотеки из Дрездена, им пришлось срочно съезжать из дорогого отеля. Спешка вынудила их поселиться в неудобном доме на шумной улице Аллеештрассе, 782. Клара жаловалась: «окна так велики, что кажется, будто сидишь прямо на улице». Вдобавок ко всему, повариха оказалась нерасторопной и постоянно заставляла себя ждать. Кларины обычные жалобы на грубость и невоспитанность «простых людей» составляют едва ли не основную часть её записей в дюссельдорфский период. Шуман поначалу весьма доволен новой квартирой. Он по-прежнему пытается в каждой перемене найти прежде всего что-то утешительное – при том, что несколько болезненных симптомов не дают ему покоя. К тому же ревматические боли в ногах угнетают его уже несколько недель. Однако главное своё желание – писать, писать как можно больше – он осуществляет весьма успешно.

Буквально за год появляются три оркестровых увертюры, первая из хоровых баллад «Королевский сын» (всего их было создано четыре), две скрипичные сонаты, вокальные циклы, «Фантастические пьесы» для фортепиано и гобоя. Несколько камерно-вокальных циклов, написанных Шуманом в Дюссельдорфе, свидетельствуют о глубинной эмоционально-психологической эволюции композитора. Впервые он обращается к стихам женщин. В 1851 году появляются уникальные циклы миниатюр на стихи девочки-поэта из России – «Семь песен Элизабет Кульман. На память о поэтессе» ор. 104 и «Песни девушки» ор. 103. О собрании стихотворений Кульман (она прожила всего 17 лет) Роберт писал своему другу: «Это воистину блаженный остров, выплывший из хаоса нашей современности». В следующем году композитор завершит цикл песен на стихи Марии Стюарт ор. 137.

Клара относилась к увлечению своего мужа женскими стихами весьма скептически. Ей не нравилось и то, что на самом видном месте в его рабочем кабинете стоял портрет девочки Елизаветы Кульман. Но попытаемся предположить, что же двигало композитором в его интересе к трагически умершим юным девушкам? Отчасти разгадку даёт нам музыка циклов. В первом – очень лиричная, светлая, местами – радостно-восторженная. Прелестнейшая мелодия, к при-



меру, во втором номере цикла «Счастливого пути, ласточки!». Ясный, очень прозрачный и так по-шумановски договаривающий за вокальной партией аккомпанемент, и при этом – полное соответствие наивному детскому взгляду ребёнка, покидающего мир. Девочка, страдавшая от туберкулёза, готовилась к смерти без трагического надрыва. Она, как вянувший цветок из её стихотворения, просто переходила из одного состояния природы в другое. Эта щемящая простота не могла не тронуть сердце композитора, с годами искавшего вокруг себя всё больше чистоты и невинности. Могло ли это не раздражать Клару, с годами, наоборот, становившуюся более материальной, практичной и приземлённой? Женщины-идеалистки, привлекавшие её мужа, даже умершие, казались ей соперницами, претендовавшими на место в его душе.

Так же она восприняла и цикл на стихи Марии Стюарт – блестяще образованной девочки-королевы, ученицы поэта Пьера де Ронсара, павшей жертвой дворцовых интриг. Этот цикл – один из самых популярных в современном концертном репертуаре. Сегодня уже никто не рискнёт сказать, что творчество Шумана последних лет жизни «носило явный отпечаток душевной болезни». Осмысленно, драматически убедительно передаётся состояние королевы накануне казни. Подлинность стихов, правда, до сих пор оспаривается. Тем не менее, органичность развития декламационно-выразительной вокальной партии и по-прежнему ясный пианизм сопровождения являют нам в комплексе нового Шумана – гораздо более возвышенного и духовного, чем в романах лучшего «года песен». Там кипели страсти, мелодии и гармонии поражали сочностью и порой насыщенной «мясистой» фактурой – всё говорило о погружённости в реальную жизнь, о полноте широчайшего спектра переживаний. В этих же двух циклах композитор словно сознательно отсекает всё лишнее – и остаётся лишь незамутнённый взор смиренно прощающегося с жизнью человека.

Показательна в этом смысле и история с пьесой «Прощальное напутствие», присланной композитором другу Ферхулсту в Амстердам. 20 декабря 1853 года Шуман получил ответ, в котором пьеса была названа «недостойной его гения». Шуман сердечно поблагодарил Ферхулста за критику, но при этом кротко добавил, что теперь

хотел бы только одного – «быть простым». Такова была творческая эволюция немецкого романтика. Очень немногим его современникам удалось понять и принять такие перемены. К великому сожалению, среди них не оказалось Клары: часть поздних произведений Роберта Шумана будет уничтожена её руками всё по той же нелепой причине: «они недостойны его гения».

Но должность музыкального руководителя Дюссельдорфа диктовала свои обязательства: Шуману надо было разучивать с оркестром чужие сочинения и исполнять их в концертных программах. Удивительно, что в зрелые годы композитор не считал себя неспособным к столь энергозатратному виду деятельности, хотя ещё до свадьбы писал Кларе: «Не будь слишком амбициозна по поводу моей карьеры... Никогда в жизни ты не будешь женой дирижёра». И что же мы видим спустя десятилетие? Клара добилась желаемого. Несмотря на то, что теперь по ходу репетиций ему приходится многократно делать передышки, ему кажется, что он добивается необходимого эффекта в звучании и эмоциональном тоне исполнителей. Увы, многочисленные свидетельства рисуют иную картину. Безусловно, дирижёрская профессия требует ярко выраженных лидерских качеств, ораторских навыков, умения «поставить себя» над группой коллег, способности, а главное желания навязать свою точку зрения, любым способом заставляя людей подчиниться своей воле. Но... всё это никоим образом не относилось к Шуману. Спустя полтора века мы можем лишь удивляться тому, что он вообще встал за дирижёрский пульт и умудрялся этой профессией зарабатывать на жизнь.

Ещё в 1843 году, описывая подготовку к премьере оратории «Рай и Пери» под руководством автора, Фердинанд Давид в письме к Мендельсону отмечал, что состоялось «четыре оркестровых репетиции. Даже если бы их было десять, дело вряд ли бы пошло лучше». Проблема была в том, что Шуман полностью погружался в музыкальный материал и следовал за внутренним течением музыки более, чем за реальным её звучанием. В дюссельдорфский период такие ситуации повторялись всё чаще. Фридрих Никс в лондонском издании монографии «Роберт Шуман» описывает одну из репетиций хорового общества следующим образом: группа сопрано не смогла

пропеть несколько высоких нот, что вызвало смех и остановку хора; сидевший за роялем Юлиус Тауш продолжал играть, пока не остался в полном одиночестве, наконец, и он остановился. Шуман попросил его подойти, Тауш ожидал всего – упрёков, разноса, строгих дирижёрских указаний, но то, что сказал ему Шуман, повергло его в шок. «Посмотри, этот такт прекрасен!» – с сияющими восторгом глазами воскликнул композитор. Грубая реальность с необходимостью прогибать её «под себя» словно проплывала мимо его идеального внутреннего мира, где всё всегда звучало безупречно. Могли ли немецкие коллеги, уважавшие палочную дисциплину и обожавшие долгие словесные разъяснения смысла исполнения, оценить такого чудака-дирижёра?

Были и более серьёзные причины для взаимного непонимания. Так, концертмейстер оркестра и автор первой монографии о Шумане Йозеф фон Василевский отмечал, что шумановские темпы частенько были медленнее общепринятых, и пульсация ритма, отбиваемая дирижёрской палочкой, не всегда оказывалась идеальной. Всё это ещё раз подтверждает, что композитор жил своим внутренним ощущением музыки. И если для нас, спустя полтора с лишним столетия, это всего лишь любопытная деталь его музыкантского бытия, то для коллег Шумана это, разумеется, создавало некоторые неудобства и служило причиной раздражённых реплик как за спиной композитора, так и в местной прессе. Роль Клары Шуман в этот период жизни композитора выглядит крайне противоречивой. Как пишет Ф. Йенсен: «Её реакции только обостряли ситуацию. Она всегда была готова критиковать, с годами это всё больше перерастало в нетерпимость. По её убеждению, вопрос об ошибках её или Шумана не существовал; всегда были неправы окружающие. Особенно опасной позиция Клары оказалась потому, что Шуман почти всецело доверял именно её восприятию. В результате возникало искажённое, одностороннее понимание ситуации и малейшие попытки найти компромисс терпели неудачу». После одной из репетиций Мессы Баха Клара была вне себя. Ей казалось, что хористы желают лишь развлекаться, «не уважая ни искусство, ни дирижёра». Между тем, мы должны отдавать себе отчёт в том, что хор этот был любительским. Горожане действительно собирались вместе попеть для удовольствия.

вия, не получая за это ни гроша. И требовать от них профессиональной отдачи и непрерывного исполнительского энтузиазма было по меньшей мере неразумно. Как бы то ни было, даже такой хор вдохновлял композитора на новые поиски.

В 1852 г. Шуман пробует силы в создании литургической музыки: сочиняет «Мессу» и «Реквием» для четырехголосного хора и оркестра. Занимаясь сценами из «Фауста», он параллельно размышляет о новой работе. Из письма поэту Рихарду Поллю: «Мне так хотелось написать ораторию! Не протянете ли вы мне руку в этом деле?... Я думал о Лютере... Мне подошёл бы библейский сюжет...». Работая над «Рождественской кантатой», композитор пишет: «Я полагаю, что Господь Бог говорит разным языком и раскрывает избраннику Свои повеления через хор ангелов».

Поздний Шуман всё чаще думает о смерти и как будто обращается к будущему или «идеальному» человечеству: реквием, месса, многочисленные хоровые произведения духовного содержания нацелены отнюдь не на просвещение филистеров или создание ярких романтических фантазий – композитор думает о преображении внутри человека. После задорного детского смеха, обличительной горькой иронии романтика, юношеских протестов и блестящих попыток насытить мир новыми яркими идеями, после бурлящего и кипящего потока эмоций композитор подошёл к логичной черте зрелости, а именно: заинтересовался духовными жанрам и духовными текстами. Как знать, доживи он до возраста Ференца Листа, не вместе ли они приняли бы церковный сан? По крайней мере, начавшаяся работа над ораторией «Мартин Лютер» и погружение именно в религиозные тексты были в планах композитора на последующие годы жизни в Дюссельдорфе.

Жанр хоровой баллады занял заметное место в ряду последних произведений Роберта Шумана. «Королевский сын» ор. 116 (1851) «Проклятие певца», ор 139 (1852, посвящено И. Брамсу), «О паже и принцессе» ор. 140 (1852), «Счастье Эденгаля» ор. 143 (1853) продолжили лирико-романтическую линию в творчестве Шумана. Написанные для хора, солистов и оркестра (с учётом исполнительских возможностей музыкантов Дюссельдорфа), эти мини-оратории представляют несомненный интерес и для современных исполните-

лей. Любопытно, что в подготовке текста последней баллады принял участие доктор Хазенклевер, который был не только лечащим врачом, но и другом семьи Шумана.

Довольно часто, особенно в трудные периоды жизни композитор возвращался к произведениям Баха. Так, в январе 1853 года он взялся за аккомпанемент к сонатам и партитам Баха для скрипки-соло. С одной стороны, это позволяло ему привести в порядок своё настроение и мысли. С другой – популяризация произведений Баха воспринималась Шуманом как высокая миссия музыканта-профессионала. Ну и, как обычно, бралась во внимание и возможность немного заработать. В марте Шуман закончил писать аккомпанемент к сонатам Баха для виолончели-соло и собственные «Семь пьес в форме фугетто» ор. 126. Занятия контрапунктом как всегда были благотворны: композитор даже нашёл свободное время для фортепианных занятий со своей старшей дочерью Марией. Апрель 1853 года ознаменовался в семье Шумана новым увлечением: общение с духами в виде сеансов столоверчения захватило умы европейской интеллигенции подобно эпидемии. Композитор вовлекал в это дело не только членов своей семьи, коллег по оркестру, друзей, но даже гостей, прибывающих в Дюссельдорф на майский фестиваль. «Изумительное», «восхитительное» времяпрепровождение – по определению Шумана – увлекло его настолько, что он написал эссе на эту тему (к сожалению, текст его утерян). Хиллеру, который должен был дирижировать фестивальной программой, Шуман писал: «Это окружено чудесами, когда вы приедете, может быть, тоже поучаствуете». Никто из знакомых, включая друзей-музыкантов и саму Клару, не находил в увлечении Шумана ничего опасного. «Роберт настолько очарован этой необыкновенной силой и так полюбил свой столик, что пообещал ему новую одежду (т.е. скатерть)». Более того, Кларе вполне по душе, что её обычно замкнутый и меланхоличный супруг оживлён и «приятно возбуждён» новыми мистическими игрушками. Как ни странно, Василевский и позднее Лицман сочтут это увлечение Шумана предвестием надвигающегося сумасшествия – хотя в Германии увлечение месмеризмом широко распространилось с выходом в свет книги французского мистика Леона Равеля, более известного под именем Алана Кардека.

Интерес к такого рода занятиям появился у Шумана гораздо раньше, когда доктор Хельбиг порекомендовал ему лечение с помощью магнитов и гипноза, а также ношение амулетов от всякого рода зла. Типично романтическая попытка уйти от реальности в другой мир, и не просто мир фантастический, но, в данном случае, откликающийся, дающий иллюзию общения с ушедшими гениями вроде Бетховена, могла, по мнению Оствальда, помочь композитору пережить душевную боль, обиду и разочарования настоящего. Да и физическое его состояние продолжало доставлять семье немало проблем. Ещё в 1851 году супруги Шуман решили обратиться к новому доктору – Вольфгангу Мюллеру, который по совместительству возглавлял местное «Музыкальное общество» и был довольно известным в Дюссельдорфе поэтом. Помимо очередного назначения пациенту водных процедур, доктор посоветовал Роберту Шуману снизить дирижёрские нагрузки и передать часть программ Таушу. При этом Мюллер был противником закрытого образа жизни семьи Шуман и считал, что это вредит общей культурной ситуации в городе. «Основная вина за это лежит на его жене, которая слишком сильно опекает своего мужа и лишает его мужественной решительности» – приводит высказывание доктора Оствальд. Мюллер пытался убедить Клару, что болезнь её мужа вызвана переутомлением, и ему надо снизить рабочие нагрузки, но Клара категорически была с этим не согласна.

Последние месяцы семейной жизни Шумана в Дюссельдорфе были весьма драматичны. Со скандалом и коллективными петициями отстранённый от работы с оркестром, Шуман оказался на грани профессионального и человеческого краха. Но даже в этот момент Клара не испытывала ни малейших сомнений: она объявила коллег-музыкантов «подлыми интриганами», а их письма о профессиональных проблемах главного дирижёра – «клеветническими». Но это не помогло восстановить спокойствие в семье. Доверительное общение супругов к этому времени сменяется настойчивой материнской опекой Клары и едва ли не подростковым демонстративным бунтом Роберта. Даже свои традиционные прогулки композитор старается чаще совершать в обществе друзей и старшей дочери. Его контакты с внешним миром большей частью осуществляются с позволения

супруги. И если коллеги мужского пола как-то могут до него добраться, то пианисткам, вокалисткам и просто поклонницам творчества Шумана такого шанса не остаётся. Настоятельная потребность Клары быть в курсе всех профессиональных и человеческих контактов мужа всё чаще натывается на его холодную отстранённость, порой маскируемую шутками. Но шутки его ранят Клару ещё сильнее, и она не стыдится рыдать даже в присутствии посторонних. В уже упомянутом труде Ф. Никс пишет: «Клара охраняла его. Она поставила себя между ним и всем остальным миром и пыталась, насколько возможно, защитить его от всех затруднений, способных ранить его чувствительную натуру». Но изолировав мужа от новых знакомств, впечатлений и возможности принятия самостоятельных решений, став его «глазами и ушами», она невольно навязывала ему свой негативизм, пессимизм и готовность любую ситуацию видеть с её тёмной, худшей стороны. Добившись власти над мужем, Клара, по выражению Йенсена, хотела она того или нет, «подпытывала своё собственное эго».

Принято выискивать и смаковать «странности» у её великого супруга. Но и Клара порой удивляла окружающих. Так, где бы она ни оказалась, прежде чем войти в комнату, она требовала её тщательно обыскать – особенно в шкафах и под кроватью. Шуман подшучивал над женой: «Как я был бы рад, если бы, наконец, там кого-нибудь нашли». Если спальня её не запиралась изнутри на ключ, она попросту не могла спать. Не из такой ли болезненной мнительности произрастали и её вечные обвинения окружающих в «зависти», «кознях», «плетении интриг»? Клара знала мало радости. И совсем не потому, что у неё не было для этого повода. Все попытки Шумана повернуть её мироощущение в сторону света, принятия окружающего мира со всеми его достоинствами и недостатками не увенчались успехом. Её критицизм, склонность к злословию на протяжении жизни только возрастали. И страдала от этого прежде всего она сама: самой типичной реакцией её на происходящее вокруг были слёзы. Собственно, взрослая Клара ничем не отличалась от девочки Клары, которую Шуман называл когда-то «слезливой капризулей». Некоторые мемуаристы, описывая, как она «заливалась слезами» по малейшему поводу, связывали это с её трудной жизнью с больным

мужем и, вероятно, расстроенной из-за этого нервной системой. Но винить Шумана несправедливо: личность Клары была сформирована прежде всего особенностями её семейной истории. Избрав путь концертирующей пианистки, она, видимо, интуитивно стремилась убежать от своего безрадостного восприятия обыденной жизни – со всеми её хлопотами, обязанностями, проблемами. На сцене она царила и купалась в аплодисментах и восторгах. Это был её шанс спастись от своего внутреннего ада.

Роберт Шауффлер в своей монографии отмечает, что абсолютное отсутствие чувства юмора и серьёзность, с которой Клара всегда воспринимала самое себя, отразились и на её репертуаре «взрослой поры»: это всегда были серьёзные, строгие, без тени лёгкости и улыбки произведения. «Становясь старше, красивей, реакционной, более ревливой и более глубоко любящей своего мужа, она потеряла все признаки своего бесценного юношеского дара. Любовь всё больше и больше заполняла её через окно, а чувство юмора всё более выскальзывало в дверь». Но не только любовь была тому причиной: воспитанная отцом для жизни на артистическом пьедестале, Клара исключительно серьёзно относилась к своей славе и известности. Она не умела улыбаться ни на сцене, ни в жизни.

Гиперответственность на грани маниакальной озабоченности способна любого человека сделать несчастным. К тому же, Клара ко всем обязанностям – в том числе хозяйским, материнским, педагогическим, воспитательным – относилась с долей горькой обречённости, словно несла по жизни тяжкий груз и потому не терпела даже малейших сомнений в том, что эти обязанности она выполняет идеально. Это во многом осложняло жизнь самого композитора и их детей: то, что можно было разрешить с улыбкой или шуткой, бралось длительной осадой разговоров, выяснений, ссор и слёз. К концу совместной жизни с Робертом Клара находилась на грани истерики почти постоянно.

Вот какую сцену описывает, к примеру, композитор Райнеке, одно время часто бывавший у Шуманов. Как-то за завтраком Шуман похвастался успехами Клары в обучении своих малышей музыкальной теории. Дети сидели тут же, за своим маленьким столиком, и пили молоко. В подтверждение педагогического дара своей супруги



отец семейства решил их проэкзаменовать и начал задавать простые вопросы по теории музыки. В то время как захваченные врасплох дети путались в ответах, Клара была вне себя от гнева. Шуман же, нимало не расстроившись, покатывался со смеху. Ещё один случай, описанный Райнеке, касается противоречий между ними собственно профессиональных. Как-то Шуман попросил молодого друга исполнить партию фортепиано в знаменитом Квинтете ор. 44. Клара, которой доверено было переворачивать страницы, по окончании исполнения в крайнем раздражении спросила: «Роберт, скажи мне, почему ты разрешаешь Райнеке брать такой быстрый темп, в то время как меня постоянно заставляешь замедлять?». Шуман подмигнул приятелю: «Видишь ли, Клара, мужчины всегда играют быстрые части быстро, а женщины частенько склонны ускорять и в медленных частях». Бедная Клара не поняла шутки и расплакалась.

Вполне вероятно, что нервная система Клары была повреждена постоянными беременностями. Она едва успевала восстановиться после одних родов, как тут же приходилось готовиться к другим. Современная медицина не рекомендует женщинам рожать чаще, чем раз в 3-4 года, чтобы сохранить прежде всего их нервную систему. Клара же за тринадцать с половиной лет совместной жизни с Шуманом была беременна десять раз. Семеро детей дожили до совершеннолетия. По нашим меркам, она вполне могла бы претендовать на орден «Материнской славы».

Но вернёмся к событиям в Дюссельдорфе осени 1853 года. Август и сентябрь стали исключительно плодотворными для Шумана. «Интродукция и концертное Аллегро» ор. 134, цикл фортепианный дуэтов для детей «Детский бал» ор. 130, «Фантазия для скрипки с оркестром» ор. 131, наконец – итоговый вариант Увертюры к «Фаусту».

1 октября запись в дневнике композитора гласит: «Закончил скрипичный концерт. Визит Брамса (гений)». Впервые в дверь их дома на Билькер-штрассе двадцатилетний Брамс постучал накануне, 30 сентября. Весь октябрь в семье Роберта и Клары пройдёт под знаком «молодого орла», как назовёт Шуман явившегося из Гамбурга пианиста и композитора. Восхищённый творчеством Шумана, юноша уже предпринимал попытку прислать ему свою рукопись, однако

та вернулась нераспакованной. Не исключено, что Клара таким образом избавляла мужа от неоплачиваемой работы по обзору чужих сочинений. На этот раз Иоганнес Брамс принёс рекомендацию от своего друга, скрипача Йозефа Иоахима. С последним супругов Шуман уже давно связывали крепкие профессиональные контакты и личная симпатия – именно на его исполнение рассчитывал Роберт Шуман, создавая свой концерт для скрипки с оркестром (подробнее об этом сочинении – в Приложении № 3 к данному изданию). Поэтому Брамсу был оказан самый любезный приём. Талант юного гостя настолько поразил Роберта Шумана, что он решил вернуться к давно заброшенной журналистской работе и написал для «Нового музыкального журнала» статью, в которой торжественно объявлял Германии о явлении нового музыкального гения. Подразумевалось, что Брамс должен был стать правопреемником великого немецкого музыкального наследия. Чувство неловкости от внезапно обрушившейся славы и ответственности «перед классиками» очень угнетало Брамса и даже мешало ему. Удивительно, что готовивший в это время собрание своих статей, рецензий и биографических очерков Шуман не включил в книгу статью о Брамсе. Точнее, выбросил её в последний момент. Не потому ли, что с появлением Брамса в доме композитора поселилась и новая проблема? Любовь юноши к Кларе Шуман, которая была матерью шестерых детей и к тому же на 14 лет его старше, до сих пор остаётся одной из самых романтических, но и самых загадочных историй в мире музыки...

Что ещё принес композитору конец 1853 года? После завершения скрипичного концерта следующие пять недель он работает над опусами 132 и 133, Третьей скрипичной сонатой и «Романсами» для виолончели. Позднее Клара уничтожила «Романсы» как «низкокачественные». Аналогичная судьба ждала и сонату, но по чистой случайности она сохранилась, даже появилась в опубликованном виде в 1956 году. Предыстория её такова. В октябре 1853 года Шуман, его новый друг Брамс и скрипач местного оркестра Альберт Дитрих решили приготовить сюрприз для своего коллеги, восходящей скрипичной звезды Йозефа Иоахима. Соната с использованием мотива F-A-E (аббревиатурой жизненного девиза Иоахима «Frei aber einsam – «Свободен, но одинок») была готова к концу октября. Автором пер-

вой части был Дитрих, Брамс написал скерцо, а Шуман – медленную часть и финал. Вскоре Шуману пришла идея дописать собственные две части – уже без использования лейтмотива FAE. Все свои части целиком композитор и назвал Третьей сонатой. Цикл «Утренние песни» op. 133 (1853) посвящён Беттине фон Арним, немецкой поэтессе, композитору, общественному деятелю (её роль в жизни Шумана ещё будет сыграна!). Общий возвышенно-гимнический характер последнего цикла вызывает ассоциации с хоральной музыкой. Такой же окажется и последняя из сохранившихся фортепианных тем в ми-бемоль-мажоре, по словам композитора, посланная ему ангелами. Впервые она увидит свет в собрании сочинений Шумана под редакцией Брамса в самом конце XIX века. Но сохранится и её оригинал – нотная страница, исписанная рукой Шумана, с кратким посвящением «Кларе». Светлый и кроткий настрой бесхитростной мелодии выглядит как прощание и прощение. Любопытно, что позднее, находясь в лечебнице, композитор проявлял заботу о цикле «Утренних песен» и писал Кларе, что хотел бы просмотреть рукопись и подготовить её к печати. Именно эта настойчивость пациента – по утверждению Йенсена – и спасла пьесы от уничтожения. В следующем году они были опубликованы.

Право критиковать и даже уничтожать сочинения своего мужа Клара полностью реализует после его смерти. Но шла она к этому постепенно. С 1852 года взаимное недоверие супругов стало проявляться в заметных для окружающих формах. Осталось несколько тяжёлых воспоминаний их друзей и коллег о том, как Клара караулила мужа возле пивнушек, чтобы отвести его вечером домой. В свою очередь, Роберт Шуман не проявлял должного уважения к её беременности и порой не хотел уходить из гостей, когда Клара умоляла его об этом. В январе 1853 года, задумав провести серию концертов в Бонне, Клара попросила Василевского не говорить об этом Роберту Шуману, чтобы «не доставлять ему лишних волнений». Дело было представлено так, будто не сама Клара, а Василевский организовал концерты. Откликнуться на чужое приглашение для Шумана казалось вполне естественным. Но то, что Клара всегда считала нормальным немножечко приврать, исказить реальность, заставляет

нас сомневаться в правдивости огромного числа документов, прошедших через её руки.

В воспоминаниях русской пианистки Марфы Сабининой, дочери священника Русской миссии в Копенгагене, мы читаем, как Клара Шуман учит юную девушку лукавить, чтобы не общаться со своим педагогом: «Скажите больной, – советовала она, – или придумайте другой какой-нибудь предлог, чтобы не ходить на его уроки». Речь идёт ни много ни мало о Ференце Листе, который семь лет бесплатно занимался с Марфой. Сама Клара давала ей уроки стоимостью 2 талера за час и, понятно, вскоре средства семьи священника, отца 12 детей, были исчерпаны. Предложение Листа давать безвозмездные уроки было для них просто подарком небес. Более того, с годами Марфа Сабинина стала выполнять функции секретаря великого композитора и пианиста, он передал ей часть своих учеников, доверял вести переписку и просматривать корректуру своих сочинений. Кларе всё это категорически не нравилось. Её неприязнь к Листу, граничившая с чёрной неблагодарностью, не могла не изумлять окружающих. В итоге она разрушила дружбу своего мужа с венгерским музыкантом. С теми, кто ей не нравился, Клара старалась не особенно соблюдать приличия.

Марфа Сабинина, талантливая пианистка и композитор, впоследствии учительница музыки детей русского императора Александра II, абсолютно искренне, доброжелательно, с сочувствием к страданиям и слезам Клары, рассказывает о своих впечатлениях этой поры. Позволим себе процитировать некоторые из её оценок: «Вечером в театре г-жа Шуман дала концерт, но, к сожалению, при почти пустой зале. Концерт своего мужа она сыграла необычайно хорошо. Игра её необыкновенно чиста и отчётлива, но от чрезмерной правильности её часто страдал душевный импульс; вследствие этого её манера играть могла заинтересовать музыканта, но масса слушателей оставалась холодна и давала только необходимую дань внимания известной артистке». «Правильность её игры всем известна; но вследствие чрезмерной правильности и аккуратности поэтическая часть сочинения иногда страдала, и её игра бывала суха». «К несчастью, г-жа Шуман была немного глуха, так что поневоле наклоняла голову к клавишам или одно ухо к разговаривающему с ней

лицу... Её муж, Роберт Шуман, был великий талант, очень даровит, образован и начитан. Он во всех отношениях стоял гораздо выше своей жены и имел большое влияние на её развитие... По наружности Шумана с первого взгляда можно было угадать, что это умный, выдающийся человек. Большая голова, покрытая густыми, вьющимися тёмными волосами, широкие плечи, высокий рост, статная мускулистая фигура, всё в нём дышало силой и мощью». «Она не могла совершенно изменить своему восточному происхождению (*Марфа Сабина* считала супругу Шумана еврейкой – Т. Ч.) и часто бывала мелочна, например, в денежных делах, что так мало согласуется с искусством». «Всё изящное интересовало его (*Шумана* – Т. Ч.), и он умел найти дарование у других и хорошую сторону их сочинений. Он был справедлив и признателен, что не всегда можно было сказать про его жену, которая бывала пристрастна и недоверчива; он же никогда не верил, когда ему рассказывали о ком-нибудь что-нибудь нехорошее, и в таких случаях старался смягчить жену». «Клара Шуман была стройна и грациозна для немки. Она была не красива, но интересна; высокого роста и очень худошава; голова её узковатая, угловатая; горбатый нос, тонкие губы, глубоко лежащие серо-голубые глаза; чёрные волосы окаймляли бледное лицо, выражение которого спокойно-грустное...». Как мы уже отмечали, сама Клара ещё в ранней юности удивлялась тому, что публика обожает её – ведь «я холодна, некрасива...». И как добавляет та же Марфа Сабина – «высокомерна».

Любопытно, что ещё сто лет назад некоторые критики начали переоценку творческо-супружеского союза Шуман-Вик. Так, последней прижизненной статьёй великого русского публициста Владимира Васильевича Стасова стал ответ на публикацию критиков Иванова и Коптяева в «Новом времени», посвящённую 50-летию со дня смерти Шумана. Эта «критика на критику» под ироничным названием «Дружеские поминки» была опубликована в газете «Страна» 28 сентября 1906 года. «Я послал Вам свою статью ... про Жирафа-Иванова и про его подручного, Слякоть-Коптяева. Эти дурачки вздумали написать всякую свою погань про Шумана и его дорогую жёнушку. Я немножко потаскал их за волосы! Пожалуйста, напишите, как Вам нравятся эти нововременцы-болваниссимусы!» – писал

Стасов московскому музыкальному критику Кругликову 30 сентября<sup>4</sup>. Со всей силой страсти Владимир Васильевич обрушился на несчастных «ретроградов», вся вина которых состояла в том, что они посмели усомниться в плодотворности союза Роберта и Клары Шуман. Что же конкретно ставилось ей в вину? «г. Коптяев уверяет, что “Клара Шуман была музыкальный синий чулок, сентиментальный и ограниченный”. “Жаль, – говорит он, – что Шуман не сбежал от Клары Вик...” Какая необычайная тупость! Это про Шумана, который тысячу раз повторял всем, кому только было можно, что он всеми лучшими минутами жизни обязан дорогой своей, несравненной Кларе. Это она всегда была самым истинным, самым поэтическим источником лучших его вдохновений! А помощник г. Иванова мило и безумно жалеет, зачем Шуман “не сбежал” от боготворимого им существа, незаменимого для него ничем на свете!» Любопытно было бы, конечно, сегодня узнать, откуда Стасов взял данные о тысячекратном повторении Шуманом таких слов? В пору жениховства и первых лет супружества, разумеется, он неоднократно выражался в таком роде. Но с годами брак их существенно видоизменился. И далеко не только русские «болваниссимусы» сомневались в творческой плодотворности данного союза на позднем этапе их жизни. Ну и самое восхитительное в этой перепалке русских критиков – то, что Шуман-таки действительно «сбежал» от Клары. И не куда-нибудь, а в санаторий в Энденихе.

---

<sup>4</sup> 1 октября у Стасова произошло кровоизлияние в мозг, а 10 октября его не стало. Этот памфлет оказался последним сражением, которое 82-летний старик дал на пути к прогрессу и «подлинному искусству» – так, как он их понимал.

## **Глава VII**

### **РОКОВОЙ ДЕНЬ**

Даже от специалистов нередко можно сегодня услышать: ну, какая нам разница, топился Роберт Шуман или нет, был он сумасшедшим или от постоянных неурядиц у человека просто сдали нервы? Как и все мужчины в его семье, композитор не отличался крепким здоровьем, интенсивно трудился и, как говорится, жизнь его сложилась не совсем так, как мечталось. Сто пятьдесят лет человеческой истории утекло, все художники расставлены по ранжиру, оценки выставлены, биографии отлиты в бронзе, а то и в золоте. Так зачем ворошить старое и перерешать сто раз решённое? Сказано: сошёл с ума, чёрным по белому написано во всех учебниках – значит, так оно и есть. Но шуманисты всего мира по-прежнему спорят, волнуются. Неутомимым искателям правды, как воздух, надобны истинные знания: что же на самом деле случилось с композитором, музыку которого они любят и исполняют. Потому что играть сочинения сумасшедшего гения и неудавшегося самоубийцы – это одно. А вот любить музыку композитора-труженика, человека пусть не очень здорового, но сохранившего свою личность, – совершенно иное. Тем более что в «железобетонной» легенде о сумасшедшем композиторе до сих пор остаётся слишком много вопросов.

Поздние квартеты Бетховена понял мало кто из его современников. Но на этом основании никто не стал их уничтожать или называть бредом сумасшедшего (хотя справедливости ради признаем, что и такие попытки были). Творения гения ждали своего времени. И дождались. С поздним творчеством Шумана всё не так. По воле супруги композитора часть последних сочинений Роберта Шумана просто исчезла. Другие каким-то чудом дожили до наших дней, но так и остались на задворках исполнительской практики. И сколько замечательной музыки Шумана по-прежнему носит клеймо «болезненности», «слабости», «творческой несостоятельности»... Были ли они на самом деле «последними искрами затухающего разума»? Или современники просто не поняли эволюции стиля и духовной трансформации композитора, и прав был Ницше, говоря, что художник старится, но гений его не стареет и не болеет?

...27 февраля 1854 года Роберт Шуман незаметно ускользнул из дома и направился к Рейну. Пытался ли он покончить с собой или только хотел утопить в реке обручальное кольцо? Вышел прогулять-



ся под дождём, гонимый душевной болью, или, как сомнамбула, мчался к своей гибели под влиянием злобных «демонов»? Современные англоязычные авторы не оставляют попыток снова и снова проследить нить событий и докопаться до истины. Попробуем и мы обобщить их наблюдения и прийти к какому-то итогу.

«Утопленнические» настроения на протяжении жизни появлялись у композитора неоднократно. Впервые об этом можно прочесть в его дневнике в мае 1829 года, во время путешествия по Рейну. В марте 1830 года, пересекая мост в Маннгейме в состоянии глубокого алкогольного опьянения, он испытал сильную тягу погрузиться в воду и записал по возвращении домой: «жаждал утопиться в Рейне». В апреле 1838 года в Вене, предполагая, что Клара потеряна для него навсегда, «хотел броситься в Дунай». Означает ли это, что в феврале 1854 года в припадке умопомрачения Роберт Шуман, наконец, решил осуществить свои давние фантазии? Вряд ли можно найти на земле человека, который бы ни разу на протяжении жизни не задумывался о добровольном уходе из неё. Любая тупиковая ситуация так или иначе предполагает для нас выбор – в том числе между продолжением жизни и полным отказом от сопряжённых с нею борьбы и усилий, которые кажутся иногда сверхчеловеческими. Статистика неумолимо показывает: большинство потенциальных самоубийц, любителей помечтать о собственной смерти, благополучно доживает до преклонных лет и с улыбкой раскаявшихся грешников рассказывает внукам о минутах душевной слабости. Чёрные мысли если и доводят человека до трагедии, то в полной тайне для окружающих. Подобные настроения становятся предметом для обсуждения с близкими и докторами чаще всего лишь потому, что человек пытается привлечь внимание к своему состоянию, добиться жалости, сострадания и других эмоциональных знаков сопричастности окружающих его проблемам. Не надо быть профессором психологии, чтобы понять: неудавшееся самоубийство – чаще всего способ манипуляции, попытка добиться какой-то тайной или открыто сформулированной цели. Но насколько убедительны данные о попытке самоубийства Шумана? Не оказались ли все мы жертвами многолетней и непростительной ошибки? Попробуем разобраться.

Каким было состояние композитора в предыдущие недели и месяцы? Чем был занят его ум, и вполне ли он владел своими эмоциями? После скандальной отставки Роберта с поста главного дирижёра оркестра в Дюссельдорфе чета Шуман отправилась в месячную поездку по Голландии. 24 ноября 1853 года начались гастроли, во время которых Шуман вновь выходил на сцену. В начале декабря супруги простудились, композитору пришлось отлеживаться в постели, однако Клара продолжала выступать. «Моя дорогая жена немного приболела, – писал Шуман 11 декабря Иоахиму, – но только не за фортепиано». Не так плохо обстояло на этот раз и с дирижированием: «В большинстве городов я обнаружил мои сочинения вполне готовыми к исполнению, так что мне оставалось лишь встать за пульт...». С большим успехом были исполнены Вторая и Третья симфонии композитора, Концерт для фортепиано с оркестром, Квнтет ор. 44, оратория «Странствие Розы» и другие сочинения. Шуман находился в столь добром расположении духа, что в ответ на знаменитый вопрос тамошнего малокультурного монарха «А вы тоже музыкант?» – лишь кивнул, вежливо улыбнувшись. Клара по-прежнему сердита на весь мир и жалуется в дневнике на то, что их принимают «как лакеев», в аристократических салонах не смолкает шум даже во время её игры. К концу поездки у Шумана появились проблемы – он стал хуже слышать окружающих (запись об этом появилась в его дневнике в день приёма у королевы). После простуды прошло всего две недели.

Рождество супруги встретили с детьми и молодыми друзьями-музыкантами – Дитрихом, Иоахимом, Реймерсом. Вскоре после наступления нового 1854-го года Шуман начинает готовить каталог своих сочинений. Как отмечают музыковеды, всё выверено предельно точно и аккуратно. В январе же он работает над мировой антологией стихов о музыке «Поэтический сад». В этом ему помогают Клара и профессиональный копировальщик. 19 января супруги Шуман вновь выезжают – на этот раз в Ганновер, где участвуют в нескольких концертах и радостно встречаются с Брамсом и Иоахимом. Молодой скрипач, получивший должность концертмейстера королевского оркестра, принимает участие в домашних «музыкальных оргиях» – играет совместно с Кларой все скрипичные сонаты Шума-

на. Четырёхмесячная беременность, как обычно, не мешала Кларе с энтузиазмом музицировать. Среди слушателей, помимо Иоганнеса Брамса, находился и ещё один юный талант – Отто Юлиус Гримм. Вся эта молодая поросль немецкой академической традиции относилась к 43-летнему Роберту Шуману с почтительным восторгом. Публичное исполнение Четвёртой симфонии и Фантазии для скрипки с оркестром также прошло вполне достойно. Единственным огорчительным эпизодом стала для Шумана оркестровая репетиция его Скрипичного концерта ре-минор. Йозеф Иоахим, которому было посвящено последнее крупное сочинение Роберта Шумана, видимо, не успел понять и прочувствовать всю красоту и новаторскую глубину этой музыки. А может быть, технически сложнейшая сольная партия была ему просто не по зубам. До премьеры своего концерта Роберт Шуман не дожил.

По возвращении в Дюссельдорф, в начале февраля, композитор тщательно просматривал корректуру сборника своих критических статей (вышедшего в России под названием «О музыке и музыкантах»). Что-то между супругами не ладилось, но что именно – оставалось для окружающих загадкой. Клара, с постоянно заплаканными глазами, была будто не в себе. Знакомые объясняли это её «деликатным положением». Некоторые исследователи предполагают, что в Ганновере Роберт Шуман невольно сравнивал себя с молодыми и успешными музыкантами, в обществе которых провёл почти две недели, и с тревогой задумывался о своих собственных профессиональных перспективах. Пресловутый «кризис середины жизни» маячил перед композитором со всеми своими житейскими и мировоззренческими трансформациями. Однако вечером 10 февраля его размышления были прерваны сильным и крайне болезненным «слуховым расстройством»: в течение нескольких часов композитор слышал пронзительный звук определённой высоты. На следующий день звуки стали обретать некую музыкальную форму, так что Шуман мог различить и мелодию, и гармонию внутренних «трансляций».

Вот страницы дневника Руперта Беккера<sup>1</sup>. Молодой человек беспристрастно фиксирует свои впечатления: «14 февраля. Шуман рассказывал сегодня об одном странном явлении, которое ощущает уже несколько дней. Явление такое: внутреннее слышание чудесных, совершенных по форме музыкальных пьес! Звучат они для него как далёкая духовая музыка; ещё более примечательны в них прекраснейшие гармонии. Мы как раз сидели у Юнге (в ресторане), когда начался его внутренний концерт, и он вынужден был прекратить чтение газеты!

Дай-то Бог, чтобы всё это не означало ничего дурного. Он сказал об этом: так, наверное, будет в иной жизни, когда мы сбросим нашу телесную оболочку. Примечательно, что это странное явление дало о себе знать, когда Шуман ничего не сочинял вот уже восемь недель, и даже больше».

«21 февраля. То, о чём я боялся помыслить, произошло! Шуман уже несколько дней душевно болен! Вчера утром я узнал об этом от Дитриха<sup>2</sup>, сообщившего мне, что госпожа Шуман рада, когда кто-нибудь приходит освободить её от бессменной вахты. Сегодня же я его навестил; но мне бы и в голову не пришло подумать об этой болезни, не заверь меня Дитрих, – таким я нашёл его, совершенно как обычно; я поговорил с ним полчаса, потом распрощался. Госпожа Шуман выглядит как никогда больной! Если ничего не переменится, следует ожидать наихудшего; она в своём требующем снисходительности положении – и не сомкнула глаз с тех пор, как он заболел! Бедная, несчастная женщина! Ночью она сидит у его постели и прислушивается к каждому его движению».

Но днём Клара продолжает вести переписку с издателями своего мужа. В готовящемся к выходу сборнике статей композитора допущено несколько ошибок, и внимательный взгляд критика позволяет ему различить в гранках такие тонкости, как неверное написание слова «Theaterbuchelchen» – передавая просьбу Шумана, она

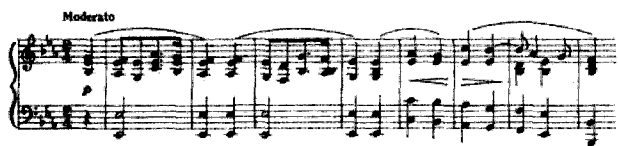
---

<sup>1</sup> Руперт Беккер (1830-1887) – дюссельдорфский скрипач, сын известного государственного адвоката Эрнста Беккера.

<sup>2</sup> Альберт Дитрих (1829-1900) – композитор и дирижёр, член музыкального общества и хорового кружка в Дюссельдорфе.

просит исправить на «Theaterbu:chlein». Клара выражает надежду, что муж «скоро будет в состоянии писать сам». Очевидно, её не покидала обычная уверенность, что «всё как-нибудь само собой образуется». 23 февраля композитор делает последнюю запись в дневнике. Нет, его волнует не собственное состояние, а сколько заплачено копировальщику. 24 февраля он продолжает работу над вариациями Ми-бемоль-мажор – на тему, «посланную из иных миров».

И снова Беккер: «24 февраля. Я навестил его во второй половине дня, госпожа Шуман попросила меня пойти с ним на прогулку. В течение часа, который я с ним провёл, он говорил совершенно здраво – за исключением рассказа, будто ему явился дух Франца Шуберта и послал прекрасную мелодию, которую он даже записал и на которую уже сочиняет вариации». Эта тема, кстати, никаких следов безумия или эмоционального слома не несёт – светлая, умиротворяющая, прозрачная, в духе мелодий, написанных им когда-то для детей.



Насколько разговор о «духах» был обычен для того периода в жизни семьи Шуман, мы поговорим в другой главе. О. Лосева в примечаниях к книге «Воспоминания о Шумане» цитирует характеристику последнего письма, отправленного Шуманом из дома прямо накануне попытки «самоубийства». Оно, как говорится в каталоге выставки «Рейнские годы Шумана», изданном в Дюссельдорфе в 1981 году, «не содержит никаких следов безумия, ничего печального или аномального». Итак, все окружающие в один голос утверждают: поведение композитора было совершенно обычным. Общение с друзьями, деловая переписка, правка нотных и литературных текстов...

Однако ночью он упорно гонит от себя Клару, предупреждая, что «может причинить ей вред». Какого рода «вред» – ни Клара, ни друзья нигде не уточняют. Чтобы не волновать мужа, Клара остав-

ляет его одного. В её отсутствие он приходит в себя и успокаивается. Вернувшись, она снова пугается его пояснению, что «в его голове кто-то роется». Б. Лицман отмечает, что спустя десять дней он объяснял (докторам, видимо?), что просил убрать от него все острые предметы, опасаясь «потерять над собой контроль и ранить Клару». Отчего же потенциальная агрессия могла быть направлена именно против неё? С одной стороны, композитор, безусловно, чувствовал свою вину перед женой, видя её смертельно-бледное лицо и тёмные круги под глазами, слушая её возбуждённую речь и непрерывное выражение беспокойства за него. Позднее Брамс будет предостерегать Клару от написания таких же «перевозбуждённых» писем в клинику, опасаясь, что холодные и бесстрастные немецкие доктора «диагноз» могут поставить не только мужу, но и ей самой. Вторая причина досады на Клару – её сомнение в том, что его ощущения *реальны*. Из-за скептического недоверия близких многие склонны совершать не свойственные им в обычном состоянии поступки и задумываться о своей неадекватности. Ужас в глазах Клары вызвал подобные мысли и у композитора: ведь у нормального человека не должно ничего «звучать в голове». «Верь мне, дорогая Клара, я никогда не обманывал тебя! Эти звуки и видения – вполне реальны!» Будь Клара глубоко верующим человеком она, вероятно, отправилась бы к священнику. По крайней мере, Брамс упоминал разговоры соседей, советовавших сделать ей именно это. Многовековая европейская традиция считать сумасшедших великими грешниками, одержимыми злыми демонами, в то время ещё бытовала среди простонародья. Да и сам Шуман, пытаясь найти объяснение своим странным видениям, начал говорить то же самое: «Я грешник, недостойный твоей любви, я должен читать Библию с утра до ночи».

Но если следовать логике материалистической, можно найти и физиологические объяснения столь необычным симптомам. Первые боли в ушах и снижение слуха композитор почувствовал в декабре, после простуды, по время гастролей в Голландии. Помимо осложнения после инфекции это могли быть и более давние проблемы с давлением. Ещё в ранней молодости у Шумана отмечались «приливы крови к голове», именно сосудистые проблемы послужили официальной причиной освобождения его от армейской службы. После-

дующее вскрытие, проведённое доктором Рихарцем в Энденихе, фиксирует прежде всего плачевное состояние сосудов головного мозга. А ведь все медицинские энциклопедии позднего времени характеризуют шум в ушах, звон, свист и прочие «музыкальные» звуки как частые и типичные симптомы атеросклероза и гипертонии.

Основная причина трактовки шумановских галлюцинаций как проявления психической аномалии – это его дальнейшее пребывание в Энденихе. Если бы композитор добровольно не отправился в лечебницу, то, вероятно, галлюцинации воспринимались бы медиками так, как сам Шуман и предполагал поначалу, – он считал, что у него «воспаление слуховых нервов». Почему бы не допустить, что причиной его музыкальных «фантазий» и звуковых «посланий» из иных миров была не расстроенная психика, а чисто нервное, физически объяснимое явление? В наши дни немало известных и вполне вменяемых людей делится рассказами о подобных необычных ощущениях – в том числе, после приёма некоторых лекарств, после вирусных и бактериальных инфекций, травм и т.д. История загадочной болезни Роберта Шумана заставляет думать прежде всего о крайне низком уровне медицинской помощи в XIX веке: наблюдая за пациентом в течение нескольких недель, доктора так и не смогли найти причину беспокоящих его симптомов. Почему большое сомнение вызывает диагноз «шизофрения», поставленный позднее некоторыми психиатрами? Прежде всего потому, что Роберт Шуман сам был крайне встревожен своими ощущениями, пытался избавиться от них с помощью медикаментов, а когда врачи признали своё полное бессилие, начал проситься в специальную клинику. Он вёл себя абсолютно рационально и старался обезопасить свою жену от проявлений собственного раздражения против неё. Было ли это вызвано его болезнью или между супругами параллельно развивался какой-то интимный конфликт, выяснить сейчас вряд ли удастся.

В этот судьбоносный момент исследователи чётко фиксируют две основные проблемы в самочувствии композитора: слуховые (и, о чём пишет только Клара, – зрительные) галлюцинации и агрессия против Клары. Не в состоянии самостоятельно и даже при помощи докторов преодолеть тревожащие его ощущения, композитор требует отправить его в лечебницу, или, как тогда говорили – в санатори-

ум. Вот этот-то «санаториум» и перевёл Роберта Шумана из разряда физически больных людей с расстроенными нервами в категорию «сумасшедших гениев». Произошло это далеко не сразу. Лечащий врач семьи Рихард Хазенклевер не находил никаких оснований для госпитализации композитора. Так же, как и друзья композитора, он видел перед собой вполне разумного и дееспособного человека, не представляющего никакой опасности для окружающих.

Крайне болезненно на всё происходящее реагировала только Клара. Можно представить, с какой тревогой она на него смотрела, как тормошила и настойчиво «окружала заботой», не спала ночами и ловила каждый шорох, не давая ни на минуту расслабиться, забыть о болезни. Чем больше муж рассказывал ей о своих ощущениях, тем большим ужасом наполнялись её глаза. Не в силах владеть своими чувствами, беременная женщина не успокаивала больного, а лишь усиливала его чувство вины. Даже здорового человека такая опека довела бы до белого каления, а что говорить о действительно больном? Страх сойти с ума и оказаться в лечебнице для душевнобольных был одним из самых сильных переживаний композитора в течение всей предыдущей жизни. И вдруг именно Клара высказывает опасение, что «внутренние концерты» – это не просто «воспалённые слуховые нервы», а нечто более страшное? Позднейшее развитие ситуации и – в первые полгода – категорический запрет докторов на какие-либо контакты между супругами, указывают на то, что именно в поведении и реакциях Клары они видели серьёзный провоцирующий болезнь композитора фактор.

К сожалению, из дневников Клары той трагической поры понять что-либо довольно трудно. Собственно, это не совсем дневники. Б. Лицман поясняет, что Клара писала эти строки позднее, начав вести записи лишь в апреле 1854 года, через месяц-полтора после отправки Шумана в клинику. Учитывая состояние, в котором Клара пребывала в феврале-марте, мы вполне можем понять её неспособность зафиксировать что-либо вразумительное именно в кульминационный момент драмы. Однако и позднейшие её записи отличаются сумбурностью, некоторым пустословием и описанием собственных эмоций в ущерб констатации конкретных событий. В памяти о тех февральских днях у неё остались в основном незначительные



мелочи – вроде посланных мужу «горшочка с фиалками и нескольких апельсинов».

Познакомиться с дневниковыми записями Клары Шуман удалось единственному её доверенному лицу – Бертольду Лицману, который при подготовке текстов к печати произвёл в них огромные сокращения и исправления, прежде чем подлинники были сожжены. Чувствовала ли Клара собственную необъективность? Боялась ли разоблачений и обвинения в фальсификации? Вооружившись последними научными методами, используя спектральный анализ, графологическую экспертизу и т.д., добросовестным исследователям сегодня было бы нетрудно зафиксировать исправления, более поздние «дописки», несовпадение календарных дат и деталей происходившего с независимыми источниками – в том числе, с письмами, которые она отправляла разным людям, газетными публикациями, мемуарами друзей, объективность и сохранность которых была уже не в её власти. Нельзя поручиться, что часть записей и своих комментариев к событиям Клара не исправляла и не дополняла в разные годы, и тем более – в период подготовки их к печати. Пережив Шумана на четыре десятилетия, она увидела, как слава её великого мужа в конце концов затмила её собственную. Не потому ли вдова композитора позволила своему верному и надёжному почитателю профессору Лицману сделать лишь некоторые выписки из её дневников, заменить последовательное изложение ежедневных событий краткими резюме о том или ином периоде жизни? После того, как Лицман закончил свой труд, оригиналы дневников Клары Шуман были для потомков навсегда потеряны. Вдова композитора не доверяла нам. Но тем самым она дала основания думать: ей было что скрывать. С 1902 по 1908 год в Лейпцигском издательстве Брейткопф и Хертель вышли три тома под редакцией Лицмана «Клара Шуман: жизнь артистки в дневниках и письмах». С тех пор эти отредактированные, сокращённые и приглаженные тексты являлись основным источником информации о жизни композитора, а «клароцентристская версия» истории его жизни на протяжении полутора веков оставалась господствующей.

Итак, позволим себе всё же процитировать несколько фрагментов из уничтоженных дневников Клары, относящихся непосред-

венно к состоянию композитора того периода (ещё раз оговоримся – сохраняя мысленно возможность позднейшей фальсификации).

«Мой бедный Роберт страдает ужасно! (*Отчего же – «страдает»?* Следующая фраза этого совсем не подтверждает – Т.Ч.). Всякий шорох звучит для него музыкой! Он говорит, что такой великолепной музыки, с такими чудесными инструментами не услышишь на земле! Но это его, естественно, страшно измучает. Врач говорит, что абсолютно ничего не может сделать». Сравним с приведёнными выше воспоминаниями Беккера – «больной» и «страдающий» Шуман спокойно отправляется в ресторан, пьёт там с друзьями пиво и читает газету. Страдает, совершенно очевидно, сама Клара!

«В пятницу, 17-го, ночью – мы недавно улеглись – Роберт поднялся с постели и записал тему, которую, как он сказал, напели ему ангелы ... Наступило утро, а с ним и ужасная перемена! Ангельские голоса превратились в голоса демонов с ужасной музыкой; они говорили ему, что он грешник, что они низвергнут его в преисподнюю, словом, состояние его превратилось в настоящий нервный пароксизм; он кричал от страданий (потому что, как он мне потом сказал, они (демоны) в образах тигров и гиен набросились на него, хотели растерзать), и оба врача, которые, к счастью, пришли довольно скоро, едва могли его удержать. Никогда не забыть мне этой картины, я испытывала вместе с ним истинную муку. Спустя примерно полчаса он стал спокойнее и сказал, что снова слышит другие, ободряющие его голоса. Врачи уложили его в постель, и несколько часов он пролежал, но затем встал и занялся корректурой виолончельного концерта».

27 февраля 1854 года. Несмотря на описанную в сотнях публикаций картинку, этот день в биографии Шумана по-прежнему остаётся самым таинственным и самым загадочным. Фактически мы не имеем ни одного источника, заслуживающего полного доверия. Понятно, что спустя годы, зная окончание истории, участник событий вольно или невольно подгоняет свои ощущения под их закономерное развитие. Самый ценный свидетель – очевидец, непосредственно проживающий ту или иную драму в момент описания. Он открыт

всем нюансам, поскольку никогда не знает, какой же из них будет определяющим и самым ценным для будущих выводов.

Итак, что же запишет об этом дне Клара? После двух недель наблюдения за пациентом, врачи так и не могут прийти ни к какому решению. Назначенное лечение не помогает, но и новых симптомов, способных прояснить ситуацию, не появляется. Убедившись в бессилии врачей и невозможности вылечиться дома, Шуман настаивает на отправке его в клинику. «Его, моего чудесного Роберта, в институт! – как такое было возможно для меня!», – ужасается в дневнике Клара. «Я ненадолго, дорогая, скоро я вернусь здоровым», – якобы отвечает ей муж. Однако Кларе мысль о клинике для психически неуравновешенных пациентов кажется едва ли не страшней, чем мысль о его смерти. Понятно, что в то время это означало потерю профессиональной репутации и невозможность в дальнейшем получить какую-либо достойную службу. Вполне вероятно, что Клару пугали последствия такой сомнительной славы и для собственной артистической карьеры. И уж, конечно, она думала о давних опасениях своего отца Фридриха Вика, который ещё в её юные годы называл Шумана «сумасшедшим». Вероятно, мысль о его злорадных комментариях также не давала ей смириться с подобным ходом событий. Тем не менее, Шуман видел для себя лишь один выход – уехать из дома. Клара, которая все предыдущие годы ощущала себя «ангелом-хранителем» своего мужа, полностью оградив его от окружающего мира и замкнув на себя все его связи с друзьями и коллегами, вдруг должна была осознать, что её роль в его жизни закончена. Некоторые западные исследователи пишут о том, что, скорее всего, Шуман собирался развестись с ней, и именно эти его намерения, а вовсе не «голоса» и «видения» довели бедную Клару до почти неменяемого истерического состояния. Ведь кроме Клары о намерении Шумана вернуться домой выздоровевшим больше не пишет никто.

Есть у нас и ещё один свидетель происшедшего – Мария Шуман, старшая дочь композитора, в то время ей было 12 с половиной лет. Впечатления девочки-подростка, также записанные спустя много лет, несомненно несут отпечаток всё того же «клароцентризма». Мария, посвятившая жизнь карьере и здоровью матери, бывшая

её верной подругой, секретарём и помощницей во всех делах, вряд ли в более поздние годы была вполне свободна в описании своих детских наблюдений. Остаются ещё свидетельства друзей и учеников Шумана, молодых музыкантов Альберта Дитриха и Руперта Беккера. Именно с ними общался композитор в последние дни жизни в дюссельдорфском доме, делился планами, обсуждал музыкальные новинки, ходил на прогулку. И вот тут-то, как мы уже могли заметить, довольно много несоответствий всему, что писала Клара. Повторимся: оба утверждают, что Шуман в эти дни вёл себя *как обычно* и ни о каких страданиях им не говорил. Не случайно и доктора пребывали в полной растерянности, не соглашаясь отправить Роберта Шумана по его требованию ни в какую клинику.

Некий загадочный тупик в семье супругов Шуман должен был разрешиться каким-то невероятным образом. И композитор предпринял такой шаг, после которого окружающие были вынуждены что-то делать, как-то вмешаться в жизнь их семьи. Зарубежные и отечественные авторы глянцевого биографий композитора дружно рассказывают одну и ту же историю: Шуман в порыве безумия бросился в Рейн, его спасли и отправили в сумасшедший дом. Клише это столь примитивно и схематично, сколь и абсолютно неверно по сути. Попробуем приблизить картинку и ещё раз пройти по деталям этого рокового дня.

Итак, холодный дождливый день 27 февраля 1854 года. Клара бледна, измучена и заплакана. Она не спит почти две недели, ей нужно отдохнуть и успокоиться. Супруг её постоянно говорит о том, что он должен уехать, он боится собственной агрессии. «Ты хочешь оставить свою жену и детей?!» — недоумевает Клара, не желающая смириться с таким решением мужа. Отметим, что Клара не спрашивает мужа: «Ты хочешь уехать в ужасный сумасшедший дом?». Нет, её гораздо больше волнует в тот момент, что он хочет расстаться с семьёй. Значит, всё-таки опасение за его здоровье было не столь сильным? Доктора совещаются, что делать с «музыкальными трансляциями», не дающими композитору нормально спать и работать. Никакого решения они так и не находят.

Что говорит сам композитор? «Мои черепно-мозговые нервы перевозбуждены» (цитата из дневника Клары). Опасаясь, что в ка-

кой-то момент он перестанет себя контролировать и причинит вред жене, композитор просит отправить его в клинику для душевнобольных. Доктора Бёгер и Хазенклевер не понимают, как пребывание в клинике может помочь Шуману избавиться от нервных спазмов и шума в ушах? (Агрессию против Клары они опасным симптомом, видимо, пока не считают.) Успокоительное и обезболивающее на него не действуют. Роберт Шуман категорически настаивает на отъезде *из дома*. Доктора по-прежнему не видят оснований для такого решения. Никаких признаков сумасшествия или невменяемости они не фиксируют. Препирательства к тому времени идут уже двенадцать дней! Любопытно, не правда ли? Много ли история медицины знает пациентов, с такой поистине маниакальной настойчивостью требующих признать их сумасшедшими вопреки объективным наблюдениям?

Некоторые исследователи предполагают, что у Шумана, помимо чисто медицинских, появились другие весомые причины для отъезда из дома. Почему он не может контролировать свою агрессию в отношении Клары? Может быть, потому, что развившийся с годами мужской комплекс неполноценности и одновременно вины перед Klarой стал для него невыносим? Разница между ними становилась всё более очевидной не только для окружающих, но и для самого композитора: он был болен и физически слаб – она крепка и здорова. Он не попевал за ней на прогулках, не мог сопровождать в дальних гастрольных поездках, куда она так стремилась, физически не мог дирижировать и занимать общественно заметный пост, что для Клары казалось единственно приемлемой формой его профессиональной реализации. Роберт Шуман мог и хотел повторить судьбу своего отца, пишущего книги в постели, однако витальность и честолюбие Клары не оставляли ему ни малейшего шанса осуществить его тайное желание. Слабая от природы конституция организма не позволяла ему выдерживать заданные Klarой нагрузки. К тому же она была на 9 лет моложе – в то время как мать его, когда-то принявшая «постельный режим» отца как данность – на 5,5 лет старше своего супруга. Загнанных мужей не пристреливают, нет. Их вынуждают бежать из дому. А поскольку единственным местом, где можно было скрыться, не потеряв лица и не навредив репутации Клары и детей,

был на тот момент только приличный частный санаторий, то решение Роберта Шумана выглядит исключительно благородным и разумным. Вполне вероятно, что композитор использовал звучание «голосов», слуховые галлюцинации и видения как убедительный повод хоть на какое-то время покинуть семейный круг. Но ни докторам, ни Кларе этот повод не кажется убедительным – они пытаются отговорить его от отъезда, тянут время в надежде, что всё «как-нибудь рассосётся».

...Наконец, терпение Шумана иссякает. Он решительно берёт инициативу в свои руки. Оставленный Кларой в рабочем кабинете под присмотром 12-летней Марии (надо полагать, поведение его отнюдь не напоминало поведение сумасшедшего, если без опасений он был доверен ребёнку), композитор решается на активные действия. Из позднейших воспоминаний дочери: «В последний раз я видела отца в тот самый день, когда он ушёл из дома, чтобы лишить себя жизни. Поскольку матери нужно было поговорить с врачом, позвали меня. Я должна была сидеть в маленькой комнатке матери и следить, не понадобится ли что-нибудь отцу, который находился рядом, у себя в комнате. Я недолго просидела у письменного стола матери, как отворилась дверь соседней комнаты, там стоял отец в длинном своём зелёном цветастом шлафроке. Лицо его было белым, как полотно; увидав меня, он закрыл лицо руками и произнёс «О, Боже!», затем снова скрылся.

Какое-то время я сидела как зачарованная, потом сообразила, зачем я тут нахожусь. Я пошла в отцовскую комнату – она была пуста, а двери, ведущие в спальню и оттуда на улицу, настежь распахнуты. Я бросилась к матери, врач был ещё там, и тогда обыскали всю квартиру. Было ясно, что отец ушёл».

...Вернёмся к легенде: в приступе безумия композитор якобы добежал до Рейна и прыгнул в воду. Шумана достали из воды рыбаки и, обессиленного, под руки привели в дом. Любопытно, что пребывание в ледяной реке не стало причиной даже лёгкой простуды – и это у слабого, болезненного композитора. По возвращении домой он, как ни в чём не бывало, вернулся к прерванной работе над вариациями в ми-бемоль-мажоре... Прочертим маршрут загадочной прогулки композитора. Выйдя на улицу, Роберт Шуман в домашних

войлочных тапочках устремился по мокрому булыжнику через Карлс Платц, Бергерштрассе, Хафенштрассе, Академиштрассе, наконец, вниз по Рейнерштрассе напрямик ко входу на мост. Обычно его пересекали в каретах и конных повозках, но иногда и пешком, чтобы попасть на железнодорожный вокзал, откуда отправлялись поезда до Аахена. В июне 1852 года Шуман прогуливался через реку по этому мосту вместе с детьми. В феврале 1854 года расплзающиеся в грязи берега делали проход к воде невозможным. Да и сам мост преодолеть из-за качки было довольно непросто.

В это время года в Дюссельдорфе бывает ветрено, снежно и холодно. В позапрошлом веке зимы были суровее нынешних. Обычно февральская температура воды в Рейне не поднимается выше 8 градусов по Цельсию. Если бы вечно болеющий, слабый, при этом довольно грузный, высокий Шуман действительно оказался в ледяной воде, он в своём длинном халате моментально потерял бы возможность держаться на поверхности и пошёл бы ко дну. В ином случае – плыл бы по течению, и никакие рыбаки (если бы только он сам не хотел выбраться из воды) никогда бы его не вытащили. По крайней мере, тапочки свои и халат он должен был потерять – повторим, если бы действительно был в воде. Но никто не пишет о том, что композитор вернулся босым или раздетым, хотя такие детали обычно сразу бросаются в глаза.

Идём дальше. Что же это за странные «рыбаки» сидели в роковой день под холодным зимним дождём на берегу Рейна? Какую такую рыбу они ловили и могли ли в принципе кого-либо поймать? Теоретически, наверное, могли. Но в этом случае мы вправе задаться вопросом: возможно ли в считанные секунды свернуть рыбацкую экипировку и кинуться по реке с крейсерской скоростью, чтобы спасти утопающего? Жаждущему утонуть не надо было долго раздумывать – до прибытия рыбацких лодок он успел бы пойти на дно не один раз.

Скорее всего, домой привели Шумана случайные свидетели происшедшего. Люди, принужденные сидеть под дождём на мосту, ловили вовсе не рыбу, а пешеходов, намеревающихся пересечь Рейн. Не рыбаки, а зрители моста по долгу службы первыми заметили странно одетого господина. Понтонный мост через Рейн в Дюссель-

дорфе был платным. Как сообщал в своих записках Дитрих, Шуман, порывшись в карманах, нашёл прекрасный шёлковый носовой платок. Его-то он и отдал в качестве оплаты. Поскольку на платке было вышито его имя, зрители предположили, что это вполне уважаемый гражданин и пропустили на мост. Допустим, что нищих сторожей такая средневековая плата вполне устроила и что его не совсем обычный костюм они действительно приняли за карнавальный (кстати, в немецких городах до сих пор февраль по традиции – пора карнавалов). Вполне вероятно, что «рыбаки», они же зрители моста, решили проследить за Шуманом: наверняка даже для карнавала цветастый домашний халат выглядел странно. Тем более, не могла не вызвать подозрений одинокая прогулка в такую погоду и в таком месте. Но «прыжок с моста»? Не слишком ли это в духе склонной к преувеличениям и скандальным выводам «жёлтой прессы»?

На минутку прервёмся, чтобы вернуться к версии, изложенной во всех советско-российских источниках. Они ничего не пишут ни про зрителей, ни про карнавал, ни про необычную плату за понтонный мост. Наши авторы просто и решительно кидают бедного Шумана с высоты в ледяной поток. Могло быть такое? Ни в коем случае. Понтонный мост в Дюссельдорфе – это не какой-нибудь калифорнийский мост «Золотые ворота», с его почти 70-метровым «пролётом» до уровня воды, и даже не питерские мосты «с конями». Понтонный мост представлял собой обычный деревянный настил на плавающих брёвнах или лодках.



Образец старинного понтонного моста



Вдоль всего моста к брёвнам были привязаны небольшие рыбацьи судёнышки. В эти-то лодки и должен был сначала забраться композитор, чтобы, проявив недюжинную ловкость и координацию, пробраться по мокрому, качающемуся под ногами днищу и прыгнуть, наконец, с другого борта в воду. Не мог же он в самом деле ласточкой перелететь через препятствия, отделяющие его от воды? Если бы зрители остались на месте, они бы вряд ли разглядели в дождь то, что делается на середине реки и тем более успели спасти утопающего. Значит, они шли за ним и пытались его остановить? А может, привлекли криками внимание загадочных рыбаков, также не способных увидеть сквозь пелену дождя происходившее на мосту (если только те не сидели с удочками всё в тех же привязанных к опорам моста лодках?).

Сегодня Рейн в районе Дюссельдорфа имеет ширину около 400 метров, максимальную глубину – 16 м, а в XIX веке он был ещё шире и глубже. Если бы Шуман прыгнул в воду у берега или постепенно вошёл в воду, он бы оказался в топкой глинистой жиже и лишь испачкался в грязи. Разумеется, прибрежная глубина 1,5-2 метра для довольно высокого Шумана была неопасной. Хотя и эта версия выглядела бы гораздо правдоподобнее, чем пресловутый акробатический «прыжок с высоты» в длинном шлафроке. Судя по тому, что приведённого под руки домой Шумана описывают мокрым, в воде он действительно был. Но он мог оступиться и упасть в скользкой лодке, наполненной водой от дождя; наконец, мог просто промокнуть под дождём. Более того, рыбаки, подоспевшие к месту падения Шумана в воду, должны были оказаться на редкость быстрыми гребцами и настоящими силачами, чтобы затащить в лодку такого крупного и мощного по телосложению «утопленника», да ещё и не в купальном костюме, а в тяжёлом, толстом, пропитанном водой халате. Без согласия самого пострадавшего сделать это под ледяным февральским дождём было бы совершенно невозможно. В результате становится ясно лишь одно: если бы Шуман действительно хотел утонуть – он бы утонул, унесённый течением. Он мог также сразу нырнуть и не всплывать. Он мог, наконец, отойди подальше, скрыться из поля зрения зрителей моста и только тогда окунать-

ся в воду. Всего этого не произошло. Поэтому логично предположить: даже если композитор и предпринимал какую-то попытку изобразить самоубийство, он вовсе не хотел тонуть «насовсем».

Чем дальше мы уходим во времени от тех драматических событий, тем больше история с якобы попыткой самоубийства напоминает удачную инсценировку, по сути – демонстрацию протеста жене и докторам, последний аргумент в домашнем споре. Детали этого дня и последующих лет пребывания в клинике показывают лишь стремление композитора разрубить таким скандальным способом семейный «гордиев узел» и попытаться заново «найти себя». И ведь действительно: этот план сработал, сопротивление врачей было сломлено. Теперь им не оставалось ничего другого, как отправить его на попечение психиатров. Всем, убеждённым в стремлении композитора к самоубийству, следует задуматься и ещё над одним фактом: почему же все последующие два с лишним года он не предпринял больше ни одной попытки лишить себя жизни, а, наоборот, всячески стремился излечиться и вернуться к творческой работе? Добившись отъезда из дома, композитор стал гораздо спокойнее и постепенно вернулся к сочинению музыки.

Существуют разные версии западных исследователей, по-прежнему задающих принципиальный вопрос: почему Шуман во что бы то ни стало стремился уехать? Питер Оствальд намекает на нетрадиционную восторженность Шумана по отношению к Иоганнесу Брамсу. Испорченные либеральными взглядами авторы некоторых художественных произведений разрабатывают сюжеты из жизни великих музыкантов именно в этом направлении: якобы Клара и Роберт не могли поделить юного гения, и все последние дни «домашнего кошмара» Шуманов речь шла именно о разводе. Оставляя все эти утверждения как недоказуемые, согласимся всё же, что вопросов в их отношениях накопилось слишком много. К примеру, проблематичность полноценной семейной жизни из-за постоянных, не поддающихся контролю беременностей Клары и растущих в связи с этим материальных и житейских проблем. Конфликт с оркестром, в котором Шуман мог усмотреть вину Клары, невозможность его дальнейшей профессиональной деятельности в Дюссельдорфе и где бы то ни было вообще. Попытки найти новый источник вдохно-

вения вне привычной домашней рутины – мысль о том, что он «исписался», была для него непереносима. Плюс ко всему – огромный внутренний комплекс Шумана, связанный с его нарастающей физической немощью.

Как бы то ни было, композитор решил уехать из дома. Чтобы избежать такого позора, Клара в конце концов согласилась признать мужа сумасшедшим. Но так легко расстаться с ним она не могла: пришлось с помощью докторов отправлять её на время к подруге и поклоннице Розалии Лезер, жившей неподалёку. Как знать, может быть, Шуман решил таким образом «сохранить лицо» Клары, как когда-то сохранял его для Эрнестины фон Фриккен? В одном случае, он великодушно согласился войти в историю расчётливым и неблагодарным по отношению к девушке – только бы не задеть её честь, в другом – стать «сумасшедшим», но не официально бросившим семью мужем и отцом?

Вероятно, как когда-то и в истории с Эрнестиной фон Фриккен, мы никогда не узнаем точную причину, по которой для Шумана проще было инсценировать попытку самоубийства и объявить себя неизлечимо больным, чем оставаться дома. Он принял решение уехать, и отступать не собирался. Через неделю, как всегда тщательно, с иголки одетый композитор в идеальном порядке уложил в саквояж деньги, сигары, не забыв упаковать пачки нотной бумаги и остро отточенные перья. В лечебнице он собирался *работать*.

Что касается кольца, упомянутого вначале. Никто, разумеется, не видел, как композитор бросал его в реку. Лишь через несколько лет Клара, начав осматривать вещи умершего в клинике мужа, не обнаружила в шкатулке обручального кольца. Почему-то ей вспомнился давний сон композитора – года примерно так 44-го – будто он собирался бросить в Рейн кольцо. Но мало ли снов может видеть немецкий композитор, начитавшись национального героического эпоса? Есть и другая известная версия. Будто в бумагах мужа Кларой была найдена запись давней его фантазии: «Я брошу обручальное кольцо в Рейн, ты сделаешь то же самое, там они соединятся». Вполне в духе вертеровской романтической эпохи, когда уничтожение знаков любви означало конец самой любви.

Может быть, он и осуществил свою романтическую фантазию о том, что «река соединит их навеки», но ни доказать, ни опровергнуть эту версию сейчас невозможно. Кстати, тут вскрывается ещё один любопытный нюанс. «Когда он мог это сделать, – как-то размышляла вслух вдова композитора, – когда же он ходил к реке с кольцом?» Наверное, когда бегал топить – сказали ей друзья. «А разве он *топился*?» – изумилась Клара. (Этот её вопрос зафиксирован документально). Не странно ли, что жена даже через много лет понятия не имела о том, что именно случилось с её мужем во время побега из дома? После того, как мокрого Шумана привели на Билькерштрассе (как принято считать, ради её спокойствия ничего не сказав Кларе ни про реку, ни про возможную попытку самоубийства), она ещё неделю продолжала оставаться у подруги, мучаясь неизвестностью. Эта версия тоже вызывает немало вопросов. Могла ли Клара не читать газет, которые сообщали о *попытке* известного музыканта расстаться с жизнью? Могла ли не общаться с соседями и друзьями, которые были в курсе происшествия на реке? Тут может быть два варианта. Первый: она сознательно прикидывалась несведущей и лгала окружающим. Почему? Да хотя бы потому, что признаться себе в том, что твой супруг предпринял попытку самоубийства больно и стыдно. Вариант второй: никакой попытки самоубийства действительно не было. Увы, и в XIX веке газеты были склонны к пустым сенсациям, никто не может гарантировать, что они так же в своих поспешных выводах не шли от обратного, а именно: от отправки знаменитого композитора в лечебницу для душевнобольных. Привели мокрого под руки? Значит, хотел утопиться. А что, если это было как в кино: «Шёл, упал, поскользнулся, намок...» Почему нет? Мировая шуманиана, основанная главным образом на подобных недоговорках и догадках, просто обязана рассмотреть и иные версии случившегося.

В тот день, вернувшись домой, Шуман спокойно продолжил работу – с того самого места, где остановился накануне ухода. Ещё одна «странность», подтверждающая, что композитор действовал не в состоянии аффекта, а вполне сознательно и, вероятно, хорошо подумав о последствиях.

Прежде чем поставить точку в этом вопросе, попытаемся сравнить несколько «свидетельских показаний» за 27 февраля 1854 года. Старшая дочь композитора Мария: «...Послали его искать, а мне мать велела идти к фрейлейн Лезер – сообщить ей о случившемся. Выйдя на улицу, я увидела вдалеке большую группу людей, с шумом идущих мне навстречу. А когда подошла поближе, узнала отца, его поддерживали под руки **двое мужчин** (*здесь и в следующих цитатах выделено автором – Т.Ч.*), и он закрывал лицо руками. Я пришла в ужас, громко плача побежала к фрейлейн Лезер, всё ей рассказала, и она тотчас собралась и вместе с фрейлейн Юнге пошла со мной. Мать мы нашли в состоянии крайнего отчаяния, она видела, как пришёл отец. Врачи и фрейлейн Лезер старались её успокоить, а затем врач настоял, чтобы она с фрейлейн Лезер шла к ней. К отцу сразу же приставили санитаря».

В письме Альберта Дитриха Иоахиму от 28 февраля 1854 года читаем следующее: «Дорогой друг! Бесконечно горестное известие я должен сообщить тебе и нашему Иоганнесу; я ещё слишком взволнован. В письме Брамсу я упомянул недавно о плохом, нервном состоянии Шумана. Оно ухудшалось с каждым днём; он беспрерывно слышал музыку, часто прекраснейшую, а часто и мучительно-неприятную; потом к ней добавились голоса духов, которые, как ему казалось, громко наговаривали ему в уши ужасающие и прекраснейшие вещи. В субботу, восемь дней назад, у него был первый приступ отчаяния; с тех пор ум Шумана явно помутился; духи ни на мгновение не оставляли его в покое. Я трижды в день бывал у него; обычно он казался спокойным; лишь иногда давал понять, что совершит нечто ужасное – как то советовали ему духи.

И он попытался это сделать! – в понедельник, вчера, примерно **в полдень**, ему удалось ускользнуть из дома, Хазенклевер, я и ещё несколько человек безуспешно искали его поблизости **до половины второго**. В этот час он возвратился, привели его **четверо лодочников** – они спасли его, вытащив из Рейна, он бросился туда с середины понтонного моста. Сейчас он, как и прежде, внешне в твёрдом уме, и всё так же душевно болен, что в ближайшее время нельзя ожидать никакого выздоровления, хотя надежды на него пока не отнимают.

Его жену, как ты и сам понимаешь, переполняют горе и отчаянье; и всё-таки худшее от неё утаить удалось...»

В примечаниях к книге воспоминаний под редакцией Лосевой указано, что «вплоть до отъезда Шумана в Эндених 4 марта 1854 года Клара Шуман с детьми оставалась у Розалии Лезер.» Однако в воспоминаниях Марии мы читаем, как «дети стояли у окна и смотрели, как он садился...». Значит, детям находиться в одном доме с «душевнобольным» было всё же позволено? И значит, «ненормальность» композитора проявлялась лишь по отношению к собственной супруге?

Руперт Беккер по следам происшествия также оставляет свою версию случившегося: «Ужасной была новость, которую я услышал. Шуман в два часа дня скрылся из своей спальни (в фетровых туфлях), направился прямо к Рейну, дошёл до середины моста и бросился в реку! ... Несколько рыбаков проводили его взглядом и, как только он прыгнул, взяли лодку и спасли его. Из лодки он ещё раз попытался броситься в воду, но рыбаки не дали. Ужасен был, наверное, его путь домой в сопровождении **восьми мужчин** и толпы народа (шёл карнавал), который развлекался на свой лад». Как видим, помимо несовпадений во времени происшествия, число сопровождавших Шумана горожан от рассказа к рассказу растёт прямо на глазах! В этих историях умиляют и отважные рыбаки, которым впору участвовать в олимпийских стартах, и сам «самоубийца», терпеливо ждущий в воде своих спасителей.

Вариант «карнавального шествия» тоже выглядит не совсем безупречным. Первый биограф Шумана Й. фон Василевский пишет: «Был понедельник Великого поста, 27 февраля». Карл Райнеке утверждает, что «продолжался масленичный карнавал». Так всё же пост или масленица с карнавалом? И если действительно был пост, то никакого карнавала быть не могло, и костюм Шумана не оставлял окружающим сомнения в том, что с ним что-то неладно.

...Закончив работу над вариациями, композитор отсылает законченный фрагмент на ознакомление Кларе. Его поведение как бы даёт сигнал окружающим: болезни болезнями, ссоры ссорами, а работа — это святое. Вариации носят характер утешительно-

прощальный. Это было последнее, что композитор посвятил своей жене.

Несколько дней занимают поиски клиники. Больной терпеливо и спокойно дожидается результата переписки и согласия докторов принять его в Энденихе. Наконец, 4 марта 1854 года на заднем дворе дома он садится в четырёхколёсную повозку. Мария писала: «Спустя несколько дней его увезли на дрожках. Мы, дети, стояли наверху у окна и смотрели, как он садился. Дрожки захали во двор, чтобы избежать любопытных взглядов на улице. Д-р Хазенклевер и санитар сели вместе с ним. Нам сказали, что отец скоро вернётся совершенно здоровым, но прислуга, которая стояла и смотрела вместе с нами, плакала».

**Глава VIII**  
**ШУМАН В ЭНДЕНИХЕ**



Небольшой двухэтажный особняк на вершине холма. Под окнами – парк площадью около трёх гектаров. Дом был возведён в 1790-м году в качестве летней загородной резиденции для немецкого аристократа. В 1844 году доктор Франц Рихарц (он был всего на два года моложе Шумана) приобрёл и перестроил поместье, специально продумав детали планировки внутренних помещений для устройства элитной психиатрической лечебницы. Светлая комната с видом на сад и окрестности Бонна: стол со стулом, кровать, «умывальник». Санитар на соседней кушетке неотрывно следит за каждым движением пациента и ни на миг не даёт ему забыть о том, что он – тщательно охраняемый узник. Тайное окошечко для наблюдений докторов и визитёров. Ежедневные осмотры и врачебные назначения, порой мучительно болезненные и отвратительные композитору своей неэстетичной сутью. Наконец, сами доктора – неулыбчивые суровые ипохондрики, с трудом понимающие, что же случилось с их знаменитым пациентом. Вряд ли об этом мечтал Роберт Шуман, когда в феврале 1854 года настойчиво требовал отправить его в лечебницу, чтобы восстановить силы и вернуться домой «выздоровевшим». В такой обстановке легче всего было окончательно утратить своё «я» и потерять интерес к жизни, продолжающей идти своим чередом за высокой оградой клиники, – что с композитором в конце концов и произошло.

В 2006 году в Германии увидела свет история болезни композитора. Судьба этого документа достойна отдельного рассказа. Долгие годы считалось, что записи доктора Франца Рихарца уничтожены. Высказывались предположения, что это было сделано по приказу Клары, боявшейся, что публикация деталей пребывания Шумана в лечебнице может повредить как её профессиональной и человеческой репутации, так и репутации её юных друзей – Иоганнеса Брамса и Йозефа Иоахима. Автор нескольких популярных книг о композиторе, психиатр и музыкант-любитель из Сан-Франциско Питер Оствальд писал, что если история болезни и была уничтожена, то сделали это сами врачи, опасавшиеся обвинений в неправильном лечении своего пациента. В последнем издании его книги о Шумане «Внутренний голос музыкального гения» (2010) с дополнительной главой, написанной вдовой автора в связи с публикацией в Герма-

нии сенсационного текста, предпринята попытка проследить нить загадочных событий. Лиз Дешампс-Оствальд считает, что первым событием, начавшим раскрывать мистирию в Энденихе, стал смелый шаг профессора Ариберта Реймана, «расставшегося с наследием своего дяди, Дитриха Руле, психиатра Дитрих-Бонхофе-Института в Берлине. Открытие профессора Реймана подтвердило, что доктор Рихарц на самом деле вёл медицинские записи и хранил журнал пребывания Шумана в Энденихе с 1854 по 1856 годы. Этот документ перешёл к его сыну (которого звали также Франц Рихарц), основателю Института Физики в Магдебурге. Когда в 1920 году Рихарц-младший скончался, его жена Тула Рихарц передала медицинские записи своему племяннику. Сохраняя документы с большой осторожностью, Руле требовал, чтобы и наследники берегли их в секретном семейном архиве в соответствии с общепринятой медицинской этикой».

Так в 1988 году сохранившиеся части дневников Рихарца оказались у Ариберта Реймана, композитора и пианиста, который в 1964 году даже удостоился шумановской премии в Дюссельдорфе. Ещё три года колебаний, и, наконец, записи были переданы директору архива Академии Искусств в Берлине, доктору Вольфгангу Траутвейну. Их расшифровка и подготовка к печати группой специалистов заняла ещё 15 лет. Только в 2006 году уникальный документ увидел свет.

Часть дневников к тому времени была уже утеряна. Впрочем, подозрение в намеренном уничтожении записей с 4 марта по 5 апреля, а также с 28 апреля по 6 сентября 1854 года у исследователей по-прежнему остаётся. Как проходил период первоначального лечения и адаптации Шумана в клинике? Каким образом он почти полностью восстановился за первые пять месяцев, начал писать, музицировать и самостоятельно совершать прогулки по окрестным городам? Именно утерянная часть дневников могла бы пролить свет на эти вопросы. Владельцы дневников объяснили, что записи были уничтожены в ходе наступления войсковых частей Советской армии на Берлин в 1945 году. Это выглядит довольно странно, если, конечно, не предположить, что тетради хранились отдельно друг от друга и находились в разных помещениях. Иначе русские пули и снаряды

можно было бы заподозрить в исключительной избирательности при попадании в цель.

В любом случае, через полтора столетия после смерти Роберта Шумана стали появляться доказательства того, что в вопросе его психического состояния всё не однозначно. Опубликованные на Западе свидетельства очевидцев и недавно появившиеся медицинские документы заставляют нас во многом пересмотреть господствовавшие в советском и российском музыкознании взгляды на последний период жизни композитора. Те, кто вопреки традиционным легендам о «сумасшествии гения» пытался докопаться до истинной подоплёки происшедшего и выстроить иную концепцию трагедии, получили, наконец, возможность беспристрастно и относительно объективно оценить факты и прийти к ошеломляющим выводам. А именно: жизнь Шумана в 1854-56 годах протекала отнюдь не во мраке безумия, а в упорном его стремлении вернуться к творческой работе.

Итак, обратимся к фрагментам записей Франца Рихарца и его ассистента Эберхарда Петерса. Апрельские дни 1854 года показывают вполне благополучную и размеренную жизнь их знаменитого пациента. 6 апреля: «Он был спокоен и дружелюбен, улыбался, спал хорошо». 7 апреля: «Вчера он был в хорошем настроении... Вечером на вопрос о состоянии головы ответил, что чувствует себя хорошо». В целом его здоровье не вызывает никакой тревоги, за исключением повторяющихся слуховых галлюцинаций. В момент галлюцинаций его терзает страх, начинают трястись руки, это приводит к общему дрожанию тела и конвульсивным подёргиваниям. Выводы, которые Роберт Шуман делает из этих видений, отчасти совпадают с тем, что записала про февральский период и Клара. А именно: он – великий грешник, слишком преданный идее зла, и за это ему гореть в аду (запись Рихарца от 11 апреля). Поразительно, как считавшийся самым передовым на тот момент госпиталь избавляет пациента от того, что русские писатели-классики называли бы, вероятно, муками совести или встречей с «нечистой силой». По договорённости с пациентом они поначалу используют холодный душ. (9 сентября по просьбе Шумана это «лечение» было отменено.) Беспокойство, волнение, дрожание рук, невозможность заснуть и желание в неурочный час ходить по комнате влекли за собой более жёсткие меры: па-

циента привязывали к кровати или надевали на него смирительную рубашку. 20 апреля: «Вчера после обеда он обещал лежать в кровати спокойно, но не сдержал своего обещания; позднее оставался спокоен в рубашке».

Мог ли Шуман контролировать дрожание рук и тряску тела? И насколько такая жёсткая фиксация в кровати помогала процессу лечения? Как становится ясно из дальнейших описаний, эти шаги создавали у врачей иллюзию помощи пациенту, ведь в итоге он всё же засыпал и переставал трястись! К кардинальному излечению, разумеется, такие меры привести не могли. Напротив, чем больше доктора использовали методику физического насилия, тем более протестным и агрессивным становилось поведение композитора.

Один-два раза в день доктора осматривали Шумана, чтобы вечером или на следующий день сделать запись в дневнике. Помимо этого, в тайное окошечко велось наблюдение. К сожалению, такая возможность предоставлялась не только медицинскому персоналу, но и многим посетителям. Втайне от композитора за его жизнью – как он думал, спрятанной от любопытных глаз – следили десятки посторонних. Унизительная и, как бы мы сказали в наше время, нарушающая элементарное человеческое право на интимную жизнь практика. И что же? Помогло это врачам? Скорее, помешало. Потому что некоторые его пожизненные привычки – к примеру, прикрывать рот рукой во время общения, приподниматься на цыпочках или разговаривать вслух с самим собой – они трактовали именно как проявление «ненормальности». Задавать себе вопросы и, в отсутствие реального собеседника, давать самые невероятные ответы, чтобы проверить их «на слух» – не обычный ли это приём в классической драматургии (да и в реальной жизни)? Но врачам это казалось «симптомом», – впрочем, «подслушивание» мыслей и тревог пациента ничего им не прибавило для понимания сути болезни.

Не умея установить доверительных, открытых отношений с больными, Рихарц и Петерс, тем не менее, действовали энергично и решительно. Да и чего было особо церемониться: личность гения (особенно поначалу) рассматривалась ими как набор исключительно физиологических функций. Вот продолжение записи от 20 апреля: «В обед съел суп, половину порции мяса, тушёный фрукт. После

применения силы вечером поведение лучше во всех смыслах. Мягкий стул после обеда. Сходил на прогулку. Во время вечернего осмотра возникло наваждение, будто видит в раю свою первую жену; был очень доволен, когда его уверили, что первая жена и есть его нынешняя и что она до сих пор жива. Посмеялся добродушно. Слуховые иллюзии. Был ночью абсолютно спокоен без применения насилия, сегодня в хорошем настроении. Сегодня после клизмы комковатый стул. Вчера принял 5 десертных ложек шерри; сегодня – 2. Слюны нет. Пульс – 70. Должен чаще пить по стакану холодной воды. Суп отменить. Рейнское вино вместо мозельского. Со вчерашнего дня принимает по десертной ложке шерри каждый час». Вероятно, современный алкоголик не возражал бы оказаться на месте Шумана: каждый час по 15-20 грамма спиртного! И это человеку с нервным расстройством. Многие исследователи уверены, что видение «жены в раю» было типичной шуткой Шумана, а не признаком ненормальности, как посчитали доктора. «Посмеялся добродушно» – также совершенно обычная реакция композитора на непонимание окружающими его чувства юмора. Но все такие «шутки» Рихарц и его ассистент будут трактовать именно как важные симптомы болезни.

Любопытно, что в 1858 году, подводя (по просьбе автора первой биографии композитора, Василевского) итоги пребывания Шумана в своей лечебнице, Рихарц будет писать в основном о «меланхолии» композитора, которая трактуется им уже весьма расширительно. Спустя 2 года после смерти своего пациента доктор даже начнёт оценивать слуховые галлюцинации как естественную попытку гения сублимироваться, утвердиться как художнику и музыканту (кстати, ни о каких «зрительных галлюцинациях», упоминавшихся в дневниках Клары, врачи не пишут.) Но в момент пребывания Шумана в Энденихе медики отнюдь не считали галлюцинации нормой и пытались воздействовать на организм композитора различными химическими препаратами. Среди них – такие малоприятные по вкусу вещества, как хинин, соединения мышьяка, меди, железа. Уже тогда было известно, что соли металлов способствуют улучшению нервной проводимости, однако вряд ли они хорошо усваивались организмом. Скверные ощущения в желудке и кишечнике были общеиз-

вестным побочным эффектом. Ежедневно, с целью улучшить пищеварение, больному давали один грамм экстракта алоэ, экстракт ревеня, экстракт ялапы (жгучего вкуса, вызывающей раздражение в кишечнике), горькую на вкус серо-коричневую смесь различных слабительных трав, которую пациент, естественно, называл «дерьмом». Стоит ли удивляться тому, что он начал говорить об отравлении, отказывался принимать вино и некоторые блюда именно потому, что туда постоянно подмешивались отвратительного вкуса препараты? Как можно узнать из записи Петерса от 14 сентября 1854 года, общее количество пилюль, назначенных пациенту, достигало к тому моменту пятнадцати в день! Дома, в моменты нервного возбуждения, Клара обычно давала ему хлеб с маслом. Здесь в порядке особого поощрения иногда давали стакан тёплого молока или назначали тёплые ванны.

Основным диагнозом пациента, по версии Рихарца, было отнюдь не психическое расстройство, а «общий паралич» организма. Ему предшествовал ряд локальных нарушений – парезов. Слово «паралич» Рихарц использовал как в заключительном документе о вскрытии, так и в первой записи при поступлении Шумана в клинику. Разбалансированность движений конечностей, головокружения, невнятная речь – всё это вполне укладывается в картину «нарушения нервной проходимости». Какого рода паралич был у композитора – органический или функциональный – сейчас определить, конечно, невозможно. Вортен высказывает предположение, что серьёзное нарушение речи впервые появилось у него в августе 1853 года – вероятно, после перенесённого микроинсульта. Ослабление лицевых мышц привело к тому, что Шуман не всегда мог удерживать во рту слюну. Не от этого ли закрепилась у него привычка прикрывать губы во время разговора? Деликатное желание не оскорбить собеседника не слишком эстетичным своим видом выглядит вполне здраво и достойно воспитанного человека. Практически все визитёры – в том числе Брамс, Иоахим, Отто Гримм – пытались объяснить докторам, что привычка прикрывать рот рукой – обычная манера композитора. Однако они упорно продолжали считать это аномалией.

То же самое относилось к особенностям дикции и тихому голосу Роберта Шумана. Всю жизнь и студенты Лейпцигской консерва-

тории, и работавшие под его началом музыканты высказывали претензии к его манере говорить – слишком невнятно, неконкретно, отвлечённо, очень тихо, а порой и откровенно «зажёвывая фразы». Было это началом болезни или характерной чертой его натуры? Если это и был врождённый недуг, то, вероятно, в юности он воспринимался окружающими как крайняя застенчивость. Впервые это было отмечено на выпускном акте, когда 17-летний Шуман взялся прочесть большой поэтический отрывок, но смешался и прервал выступление. Ту же самую невнятность речи, нежелание вести светские беседы отмечали и мемуаристы в 1844 году, когда композитор сопровождал жену в гастрольной поездке по России. О болезненной молчаливости и плохой дикции Шумана не говорил разве что самый ленивый его современник. Однако «странности» его вызывали у окружающих не сочувствие и реальную тревогу за его здоровье, а, скорее, насмешку. Вот, к примеру, как в письме скрипачу Фердинанду Давиду описывал поведение Шумана его прославленный современник, человек, которого последний считал своим другом, Феликс Мендельсон: «Вчера у меня был Шуман и целый час о чем-то молчал, из чего я наконец заключил, что он охотно представил бы публике свою новую симфонию. Он выкурил две сигары, два раза провел рукой по рту, издал какой-то звук, взял шляпу, забыл перчатки, кивнул головой, пошел не в ту дверь, затем в ту – и ушел». Что в этой маленькой сценке? Точно ли – признаки душевной болезни, которая с годами заставит Шумана отправиться в добровольную изоляцию? И мало ли примеров такой «сосредоточенной рассеянности» великих людей знает история? Если бы в цепкие руки Рихарца попался Шуман, скажем, конца 40-х годов, он мог с тем же основанием, что и в середине 50-х начать своё лечение. Очевидно, что набор странностей, отмеченных «доброжелательным» взглядом Мендельсона, был бы использован в качестве дополнительных доказательств болезни. А ведь последовавший за этим период 1848-49 годов стал наиболее плодотворным и в творчестве композитора, и в финансовых результатах издания и продажи его сочинений.

Не зная предыдущей жизни Роберта Шумана, могли ли доктора в Энденихе отделить важное от второстепенного, понять, что за человек перед ними? Лечить от «меланхолии», невнятной речи, слухо-

вых иллюзий в мире не научились до сих пор. Разве что конвульсии и судороги были бы успешно сняты парочкой расслабляющих инъекций. Тем не менее, его пытались лечить. Чем? О химических препаратах, растительных экстрактах, мозельских и рейнских винах, смирительной рубашке и ледяном душе мы уже говорили. Но было ещё одно излюбленное средство в немецких клиниках – промывание кишечника. Придворные дамы, опасаясь последствий гастрономических пиршеств, регулярно прибегали к этому методу для сохранения стройной фигуры. Но нужно ли это было пациенту, страдающему нервно-мышечными расстройствами? Рихарц и его ассистент Петерс придерживались убеждения, что именно регулярное опорожнение кишечника – истинный залог здоровья, в том числе и душевного. Не менее 666 раз в «дневниках» врачей Шумана встречается слово «стул». Проводивший подсчёты Джон Вортен пишет, что история болезни композитора выглядит так, словно проблема содержимого горшка и послужила причиной отправки его в Эндених. С упорством, достойным, безусловно, лучшего применения, Рихарц фиксирует качество, количество и регулярность выхода отходов пищеварения. Вероятно, не случайно знаменитая «кружка Эсмарха» была изобретена в Германии (кстати, у этого самого Эсмарха Клара Шуман лечила позднее свою руку): судя по всему, одной из главных забот германских эскулапов была борьба с запорами, которые считались первопричиной всех остальных болезней. Поэтому доктора скрупулёзно описывают каждый из 150 (!) случаев назначения больному очистительной процедуры, не стесняясь своей поистине садистской жестокости.

«Только после сильнейшего сопротивления удалось поставить ему клизму, – пишет Рихарц 27 апреля 1854 года, – однако она вошла и вышла без успеха...». То, что время от времени Роберт Шуман вёл себя агрессивно и отказывался подчиняться требованиям врачей, теперь зафиксировано документально. Запись от 19 апреля: «Хотел выйти через дверь, рассвирепел по отношению к интенданту... Лежал на коленях во время обхода доктора, выглядел очень испуганным и больным, кожа холодная, конъюнктивит на обоих глазах, дрожь, пульс 116-120, палата 1, зафиксирован на кровати (последнее в дневнике зачёркнуто – вероятно, доктора хотели



скрыть свои методы «лечения», – Т.Ч.)». Перевод в палату (камеру?) под номером 1, осуществлявшийся неоднократно, вероятно, облегчал докторам наблюдение за пациентом. Однако суть записей мало что даёт для понимания истинного состояния композитора. Слишком абстрактны и относительны критерии оценок. Например, «не может вполне вникнуть в то, что он читает», – замечает Петерс 24 апреля. Насколько можно доверять в данном случае доктору? Что именно читал больной? Газету? Роман? Поэтический текст? Да и многие ли из нас, испытывая физический дискомфорт или боли, могут «вполне вникнуть» даже в собственный текст? Рихарц записывает: «...жалуется на абсурдные мысли, которые занимают его с некоторых пор, например о том, что “это не настоящее время”, он боится, что может сойти с ума». Но такие предположения и страхи посещали Шумана всю жизнь. Начиная с ранней юности, он постоянно описывал подобные мысли как в дневниках, так и в письмах к друзьям. Теперь его фантазии стали лишь поводом для уточнения диагноза.

Итак, за сопротивление врачебным процедурам и беспокойное поведение пациента регулярно отправляли в особую «камеру». Вероятно, часть лета 1854 года, отражённую в пропавшей части докторских дневников, композитор провёл как раз в таком помещении. В сентябре, как отмечено в записках, ему было позволено вернуться в основной корпус – доктора даже описывают, с какой радостью он помогал переносить свои вещи во время переезда. Как и чем его лечили, что происходило с ним в те длинные летние дни, так и осталось для нас тайной. И вот наступает осень. 20 и 21 сентября доктор Петерс отмечает у пациента «хорошее расположение духа» несмотря на то, что время от времени он становится мрачным и раздражительным. Продолжающиеся слуховые галлюцинации тем не менее не мешают ему думать о творчестве. Доктора записывают его настойчивые просьбы выдать ему нотную бумагу. Поразительно, что проведя полгода в полной изоляции, без письменных принадлежностей, возможности читать, заниматься музыкой, общаться на профессиональные темы, он сохранил творческий импульс и ясное представление о реальности. Читателю докторских дневников предоставлена возможность вместе с их авторами удивляться тому, что,

отправляя письма Кларе, он всегда правильно пишет дату и время. Бессонными ночами он разговаривает сам с собой, стучит пальцами по одеялу, словно фантазируя на незримой фортепианной клавиатуре. Досада композитора на самого себя, на свои «беспокойные мозги», порой заставляющие его барабанить по стене и хохотать без понятной для окружающих причины, выражалась в попытках самоконтроля: он просил своего «надсмотрщика» всегда говорить ему о таких случаях (запись Рихарца от 27 сентября 1854 года).

Лишь изредка записки фиксируют изменение психологического состояния больного, выявленное с помощью всё тех же подслушиваний. Так, 11, 19 и 27 апреля 1854 года, 22 января, 12 марта, 11 мая, 6 июля, 14 и 16 октября 1855 года, 11 марта 1856 года Шуман высказывал опасение сойти с ума. Очевидно, всё остальное время он продолжал считать себя вполне адекватным человеком? 22 января 1855 года Рихарц не преминул зафиксировать требование композитора о переводе в другую клинику, «для душевнобольных», где бы он мог получать полноценное и правильное лечение. Были ли у Шумана основания для такого требования? Безусловно! Все исследователи называют сегодня методы лечения в Энденихе по меньшей мере бесполезными, если не откровенно вредными.

Но было ли то сознательное проявление злой воли жестоких медиков? Растерянность врачей, не понимающих истинный масштаб личности и духовный мир своего пациента, вполне можно объяснить. Время сна и бодрствования, количество съеденного и выпитого, а также «продукт на выходе» они могли зафиксировать. Но видеть что-либо за рамками этих физиологических подробностей в середине XIX века умели ещё слишком немногие. Как и чем лечить человека, большую часть времени остающегося вполне спокойным и доброжелательным? Может быть, прогулками? И вот практически ежедневно Шуман прогуливается не только в больничном саду, но и в окрестностях Бонна. «Спокойным и в хорошем настроении» он отправляется в Крейцбург, – а это двадцать минут ходьбы вверх по холму, с вершины которого можно насладиться чудесным видом на окрестности и даже разглядеть знаменитый Кёльнский собор. До Бонна идти около сорока минут, и этот маршрут он проделывает многократно. К примеру, записи о таких прогулках сделаны 11 сен-

тября 1854 года, 14 и 15 сентября 1855 года. В августе 1854 года тайно наблюдавший за Робертом Брамс описывает его в письме к Кларе Шуман вполне бодрым и здоровым, сидящим в больничном саду с сигарой и кофе, «как обычно». В январе 1855 года пациент отправляется в Кессених, а в апреле 1855 года останавливается в отеле у Рёмера, чтобы выпить кружечку пивка. В том же месяце он сам приносит в Бонн письмо своему издателю Зимроку. Но, похоже, такие длительные прогулки были позволены пациенту клиники ещё за год до этого, в апреле 1854 года. Вот как описывает виолончелист Кристиан Реймерс, живший в Бонне неподалёку от Эндениха, случайную встречу с композитором. «Я никогда не забуду, как в последний раз видел Шумана... Когда я пересёк его тропу, я испытал шок: он увидел и узнал меня и быстро спрятался за изгородь, наблюдая за ним сквозь листву, я увидел его замершим в испуге, следящим за мной сквозь пенсне до тех пор, пока его провожатые не увели его».

Странное сумасшествие, не правда ли? Спустя месяц после приезда в клинику строгие доктора отпускают пациента прогуляться по окрестностям, нисколько не опасаясь ни за его здоровье, ни за общественное спокойствие. То, что не сохранились записи именно первого месяца жизни Шумана в Энденихе, в контексте рассказанного Реймерсом уже не кажется случайностью. Понятно, что за всем этим кроется какая-то тайна. И то, что врачи бросаются из крайности в крайность, то отпуская композитора гулять по городу, то привязывая его к кровати, показывает, насколько слабо они сами представляли себе картину болезни своего знаменитого пациента и способы её лечения. Не случайно в ряде художественных произведений доктора клиники изображены то как исполнители «злой воли» Клары, то как «сообщники» самого Шумана, попытавшегося устраниваться из жизни столь экстравагантным способом. Из воспоминаний Реймерса также понятно, что Шуман вполне узнавал своих приятелей, но не желал никаких с ними контактов.

Известно, что все путешествия в окрестностях Бонна и Кёльна Шуман совершал в сопровождении интенданта или даже двух, следующих за ним на расстоянии. Каким-то образом композитору удалось отстоять своё право на одиночество и получение непосред-

венных живых впечатлений во время прогулок. То, что он ни разу не попытался сбежать или обратиться за помощью к незнакомым людям, показывает вполне разумное и сознательное отношение его к своей судьбе. Жалуясь в письмах и при личной встрече на «непонимание» персонала и постоянно выказывая желание уехать из Эндениха, он так и не предпринял ни одного решительного шага без помощи семьи и друзей. Куда ему было бежать от самого себя? Сознавая свою финансовую зависимость от Клары и надвигающуюся физическую немощь, — что, по сути, означало для него невозможность самостоятельной жизни, — он пытался работать в тех условиях, какие сам для себя придумал и организовал. Повторить путь своего отца, работавшего «в постели», он, по всей вероятности, не имел ни малейшего шанса. То, что он бы неопасен для окружающих, позволяло ему покинуть клинику, но физически существовать без посторонней помощи он бы не смог. Нечто похожее пережил другой немецкий романтик: вырвавшись в 1807 году из сумасшедшего дома, выдающийся поэт Фридрих Гельдерлин поселился в дешёвой комнатёнке над мастерской простого столяра. И прожил спокойно ещё 35 лет, сочиняя стихи для каждого приезжающего к нему визитёра. Вероятно, счастье его было в том, что за пребывание его в «психушке» некому было платить. В случае с Шуманом естественно предположить: огромная сумма, почти равная его ежегодной ставке на посту музыкального директора Дюссельдорфа, была для владельцев клиники слишком привлекательной, чтобы они так легко могли от неё отказаться.

В день годовщины свадьбы в 1854 году Шуман начал переписку с женой. По инициативе докторов Клара написала мужу, и он радостно ответил. Приведем текст письма полностью:

«Эндених, 14 сентября 1854. Как обрадовался я, любимая Клара, узнав твой почерк. Благодарю тебя, что ты пишешь мне именно в этот день и что ты и дорогие дети еще вспоминаете меня с прежней любовью. Передай привет маленьким и поцелуй их от меня. О, если б я мог еще раз увидеть вас и поговорить с вами. Но дорога слишком длинна. Я хотел бы так многое узнать от тебя. Как вообще протекает твоя жизнь, где вы живете, и играешь ли ты так же прелестно, как раньше, и как Мария и Элиза, продвигаются ли они вперед и про-

должают ли петь; сохранился ли у тебя клеммсовский рояль, куда убраны мое собрание партитур (печатных) и мои рукописи (такие, как “Реквием” и “Проклятие певца”); где наш альбом, который содержит автографы Гете, Жан-Поля, Моцарта, Бетховена, Вебера и многие тебе и мне адресованные письма; где “Новый музыкальный журнал” и моя корреспонденция? Сохранила ли ты все написанные мною тебе письма и слова любви, которые я посылал тебе из Вены в Париж? Не могла бы ты послать мне что-нибудь интересное, например, стихотворения Шеренберга, несколько старых комплектов моего журнала и “Жизненные правила и советы молодым музыкантам”? Кроме того, мне очень не достаёт нотной бумаги, ибо иногда я хотел бы записывать кое-какую музыку.

Жизнь моя очень проста, и меня радует лишь всегда прекрасный вид на Бонн, а когда я бываю там – на Зибенгебирге и Годесберг, который ты, наверное, еще помнишь, так как там я, в самый солнцепёк сидя у “Пажа” и работая, был внезапно схвачен припадком. Затем я хотел бы знать, дорогая Клара, не позаботишься ли ты о моем платье и не сможешь ли иногда присылать мне сигары. Мне очень важно знать всё это. Напиши мне подробнее о детях, играют ли они еще Бетховена, Моцарта и из моего “Юношеского альбома”, продолжает ли играть и Юлия, и как ведут себя Людвиг, Фердинанд и милая Евгения. О, как бы хотел я ещё раз услышать твою чудесную игру! Это был лишь сон, что мы прошлой зимой были в Голландии и тебя всюду так блестяще принимали, особенно в Роттердаме, где для нас устроили факельное шествие и ты так прелестно играла в концертах сонаты до-мажор и фа-минор и ми-бемольный концерт Бетховена, этюды Шопена, песни без слов Мендельсона и мой последний концерт в ре. Помнишь ли ты ещё тему в ми-бемоль мажоре, которую я услышал однажды ночью и на которую написал вариации, не могла бы ты мне её прислать и, быть может, что-нибудь и из твоих сочинений?

У меня так много вопросов и просьб, если бы я мог говорить с тобой и высказать их тебе! Если ты хочешь набросить вуаль на то или иное, о чём я тебя спрашиваю, то сделай это.

Итак, прощай, любимая Клара, и вы, дорогие дети, и поскорее напишите мне! Твой старый, преданный Роберт».

Ф. Йенсен выражает общее мнение исследователей: письмо не содержит никаких признаков болезни, оно полно воспоминаний о совместной жизни, вопросов о ней, детях и их настоящей жизни. Следом ещё одно письмо: «Эндених, 18 сентября 1854. Любимая Клара! Что за радостные вести вновь получил я от тебя: небо даровало тебе прекрасного мальчика и даровало в июне; дорогие Мария и Элиза ... к твоему дню рождения сыграли тебе “Картинки с Востока”; Брамс, которого ты хотела дружески и почтительно приветствовать, окончательно переселился в Дюссельдорф, – что за радостные известия! Ты хочешь знать, какое имя мне милее всего; но ведь ты его легко отгадаешь, имя незабываемого!

Мне доставило большую радость, что “Собрание сочинений” полностью вышло из печати, а также и концерт для виолончели и скрипичная фантазия, которую так прекрасно играл Иоахим, и фугетты. Поскольку ты так мило предлагаешь свою помощь, не можешь ли ты прислать мне что-либо из них? Когда будешь писать Иоахиму, передай привет от меня. Что нового сочинили Брамс и Иоахим? Вышла ли увертюра к “Гамлету” и закончил ли он другую? Ты пишешь, что даёшь свои уроки в фортепьянной комнате. Кто теперь у тебя в учениках, и кто из них лучшая? Не слишком ли ты утомляешься, дорогая Клара?

8 часов вечера. Сейчас только я вернулся из Бонна, как всегда, посетив по дороге памятник Бетховену и любуясь им. Когда я стоял перед ним, зазвучал орган соборной церкви. У меня теперь больше сил, и выгляжу я значительно моложе, чем в Дюссельдорфе. У меня будет к тебе просьба: напиши господину д-ру Петерсу, чтоб он иногда, когда мне надо, давал мне деньги, которые ты ему будешь возвращать. Бедные люди часто просят у меня, и мне жаль их.

В остальном моя жизнь протекает сейчас не так оживлённо, как раньше. Как всё было по-другому! Сообщи мне о жизни наших родственников, друзей и подруг в Кельне, Дрездене, Лейпциге и Берлине ..., ты знаешь их всех. Я хотел бы тебе многое напомнить, прошедшие счастливые времена, нашу поездку в Швейцарию, и Гейдельберг, Лозанну, Веве и Шамуну, затем нашу поездку в Гаагу, где ты творила чудеса, затем Антверпен и Брюссель, напомнить о Музыкальном фестивале в Дюссельдорфе, где впервые была исполнена

моя четвёртая симфония, а на второй день ты как прекрасно, с блестящим успехом играла мой концерт в ля, и была исполнена, но уже не столь блестяще, Рейнская симфония. Помнишь ли и ты, как в Швейцарии Альпы впервые предстали перед нами во всей своей красе, кучер слишком быстро пустил лошадей, и ты немножко испугалась. Обо всех наших путешествиях, даже о тех, что я совершал ещё школьником и студентом, я сделал краткие записи. Или, что было бы гораздо лучше, – не доставишь ли ты мне радость – пришли мне одну тетрадь своего дневника или, быть может, список с тех любовных строк, что я послал тебе из Вены в Париж? Сохранила ли ты маленький двойной портрет (сделанный Ричелем в Дрездене)? Ты очень осчастливила бы меня им. Затем выскажу тебе ещё одно желание: сообщи мне дни рождения детей, они были записаны в сней книжечке.

Я хочу ещё написать Марии и Элизе, которые написали мне столь сердечно. Поэтому адё, горячо любимая Клара. Не забывая меня, пиши скорее. Твой Роберт.

Показательно, что «сумасшедший» муж просит у супруги денег, и она выполняет его просьбу. Десять талеров он использует по собственному усмотрению, и даже заходит в паб, чтобы посидеть за кружкой пива. Поразительна и причина, по которой он просит о деньгах: во время регулярных прогулок в Бонн к нему обращаются за милостыней нищие. Опрятно одетый и производящий впечатление довольно состоятельного господина, Шуман чувствует неловкость, отказывая в просьбе беднякам. Даже такие тонкие материи создают в душе пациента клиники дискомфорт, он чётко прослеживает причину своего состояния и пытается найти выход. При этом окружающие видят в нём не несчастного больного, а нормального интеллигентного человека. Бедняка не обманешь, глаз его намётан, и просить денег абы у кого он не будет.

Вообще, с сентября 1854 по май 1855 года мы видим в докторских записках и эпистолярных свидетельствах почти здорового и совершенно адекватного человека. Он смеётся над своими галлюцинациями и называет их «недоказанными». 12 октября Шуман пишет письмо дочери Юлии и радуется, что девочка счастлива жить в доме бабушки в Берлине. Среди отправленных Кларой книг и нот обычно

отмечают «Вариации на тему Роберта Шумана» ор. 9 Брамса, романы Жан-Поля, копию «Маленьких загадок для Клары», где использованы слова и анаграммы, понятные только им двоим. 10 октября 1854 года он отвечает жене: «Дорогая, возлюбленная Клара! Что за посылку радости ты мне снова выслала!.. Мне до сих пор очень нравится анаграмма “Roma” ( Amor). Порой мне так хочется, чтобы ты слышала, как я фантазирую за фортепиано; это мои любимейшие часы». То, что Клара выслала мужу роман Гарриет Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома» выглядит довольно неосмотрительно. Трагическая история, которую композитор читал своим детям в 1853 году, никак не могла вызвать у него радостного настроения. К примеру, незадолго до этого она, посоветовавшись с Брамсом, отказалась присылать в Эндених «Реквием», над которым Шуман хотел поработать. Якобы это произведение могло навеять на него мрачные мысли.

Некоторые исследователи замечают: в письмах жене из Эндениха Шуман словно пытается убедить и её, и окружающих, что память его в порядке. Он возвращается к деталям совместных путешествий, к Бланкенбургу, где вручил к 25-летию Клары букет цветов, спрятав среди лепестков бриллиантовое кольцо. Огорчён он трудностями Людвига и Фердинанда, которые могли унаследовать от Клары проблемы с разговорной речью. Как мы упоминали, до пяти лет Клара не произносила ни звука, а с восьми хоть и говорила, но не совсем отчётливо. Врачи не могут понять, почему вдруг Шуман, оставшись наедине с собой, то шепчет, то громко декламирует. Но причина лежит на поверхности: после грустных новостей о сыновьях композитор пытается убедиться: у него-то таких проблем нет, его речь льётся нормально.

Исследователи сходятся в подсчётах: целиком сохранилось пять писем Шумана жене, четыре существуют в сжатом виде в пересказе Клары. По меньшей мере, пять писем, о которых известно, что они были написаны, безвозвратно исчезли. Возможно, доктора решили их не отправлять (они их, естественно, читали), либо (что более вероятно) Клара решила их не хранить. Считается, что из известных 14 писем только последнее, от 5 мая 1855 года, точно написано рукой Шумана. В нём пациент Эндениха пишет о весне, о цветах, которые



он намеревался ей отправить четырьмя днями ранее, обещает подробнее рассказать обо всём в следующем послании (черновик письма сохранился в архивах). Но из-под его пера больше не выйдет ни строчки для Клары. С 6 мая 1855 года в записях докторов появляются упоминания о «злой», «нечистой» женщине, которая ночами терзает сознание Шумана. Перестанет композитор писать и Иоганнесу Брамсу.

В октябре 1854 года Клара прислала мужу дагерротип, на котором она была снята с 13-летней Марией. Шуман смотрел на портрет и плакал. Позднее, глядя на снимок, он смеялся. Доктора так и не смогли понять ни причину его слёз, ни повод для смеха. Обязан ли он был объяснять им каждое движение души, каждую случайную мысль и каждое воспоминание из его насыщенной событиями жизни? Прибыв в лечебницу близ Бонна 4 марта 1854 г., Шуман оставался там вплоть до своей смерти 29 июля 1856 года. Все двадцать восемь месяцев доступ к композитору был строго ограничен кругом доверенных лиц Клары. Когда сегодня говорят о том, что сама супруга композитора не являлась на свидания к Шуману исключительно по настоянию врачей, мы можем лишь горько усмехнуться. Когда, кто и где мог остановить Клару, если ей что-либо было нужно? Вот какое признание получил от Клары скрипач фон Василевский в середине 1854 года: «О, что это за агония для меня! ... Моё сердце совершенно разрывается, когда я даже не знаю, как он живёт, что он делает, слышит ли он до сих пор голоса? ... Как он спит, что делает в течение дня, спрашивает обо мне или нет?» И если до рождения Феликса в июне 1854 года ей, вероятно, действительно было непросто решиться на поездку к мужу, то потом, когда она оставила детей на полное попечение Брамса и домашней прислуги, уже ничто не могло остановить её, кроме собственного сердца.

«Глазами и ушами» Клары всё это время оставался Иоганнес Брамс, внезапно ставший самым близким и дорогим её другом. Читая его переписку с Klarой, мы открываем для себя – помимо деталей пребывания Роберта Шумана в клинике – истинное отношение Брамса к супруге своего покровителя и друга. Отправлено 21 августа 1854 года: «Уважаемая фрау! Я получил два ваших драгоценных послания. Благодарю за них тысячу раз. Своими письмами вы може-

те заставить меня забыть о расстоянии, которое нас разделяет. Слова срываются с моего пера так трудно, что было бы удивительно мне быть столь же интересным. Я бы с радостью писал вам только о музыке, но сегодня я должен сказать нечто, мало к ней относящееся. Сомневаюсь, как лучше сказать вам о том, что я также видел вашего дорогого мужа. Мне кажется слишком несправедливым, что мы, стоящие от него гораздо дальше, чем вы, можем видаться с ним раньше вас, я чувствую, что я не имею права на такую привилегию. 19-го я был в Бонне и отправился с Реймерсом в Эндених. Мы поговорили с доктором, и я был вне себя от радости, когда он дал мне надежду увидеть господина Ш. Это было примерно в 4 часа пополудни. Господин Ш. выпил кофе и отправился в сад (была прекрасная погода).

Ваш дорогой муж не очень изменился. Он даже кажется немного более сильным. Его взгляд дружеский и ясный, его движения такие же, как обычно, одна рука у него постоянно около рта, который выпускает короткие клубы дыма, как он привык. Его походка и его поклон были проще и уверенней. Естественно, что его мысли не заняты каким-то великим творением, каким-нибудь “Фаустом”. Доктор говорил с ним, но я, к сожалению, не слышал его ответных реплик. Его улыбка и выражение лица после разговора оставались такими же, как обычно. Потом господин Ш. взглянул на цветы и ушёл подальше в сад, к более приятному виду. Я смотрел, как он исчезает в прекрасном сиянии, озарённый закатным солнцем.

Я не могу описать своих чувств во время этого визита. Я ужасно дрожал и старался всеми силами удержаться, чтобы не окликнуть его или не поспешить за ним. Я не пожелал бы вам оказаться на моём месте в тот момент, вы бы этого не перенесли. Я и то удержался с трудом. Теперь позвольте рассказать мне немного о том, что сказали мне доктор и фрейлейн Роймонт. Ваш муж показал фрейлен Р. все песни в шереровском сборнике песен, которые он написал год назад. Среди прочего он сказал ей, что песня *Du bist wie eine Blume* была первой – и это действительно так. В её комнате он узнал прекрасную голову Рафаэля и заметил, что в его дюссельдорфском доме есть копия этой же вещи. В коллекции портретов знаменитостей господин Ш. отобрал всех, кого он знал – Шиллера, Гёте, Коперника и т.д.

Затем он указал на поэтов, которых знал лично и, остановившись на Гёте, сказал с улыбкой: “К сожалению, этого я не знал”. Это, конечно же, Шуман, которого мы знаем!

Теперь я должен незамедлительно попросить вас об одолжении, уважаемая госпожа, чтобы вы поняли меня правильно. Будьте очень осторожны в письмах, которые вы адресуете докторам в Энденихе. Они думают, особенно в связи с вашим последним письмом, что вы надеетесь слишком уверенно на скорое выздоровление, и предполагают, что господин Гримм написал вам слишком оптимистично. Я хочу посоветовать вам – как бы самоуверенно это не выглядело – не обнаруживайте в письмах столько надежды, сколько, я верю, у вас есть, но продолжайте, как и я, надеяться ещё сильнее на полное восстановление нашего дорогого, даже если это будет не так скоро. Эти доктора не знают вас, и даже я, пока не узнал вас, не мог представить себе, что существуют такие люди и такие браки, как ваш. Доктор не знает, как вы страдали. Он может судить только по письмам, и если они кажутся ему слишком перевозбуждёнными, он думает, что и вы перевозбуждены. Моя голова была полна того, что я намеревался сказать доктору и спросить у него, но когда я посмотрел в его холодные глаза, я не мог промолвить и слова».

Может быть, существовавший в первые месяцы запрет на свидание Клары с мужем и был вызван её экзальтацией и «перевозбуждением», мешающими спокойствию пациента? Не будем забывать, что письма Брамса к Кларе существуют лишь в версии, предложенной к изданию наследниками Шумана – то есть, переписанные рукой самой Клары. Судя по их стилю, Клара вполне могла позднее добавить в них свои собственные слова и оценки.

В письме от 23 ноября Клара впервые позволила Брамсу перейти на «ты». И вот что он пишет ей 2 декабря 1854 года: «...Мой бедный друг, как ты должна страдать! ... Письмо от тебя позволяет ему забыть о своём одиночестве на целый день, а музыка удивительно успокаивает его! Ты помнишь, как доктора комментировали первое письмо твоего мужа, которое ты назвала “неожиданно разумным”? Ты не представляешь, каких усилий мне стоило остановить докторов в их намерении, пока ты была в Остенде, сообщить тебе, что переписка твоего мужа будет сокращена. Помнишь, как многое в его по-

ведении поражало докторов как неестественное. Когда я увидел его держащим руку у губ, как обычно, и доктор сказал мне зловеще: “Посмотри, он часто так делает!”, я ответил: “Он всегда так делает”. “Да, – сказал он очень значительно, – многие мне уже об этом говорили”. Даже в письмах твоего мужа доктора многое не в состоянии понять. Но – ах! – как по-детски я должен выглядеть в твоих глазах в этих неадекватных попытках утешения. Всё, что мы можем делать – это верить и надеяться».

Примечательно письмо Брамса от 15 декабря 1854 года из Гамбурга: «Дражайший друг... в последнем письме я забыл сказать тебе о том, что меня сильно тревожит. Твой муж регулярно читает газеты. Не очень ли это рискованно? Может быть, тебе написать докторам и попросить их бегло просматривать до того, как они попадут к нему, нет ли там чего-то о тебе? Практически в каждом номере «Иллюстрированной газеты» есть что-то о твоих гастролях...» Этот абзац опубликован без начала и без конца. Довольно трудно понять, почему же от Шумана надо скрывать, что Клара постоянно в разъездах? Может быть, чтобы не заставлять его лишний раз волноваться о детях, оставленных на попечение чужих людей? Или одно упоминание имени Клары в газетах вызывает у композитора негативные эмоции? Но почему? Может быть, он ждёт её визита в клинику или мечтает вернуться домой, в то время как она только и делает, что гастролирует? Для такого предположения основания появились после публикации докторских дневников.

Рихарц перлюстрирует послания Шумана и оценивает их в своих записках: «Написал вполне связное и последовательное письмо жене...». Нимало не смущаясь, доктора взяли под контроль всё, что выходило из-под пера композитора и приходило ему от друзей и родных. Каким бы ни было состояние Шумана, слежка за ним не прекращалась ни на час. И вот – о, радость! – 15 декабря крамольная просьба была зафиксирована в письме пациента к Брамсу: «О, если бы только я мог приехать к тебе и Кларе на Рождество!».

Разумеется, это письмо не было отправлено обычной почтой. Вместо этого его вручили Йозефу Иоахиму, когда тот навестил Шумана как раз в Рождество. Просьба опоздала, и визит Шумана домой был уже невозможен. Правда, совсем без подарка он не остался: на-

конец-то увидел он личико своего младшего сына, Феликса. Фотографию шестерых детей (кроме Юлии) привёз ему Иоахим. Увы, просьба композитора встретиться с детьми, и особенно – с семимесячным Феликсом на новый, 1855-ый год, также была отвергнута. Мальчика, наконец, окрестили. К большому огорчению Клары, Иоахим, в силу иудейского вероисповедания, не мог быть крёстным отцом. Не позвали Шумана и в церковь. Одним из трёх крёстных его младшего сына стал Иоганнес Брамс. Новогоднюю ночь Клара провела, сжигая часть своей переписки, – об этом была сделана запись в её дневнике. Некоторые авторы называют «спекулятивными» утверждения о том, что письма Шумана из Эндениха вовсе не пропали, а были сознательно уничтожены Кларой. Однако факт, отмеченный Лицманом, оставляет серьёзные основания для подобных утверждений. Со своей стороны Брамс просил докторов не ограничивать переписку Шумана. В отсутствие Клары, с головой окунувшейся в гастрольный вихрь, юный музыкант благоразумно предпочитал оставаться либералом и гуманистом.

30 декабря 1854 года, после описания веселого Рождества в компании Клары и детей композитора, Брамс шлёт ему такой «подарок» из Дюссельдорфа: «Я вернулся сюда вечером 23-го. Какой долгой показалась мне разлука с твоей женой! Я всё больше привыкаю к её вдохновляющему присутствию и провёл такое великолепное лето вместе с ней. Я настолько очарован ею и так её люблю, что всё остальное кажется мне пустым и я стремлюсь снова видеть её. ... Я должен поблагодарить тебя за все прекрасные слова из последнего письма – за нежное “ты”. Твоя добрая жена также порадовала моё сердце этим прекрасным и интимным обращением ко мне. Это лучшее подтверждение твоей привязанности, и я буду стараться заслужить её всё больше и больше...». Как тут не понять драматурга, сочинившего историю о композиторе, благородно сбежавшем в клинику, чтобы не мешать новому роману своей жены?

Первый день 1855 года Шуман встретил грустью и одиночеством. Ночью он жаловался интенданту на то, что ему запретили отправиться в Кёльн на премьеру вагнеровского «Лознгрина». Сам с собой он вновь говорил о Дюссельдорфе и горько сетовал на невозможность увидеть маленького сына. Постепенно Шуман прорезывает:

обращаться только к Кларе бесполезно. Совершенно очевидно, что, несмотря на все его просьбы и уговоры, она не хочет ни встречаться с ним, ни тем более возвращать его в семейный круг. 6 января он уже пишет письмо, обращённое одновременно к Кларе и Брамсу. Со стороны это может показаться едва ли не согласием композитора на их дальнейший союз. Тем временем между Брамсом и Кларой идет оживленная переписка.

Брамс – Кларе, Дюссельдорф, 29 января 1855 года: «Как я обеспокоен твоим вчерашним письмом и растревожен до самого сердца, оно так ясно несёт следы глубокого страдания. Через что ты должна была пройти и до сих пор проходишь! ... На самом деле я хотел бы быть рядом с тобой, чтобы напомнить тебе о многом. ... После первого шока я почувствовал то же, что и ты, но сейчас я в состоянии охватить дорогое письмо в целом, и хотел бы, чтобы и тебе это удалось. (26-го января Клара получила письмо, в котором Шуман писал: *“Клара моя, я чувствую себя так, словно оказался перед лицом страшной катастрофы. Как ужасно, если я больше никогда не увижу тебя и детей”* – Т.Ч.). Я не могу помнить, как часто господин Ш. предчувствовал свою смерть и как часто он тревожил тебя этим. ... Я не верю, что “нервный припадок” (только твой муж называет это “судорогами”) был слишком серьезным. Вполне может быть, что такой же приступ (хотя и в более лёгкой форме) может повториться очень скоро...

Единственное, что я должен сделать – вероятно, ошибочно, – это утаить от докторов, как часто господин Ш. тревожил тебя своими предчувствиями смерти ... Но ты должна, конечно же, написать докторам и рассказать, что он часто говорил такие вещи (например, когда писал свой “Реквием”)). То, что юноша Брамс пишет письма совершенно в духе Клары и без конца подчёркивает размеры её страданий, не может не вызвать подозрения в том, что по этим текстам также прошла рука Клары Шуман. Не зря после публикации писем Брамса к ней, они, как и дневники, были сразу уничтожены. Странно, что Брамс даже не вспоминает о попытке самоубийства композитора – будто её никогда не было, а были лишь обычные романтические предчувствия смерти. Показательно также и то, что в истории болезни не говорится о суицидальных настроениях компо-

зителя. Легенда гласит, что именно попытка самоубийства послужила причиной отправки его в клинику. Почему же доктора не попытались вскрыть причину такого порыва своего пациента и проанализировать её? Спустя год после его пребывания в Энденихе Брамс лишь советует Кларе рассказать врачам о таких настроениях – но не о самой попытке. Выходит, докторам о пресловутом «прыжке с моста» до той поры было также ничего не известно? Или известно что-то такое, что не делает Шумана в их глазах потенциальным самоубийцей – например, его признание в том, что это была всего лишь инсценировка?

Брамс-Кларе, Дюссельдорф, 23 и 24 февраля 1855 года. «Мой любимейший друг! Я должен рассказать тебе сегодня столько замечательных вещей, что просто не знаю, с чего начать. С двух до шести я был сегодня с твоим дорогим мужем, и если бы ты могла видеть моё блаженное выражение лица, это сказало бы тебе больше, чем любое письмо. Он принял меня так же тепло и радостно, как в первый раз, но без душевного волнения, как в прошлом. Потом показал твоё письмо и сказал, что это был для него очаровательный сюрприз. Мы поговорили о твоих путешествиях. Я рассказал ему, как видел тебя в Гамбурге, Ганновере, Любеке и даже в Роттердаме. Он особенно интересовался, снимала ли ты ту же комнату в Голландии, где вы были предыдущей зимой. Я объяснил ему главную причину, по которой ты стараешься избегать этого, и он вполне понял. Ему очень понравились имена Баха, Бетховена и Шумана в программе.

Затем я показал ему твой портрет. О, если бы ты могла видеть, как он разволновался, слёзы стояли в его глазах, пока он разглядывал его поближе. “О, как я долго мечтал об этом!” – наконец сказал он, и когда клал его, руки его дрожали. Он продолжал смотреть на него и часто останавливался перед ним, чтобы разглядеть поближе. Он был также очень рад письменному прибору и сигарам. Сказал, что у него не было ни одной после отъезда Иохима. ... Он сказал мне, что не любит ничего просить у докторов (он также сказал мне со значением: “Клара, конечно, присылает мне часто, но я их не получаю”).

Потом он пригласил прогуляться с ним по саду, правда, о чём мы говорили, я уже точно не помню... Я спросил его очень спокой-

но, сочиняет ли он что-нибудь. Он ответил, что написал несколько фуг, но я не слышал их, потому что они не до конца приведены в порядок. Он расспросил обо всех детях и сердечно рассмеялся, услышав про первый зуб Феликса. Он также спрашивал о... (*далее – добрый десяток фамилий друзей и знакомых семьи – Т.Ч.*) Потом я спросил его, почему он не пишет тебе чаще. “Я бы хотел, – он ответил, – если бы у меня была бумага”. У него её действительно нет. Он же не любит ничего просить у докторов, а они ни о чём не думают, пока он у них не попросит. После этого я принёс бумаги. Ему не понравилось, что она большого размера, и совсем не понравилось, как я пытался её уменьшить. Снова и снова он садился за стол с таким выражением, будто собирается писать. Но в конце концов заявил, что он сегодня очень взволнован и будет писать завтра. Я надеюсь, что следующий день не окажется столь же длинным, как обычно. Он записал в моём блокноте название вещи, которую я должен ему принести – галстук; тот, что он носит постоянно, уже износился, а второй на его вкус – слишком роскошный. Также ещё – копии “Сигнала”, я поищу номера за этот год и отправлю ему (когда я произведу собственный отбор), потом я напишу господину Сенффу, что господин Ш. хочет читать эту газету. Мы также поговорили о новой “Музыкальной газете” и о том, сколько глупостей и несуразицы в ней содержится... Он с большим энтузиазмом говорил об Иоахиме, так же, как он обычно говорит о тебе. ... Затем мы поиграли дуэтом. Он попросил меня сыграть с ним Увертюру к “Цезарю”, но он не хотел солировать. “Я буду играть бас”, – сказал он. Мы не совпадали, но как давно он, должно быть, не играл ансамбль! ... Пианино было совершенно расстроено. Я договорился, чтобы его настроили.

Когда я уже собирался попрощаться, он пожелал сопровождать меня до станции. Под предлогом того, что мне нужно взять пальто, я спустился к доктору и спросил разрешения, к моей великой радости он согласился. (Я никогда не говорил с ним до этого и даже не видел его). Провожатый постоянно следовал в нескольких шагах позади нас. Как хорошо было видеть тяжёлую дверь, которая обычно крепко заперта, открывающейся перед нами... Он был очень доволен моей венгерской шапкой, как раньше своей шляпой. Ты можешь представить мою радость, когда я обнаружил себя весело гуляющим



наедине с моим другом довольно долгое время. Я ни разу не посмотрел на часы, а на его вопросы всё время отвечал, что мы не спешим. Так мы дошли до кафедрального собора, до монумента Бетховену, после чего я повернул в обратный путь.

... Мы подробно поговорили о его книгах и его музыке, и он был доволен как король, когда увидел, как хорошо я знаю их и их надлежащее место. Мы подтрунивали по этому поводу друг над другом, в одном случае задумывался он, в другом – я.

... Не могу написать тебе ничего грустного о нём кроме того, что он высказывал настойчивое желание уехать из этого места. В такие моменты он всегда понижал голос и говорил глухо, поскольку боится докторов; однако он не говорил ничего такого, что было бы не ясным или сумбурным. Он упомянул, что в марте будет уже год, как он здесь...».

Итак, даже с учётом некоторой экзальтации влюблённого Брамса, описывающего свидание со своим кумиром, мы не находим ни одной причины для содержания композитора в изоляции от людей – родных, знакомых, коллег. Он не опасен, не агрессивен, не повреждён ментально или эмоционально, он ходит по городским улицам... Так в чём же тогда причина его столь долгого нахождения в клинике?

3 марта, Дюссельдорф, Брамс – супруге Шумана: «Возлюбленная госпожа Клара, редко я бываю так рад письмам, как был рад твоему сегодняшнему. С раннего утра ты так живо занимала моё воображение, что за завтраком я должен был отложить книгу, потому что остро ощущал тебя сидящей рядом со мной. Ты сделала меня таким счастливым!...»

Как становится очевидно даже из этих небольших фрагментов огромнейшей переписки Иоганнеса Брамса и Клары Шуман той поры, исключительная близость знаменитой пианистки и начинающего композитора ни для кого не была секретом. Более того, по-мальчишески восторженный Брамс не находил ничего зазорного в том, чтобы признаваться находящемуся на лечении мужу в том, как далеко зашли его мечты и устремления.

...Через год после знакомства с семьёй Шумана жизнь Иоганнеса Брамса полностью перевернулась. Осенью 1854 года он посвяща-

ет Кларе «Вариации на тему Роберта Шумана» – это та же тема, которая вдохновила Клару на создание её «Вариаций» оп. 20. Мелодия, выбранная для разработки Кларой, а вслед за ней и Брамсом, довольно характерна для позднего Шумана – небольшого диапазона, в простом, ясном хорально-аккордовом изложении, сдержанная, но «говорящая», с той степенью внутренней боли и прощальной ласки, которые воплотятся и в самой последней шумановской теме ми-бемоль-мажор, «продиктованной ему ангелами» в феврале 1854 года. Это тема четвёртой пьесы из цикла «Пёстрые листки», оп. 99, обозначенная как «*Ziemlich langsam*» («довольно медленно»). В крошечной миниатюре, звучащей чуть больше минуты, композитор едва ли не впервые обозначил линию «ухода из мира». Цикл «Пёстрые листки» появился в 1849 году, в него вошли пьесы и коротенькие наброски, которые негодились композитору для более серьёзных и объёмных сочинений, своего рода композиторский запасник, который ждал своего часа и который было жаль просто похоронить в архивах и черновиках. Как нередко было у Шумана, мимо-лётное музыкальное настроение и найденное для его воплощения тематическое зерно оказалось настолько ярким, многозначительным, ёмким, что из него смогли прорасти и другие произведения.

В июне 1853 года появились 7 вариаций Клары Шуман. В них пианистка постаралась дать простор своей виртуозной лёгкости и гармонической ясности. Щемлящая грусть и непередаваемая шумановская деликатная улыбка в женской версии темы где-то потерялись. Кларина композиторская работа проявилась в основном в фактурной и тонально-гармонической раскраске темы. Нет, это сделано далеко не бездарно, но так по-женски!

Вариации Брамса оп. 9 – драматически насыщенные, крайне разнообразные по характеру, с данью виртуозной сложности и гармонической фантазии – оказались гораздо более «шумановскими». Брамс, завершивший произведение долгими, тихими, растворяющимися в прозрачных небесах аккордами, словно обещает вечный покой. И вот осенью 1854 года Шуман горячо благодарит Брамса за 16 вариаций, посвящённых его жене, а также заодно выражает ему признательность за то, что тот «так много времени посвящает Кларе». Он с увлечением разбирает посланные ему ноты, комментирует от-

тенки настроения и даже тональные находки юного Брамса. Благодарный и, кажется, совсем не ревнивый муж.

Трудно избавиться от ощущения, что всё же есть в самом факте написания этих вариаций какая-то мальчишеская неделикатность, если не наглость. Когда говорят о «роковом треугольнике» этих неординарных людей, то, вероятно, подразумевают и эту творческую декларацию: совсем ещё мальчишка берёт тему *его* и посвящает *ей*, как бы позиционируя себя связующим звеном между двумя взрослыми людьми, родителями семерых детей. Несомненно, в зрелые годы Брамс стыдился своих юношеских притязаний на особое место в жизни семьи Шумана и пытался, как мог, оправдаться перед памятью своего учителя.

...Доктора еженедельно присылали Кларе отчёт о состоянии здоровья её «дорогого мужа» — таким было её основное условие при заключении договора с клиникой, поскольку с октября 1854 года счёт за пребывание в Энденихе оплачивали уже не власти Дюссельдорфа, а сама супруга композитора. Знала ли она, на что конкретно идёт немалая сумма? Весьма приблизительно. Хотя не было ничего проще, чем приехать и произвести хотя бы визуальный осмотр условий, в которых находился Роберт Шуман. К тому же смотровое окно было доступно всем посетителям. Но даже вполне практические интересы, которым на протяжении всей жизни Клара придавала первостепенное значение, целых два с половиной года не могли подвигнуть её на такой шаг. В очередной раз приходится думать, что за всей этой историей скрывается какая-то трагическая тайна. Разгадать её нам вряд ли удастся до конца. Сотни, если не тысячи попыток заканчивались там, где и начались. А именно: в дневниках Клары, в письмах и воспоминаниях, основывающихся на проверенных и одобренных ею материалах. За годы, которые она прожила после смерти своего «горячо любимого Роберта», история их супружества обрела очертания столь монолитные, что заглянуть за завесу созданной ею легенды представляется едва ли возможным.

Все многочисленные «ахи» и «охи», переполняющие страницы её отредактированных дневников, спустя полтора столетия выглядят не слишком искренними: так, за месяц до трагической развязки, врач телеграммой предупредили Клару о скором конце её супруга, но

это ничуть не помешало ей вновь отказаться от визита в клинику. Изливая «тоску по нему» в течение почти двух с половиной лет, Клара не предприняла ни одной попытки увидеться и поговорить с мужем. Она не выполнила многие его просьбы – и творческого, и практического характера. Наконец, большое сомнение в правдивости описанных ею деталей вызывает и то, что время появления «дневников» никому не известно. Как мы уже отмечали в предыдущей главе, эта была обычная практика для Клары – возвращаться к тем или иным событиям гораздо позже их реального проживания и описывать всё сразу, скопом, но уже со своей оценкой и эмоциональными реакциями, закрепившимися во времени. Клара обдумывала, как и какими сохранить для истории события своей жизни. В настоящем дневнике жизнь ощущается как процесс. Детали, попутные происшествя, вкрапление впечатлений каждого дня – всё это присутствует помимо основной сюжетной линии и позволяет читателю почувствовать изменения в оценках и колебания в настроениях. Но в дневниках Клары постоянно ощущается временной зазор между происходившим когда-то в реальности и зафиксированным на бумаге, а также стремление подогнать описание под придуманные ею трафареты, словно в спектакле, который она сочинила для потомков и в котором постаралась эффектно сыграть главную роль. Накануне смерти композитора, в конце июля 1856 года, она всё-таки решается войти к нему:

«Я видела его, и это было вечером, между шестью и семью часами. Он мне улыбнулся и обнял меня с большим усилием, потому что уже не может управлять своими членами – никогда мне этого не забыть. За все сокровища мира не отдала бы я этого объятия. Мой Роберт, вот как пришлось нам свидеться, с каким трудом я узнавала любимые черты; что за горестное зрелище!

Оторванный от меня два с половиной года назад, без прощания, всё это камнем лежало на сердце, и вот я тихо опустилась к его ногам, не смея дышать, а он то и дело взглядывал на меня, и взор его был пусть затуманенный, но такой неописуемо нежный.

Всё вокруг него было для меня таким святым, воздух, которым вместе со мной дышал он, этот благородный человек. Он, как мне показалось, всё время много говорил с духами и долго возле себя

никого не терпел, потом он разволновался, понять же больше ничего было нельзя. Только однажды я разобрала “моя” – он, верно, хотел сказать “Клара”, потому что в это время приветливо взглянул на меня; потом ещё: “я узнаю” – быть может, “тебя”.

В понедельник, 28-го, мы, Иоганнес и я, целый день были то в городе, то у него, но чаще только наблюдали за ним через маленькое оконце в стене. Он ужасно мучился, хотя врач так не думал. Его члены постоянно подёргивались, речь нередко была очень возбуждённой. Ах, я молила Бога его освободить, ведь я так его любила. Он уже несколько недель не принимает ничего, кроме вина и желе – сегодня я дала ему немного того и другого, и он со счастливым лицом, даже торопливо принял, вино он слизнул с моего пальца – ах, он знал, что это была я...

Во вторник, 29 июля, ему суждено было освободиться от страданий – в 4 часа пополудни он тихо отошёл во сне. Последние часы его были спокойными, да и умер он совершенно незаметно, никого в тот момент около него не было. Я его увидела только спустя полчаса, Иоахим, получив нашу депешу, приехал из Гейдельберга; поэтому я после обеда пробыла в городе дольше обычного. Голова его была красива, как бывает у мёртвых, мягко выпуклый лоб так прекрасно чист. Я стояла над его телом, телом горячо любимого мною человека, и была спокойна; все мои чувства растворились в благодарности Богу за то, что он, наконец, освободился, и когда я опустилась на колени перед его кроватью, на душе у меня стало так светло, мне казалось, будто надо мною парит его прекрасный дух – ах, забрал бы он меня с собой! Я видела его сегодня в последний раз – я ещё положила ему в изголовье несколько цветков – мою любовь он забрал с собой!»

Нам трудно представить, что и как могла чувствовать 36-летняя женщина в Германии середины позапрошлого века в столь трагических обстоятельствах. Но избавиться от ощущения фальши и неискренности при чтении этого текста – очень непросто, начиная с «тела горячо любимого человека» и заканчивая трафаретным «ах, забрал бы он меня с собой!» Даже воздух вокруг мужа был для неё «таким святым». При этом умер он в полнейшем одиночестве и был обнаружен санитаром, в то время как в переломный момент Клара

уехала на вокзал с Брамсом встречать Иоахима и отсутствовала четыре часа. Встретить на вокзале знаменитого скрипача, который отлично знал дорогу и без них – так ли это было необходимо? Оставить мужа одного ради того, чтобы прокатиться с юным поклонником на вокзал? Ни слова раскаяния или сожаления о том, что её не было рядом в момент прощания «этого благородного человека» с бранным миром. Насколько холодна и фактически безучастна осталась Клара к смерти супруга, говорит и описываемое ею чувство «благодарности Богу» за освобождение – рискнём предположить, – не композитора, а её самой. «Ах, какое счастье быть артисткой!» – вскоре напишет она Иоахиму, окунувшись в гастрольный вихрь, как когда-то в детстве с папашей Виком.

Ровно через две недели после потери мужа, не заботясь о приличиях, требовавших хотя бы формального соблюдения траура, вместе со старшими сыновьями вдова отправляется на горный курорт – в компании Брамса и его сестры. По предположению некоторых исследователей, именно эта поездка узким кругом «заинтересованных лиц» должна была решить их дальнейшую судьбу. Однако через месяц они возвращаются с курорта и расстаются, чтобы больше никогда не жить под одной крышей. Брамс так и не сделал ей предложения: он любил её, пока это было невозможно. Как только путь к осуществлению мечты оказался открыт, ему стало... неинтересно? Любопытно, что именно так Брамс поступал с женщинами на протяжении всей последующей жизни и никогда так и не женился. Впрочем, это тема уже совершенно другого исследования. Мы же здесь только можем предположить: мысли и чувства Клары к моменту её прибытия в Эндених были целиком заняты юным Иоганнесом Брамсом. Записи, вполне возможно, произведённые ею спустя много лет после смерти мужа, были не раз скорректированы и дополнены, чтобы явиться миру лишь однажды – всё в том же издании Лицмана. Уничтожение дневников, конечно, защитило Клару от любых попыток заново поразмышлять над её записками. Впрочем, и оставшиеся строки говорят о многом: «Я словно вернулась с похорон», – призналась Клара, проводив Брамса на вокзал 21 октября 1856 года. Сравним: «Мои чувства растворились в благодарности

Богу... на душе у меня стало так светло», – у изголовья умершего мужа.

Чем больше деталей о жизни Шумана в Энденихе становится достоянием исследователей, тем более несправедливым выглядит пребывание композитора в условиях практически тюремных. Все хвалёные «свободы» Эндениха кончались с проявлением малейшего творческого возбуждения – читай, вдохновения, – в котором единственно и мог работать Шуман. Ему были позволены и прогулки, и переписка, и чтение, и импровизации за фортепиано – но лишь при условии пребывания в овощном спокойствии. Далёкие от искусства психиатры считали вредным и опасным то, что для Шумана было нормальным и естественным. Успокоиться и перестать быть художником – вот чего от него добивались доктора на протяжении всей жизни. Не только в Энденихе – везде и всюду он слышал одно: «вы слишком много работаете». Что могла эта больная, лишенная одежды плоть противопоставить самой «прогрессивной» в то время системе психиатрического лечения? Какое оружие он мог применить против своих мучителей? Как в любой тюрьме мира, как в любом несправедливо устроенном обществе только голодовка могла продемонстрировать докторам несогласие пациента с их методами лечения. А когда Шумана кормили насильно и с диким упорством добивались от него стула «правильной консистенции», он, бывало, в ярости метал в своих мучителей то, что они единственно и считали показателем здоровья. Да, это было гадко, отвратительно, неоправданно. Но что ещё мог сделать предводитель «дьявольских романтиков», сам, по собственной воле загнавший себя в тупик? Смириться? Он и смирился в итоге, перестав есть. Начав голодовку, он избавился и от своего единственного «оружия» против тюремщиков.

Последние исследования в сфере психологии дают немало для понимания происходившего с композитором в Энденихе. Насилие естественным образом порождает насилие, непонимание и сознательная жестокость людей, облечённых властью, ведёт к инстинктивному протесту. Судороги, отказ выполнять команды, объявление голодовки, агрессия – все это было ответом на давление. Поэтому считать поведение композитора в лечебнице проявлением его «ненормальности» и тем более «сумасшествия» – значит, по меньшей

мере, слепо следовать чужому, навязанному извне мнению «специалистов».

С зимы 1855-56 года лекарства стали добавлять в еду и вино постоянно – в надежде, что пациент не заметит этой маленькой врачебной хитрости. Раствор мышьяка «для нервов» добавляли в суп с 27 марта 1855 года. Железную «пудру» для «улучшения крови» маскировали в мясе с 6 июля 1855 года. «Микстуры меди», по предположению врачей, должны были стимулировать аппетит пациента, поэтому их регулярно добавляли в вино (запись об этом от 29 июля 1855 года). Однако дело кончилось тем, что Шуман стал выливать это «пойло» то за окно, то в ночной горшок. В самой «прогрессивной» клинике за такие проступки полагалось особо изощрённое наказание: лишение книг, нотной и простой бумаги, возможности музицировать. В итоге все эти ухищрения привели к тому, что к весне 1856 года Роберта Шумана пришлось кормить насильно. Последние месяцы своей жизни он практически ничего не ел, из-за недостатка белка у него распухли ноги, поэтому он вынужден был всё время находиться в постели.

...5 мая 1855 года Клара и Роберт написали друг другу письма. Насколько сегодня известно, это было в последний раз. Все дальнейшие попытки докторов инициировать письменные контакты композитора с семьёй не увенчались успехом. Что послужило причиной такого поворота в его отношении к Кларе? Причин, вероятно, было несколько. С одной стороны, ещё с осени 1854 года Шуман высказывал пожелания: увидеть детей, побывать дома на Рождество, получить часть своих произведений и копии дневников Клары за минувшие месяцы разлуки. Всё это оказалось невозможно. Наконец, он начал добиваться перевода в другой госпиталь, где мог бы получать «правильное лечение». Всё это натывалось на глухую стену равнодушного молчания Клары. Тысячи ласковых слов, написанных ею о муже в дневниках и письмах, на деле не означали ровно никаких изменений в его реальной жизни.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Помимо писем Клары в Эндених и писем Шумана «на волю», исчезли и записки самого композитора, сделанные им в лечебнице – всё, что могло пролить свет на истинный характер их отношений в последние годы жизни Шумана, словно по мановению волшебной палочки исчезло из архивов.



В апреле 1855 года судьбой композитора обеспокоилась известная писательница и видный общественный деятель Германии Беттина фон Арним. Чтобы понять истинное значение её участия в жизни композитора, необходимо чуть подробнее остановиться на личности писательницы.

Беттина фон Арним (1785-1859) – сестра поэта Клеменса Брентано, жена его друга и коллеги, поэта Людвиг Ахима фон Арнима. Два легендарных собирателя (и даже, как сейчас говорят, непосредственных создателя) выдающегося произведения – поэтического собрания немецкого фольклора «Волшебный рог мальчика» – заложили основу немецкой поэтической образности и национальных романтических традиций. Девочка, носившая сначала фамилию Брентано, а позднее – фон Арним, стала одним из самых известных деятелей немецкой культуры XIX века.

Рано лишившись матери, Элизабет (отсюда уменьшительное – Беттина) до 13 лет воспитывалась в монастыре урсулинок, затем жила с бабушкой и в семье старшей сестры. Благодаря брату Беттина вошла в круг интеллектуально одарённых молодых людей и естественным образом сошлась с самыми великими людьми своей эпохи. Достаточно сказать, что она состояла в интимной переписке с Бетховеном и Гёте.

Заинтересовавшись социализмом, писательница вынашивала в душе идею правления «народного короля, которым мог бы стать любой гражданин». Пылкая идеалистка, Беттина отчаянно ввязывалась в любую авантюру и вела свою собственную борьбу за справедливость – так, как её понимала она сама. Рискуя жизнью, во время эпидемии холеры в Берлине она отправилась в трущобы и лично ухаживала за больными бедняками. В отличие от Клары Шуман, писательница всю свою жизнь была истово предана семье и детям. Вскормив грудью всех семерых детей, она была для них и нянькой, и лекарем, и воспитательницей, и верным другом. Ингеборг Древиц в биографии Беттины пишет: «Как тонко понимала она характер способностей и душевных качеств своих детей, как защищала и поощряла она каждого из них, какое великое терпение она проявляла, когда у них что-то не получалось!». Но самое удивительное в её жизни как творческой личности – то, что она умудрялась состоять в

супружестве с высокоодарённым литератором, долгие годы встречаясь с ним лишь наездами. Он предпочитал сельский покой и уединение, а Беттина – активную городскую жизнь. Разумеется, брак их давал обывателям немало пищи для пересудов. Тем не менее, сердечнейшая любовная переписка, в которой они состояли всю жизнь, и семеро прекрасных детей дают своеобразный рецепт для спасения самого института брака для романтически настроенных художников. Вероятно, такой брак стал бы спасением и для Шумана, и для многих других гениев, если бы их подруги не претендовали на первенство в семейном союзе и были хоть отдалённо столь же умны, преданны своим близким и романтичны, сколь блестящая Беттина.

Вряд ли можно считать справедливой оценку личности Беттины в романе Милана Кундеры «Бессмертие»: якобы, мечтая прославиться, она всю жизнь «льнула» к гениям. Как будто избежать факта рождения в семье талантливого литератора было в её власти! Даже если это и было в каком-то смысле верно относительно Гёте, фон Арним не только сохраняла в своих трудах яркие детали облика и творческих взглядов великих людей эпохи, она деятельно откликалась на их запросы и пользовалась своим влиянием, чтобы оказать им всяческую помощь.

Шуман восхищался талантами Беттины. Помимо всего прочего, она изумляла современников своими вокально-поэтическими импровизациями: под собственный фортепианный аккомпанемент она исполняла баллады и песни на самые различные темы из немецкого фольклора. Большую симпатию вызывали у окружающих её живописные и скульптурные работы. Однако гораздо больший след в немецкой истории Беттина оставила своей общественно-публицистической деятельностью. Достаточно сказать, что она первой громко заявила о правах «психически нестабильных» художников. По её инициативе поэт Гёльдерлин был выпущен из сумасшедшего дома, продолжив свободно жить и творить. Благодаря её вмешательству, едва ли не умирающие с голоду братья Гримм получили работу в Берлинском университете. Поэтесса умудрилась сыграть свою роль даже в жизни Карла Маркса, поспособствовав его браку с потомственной аристократкой Женни фон Вестфален.

С семьёй Роберта Шумана писательница познакомилась в октябре 1853 года, когда прибыла с визитом в Дюссельдорф. Не очень тепло встреченная Кларой, она, тем не менее, вызвала горячую симпатию у хозяина дома: именно ей, «возвышенной поэтессе Беттине», Роберт Шуман посвятил своё последнее фортепианное сочинение – «Утренние песни» ор. 133 (1853). В дневниковой записи от 15 октября композитор загадочно обозначил эти пьесы словом «Диотима». Предположительно, Диотима, мудрая аркадская жрица, была среди учителей Сократа. С другой стороны, – Диотимой была названа и героиня одной из поэм Гёльдерлина. Не исключено, что Беттина могла ассоциироваться у композитора с той и другой «диотимой».

В начале апреля 1855 года Беттина фон Арним написала Кларе письмо с просьбой позволить ей навестить в Энденихе Роберта Шумана. Как известно, все визиты в лечебницу разрешались врачами исключительно после одобрения жены композитора. Почему Клара не отказала старой, больной писательнице, как отказывала другим? Вероятно, свою роль сыграло то, что ближайший друг и партнёр Клары по гастрольной жизни, скрипач Йозеф Иоахим был влюблён в младшую дочь фон Арним – Гизелу. Спустя пару лет, когда отношения скрипача и Гизелы, в то время начинающей писательницы, зайдут в тупик, Клара будет слать Иоахиму письма поддержки и утешения. Именно от Иоахима в семье Арним узнали о желании Шумана покинуть лечебницу. Со стороны всё выглядело едва ли не как насильственное удержание композитора в изоляции от мира. Осенью 1854 года Беттина пережила удар и с трудом передвигалась. Однако положение композитора показалось ей настолько требующим безотлагательного вмешательства, что она в сопровождении своей младшей дочери отважилась на весьма непростое для неё путешествие.

В середине мая 1855 года писательница отправила Кларе следующее послание: «При Вашем посредничестве я получила возможность видеть господина Шумана. Через пустынный двор и скучный дом без признаков жизни мы вошли в пустынную комнату ... Ждали довольно долго ... Он (Шуман) вошёл, и я поспешила ему навстречу; радость засияла в его глазах, когда он увидел нас. В то время как

Гизела во дворе беседовала с фрейлейн Роймонт, он говорил мне, с трудом произнося слова, что речь даётся ему всё более трудно, что он уже более года ни с кем не говорит, и это приносит ему ещё больший вред. Он разговаривал обо всём интересном, что встречалось ему в жизни, о Вене, о Петербурге и Лондоне, о Сицилии, о сочинениях Брамса и Вольдемара (*Баргиля, брата Клары по матери – Т. Ч.*), о том, что Иоахим – гений в своих композициях ...; короче, он говорил обо всём, что его радостно возбуждало, и хотя фрейлейн Роймонт предлагала удобный повод, чтобы прервать (беседу), я снова испросила себе то время, которое было мною потеряно (на ожидание).

Справедливый, добрый, полный горячей любви к своим ученикам, своей чуткостью к красоте поддерживающий в них воодушевление, он напрягает свои силы только для того, чтобы владеть собой; и притом – в одиночестве, как ни тяжело ему здесь, где он оторван от всего, что могло бы быть для него целительным и ободряющим. Ясно, что его внезапная болезнь была лишь внешним припадком, и который скорее кончился бы, если бы его (Шумана) лучше поняли, если бы лучше почувствовали то, что затрагивает самую глубину его души. Именно это не подходит для господина Рихарца, он ипохондрик ..., который, вероятно, не так уж хорошо понимает благородство души Шумана, если принимает его за признак болезни».

Любопытно, что Д. Житомирский, опубликовавший это письмо в двухтомнике «Р. Шуман. Письма», опускает нелицеприятную характеристику доктора Рихарца, данную Беттиной в письме. Западные же исследователи из монографии в монографию цитируют её полностью: «ипохондрик, сам телесно и духовно больной». Кроме того, широко известно мнение Беттины, высказанное ею Йозефу фон Василевскому (собиравшему после смерти композитора свидетельства всех, близко его знавших) о том, что Шуман «был единственным разумным человеком» в Энденихе. И что «она была готова решительно на всё, что было в её силах, чтобы освободить бедного Шумана как можно скорее из его плена». Увы, здоровье самой Беттины продолжало стремительно ухудшаться. Если бы не последствия инсульта, в результате которого она начала терять зрение и слух,

вероятно, немецкая общественность узнала бы подробности о состоянии композитора и, как знать, не прожил бы он гораздо дольше, вырвавшись «из плена» и получив возможность вернуться к живым музыкальным и человеческим впечатлениям?

Был в письме к Кларе ещё один очень примечательный абзац: «Я с радостью узнаю, что Вы его уже очень скоро ожидаете в кругу семьи. Но Вы, конечно, захотите уберечь его от всякого слишком большого потрясения, — это возвращение к близким могло бы подействовать на него слишком сильно, так как он до сих пор лишён был всякого участия. Я подумала: может быть, для начала было бы полезно поселить его вместе с некоторыми из его детей, поселить там, где он мог бы также слушать музыку. Я напишу об этом Иоахиму».

Откуда Беттина фон Арним могла узнать, что Шумана «ожидают в кругу семьи»? Вряд ли об этом могла сказать ей сиделка Роймонт. Не склонен был к подобным разговорам и Рихарц, который делал в тот момент всё, чтобы как можно дольше задержать Шумана в клинике. Иоахим, постоянно находившийся в контакте с Кларой и видевший её нежелание встречаться с мужем, скорее, мог сказать писательнице совершенно обратное. Остаётся один источник: сам Шуман. Фактически Беттина оказалась единственным свидетелем того, что в мае 1855 года Роберт Шуман был готов вернуться к родным и ждал решения Клары со дня на день. Он был так уверен в том, что ему позволят выйти из лечебницы, что даже сообщил об этом своим визитёрам. Мы не будем специально останавливаться на примечательной реплике Беттины о том, что «он до сих пор лишён был всяческого участия». Было ли то впечатление самой писательницы, или она таким образом постаралась донести до Клары жалобу композитора — не суть важно. Главное, какие шаги предприняла после этого Клара. Бросилась в клинику и, наконец, увидела своими глазами, что же там происходит и в каком состоянии находится её муж? Ничуть не бывало. С очередной наблюдательной миссией она отправилась туда юного скрипача Иоахима, а через несколько дней встретила с Рихарцем на «нейтральной территории», в Брюлле, в двадцати пяти километрах от клиники. Как постоянно отмечали в своей переписке Брамс и Иоахим, и на этот раз «Клара встревожи-

лась» – при любых известиях из клиники об улучшении состояния мужа именно тревога была её первой реакцией. Не радость и надежда, а страх перед новыми проблемами в случае возвращения мужа домой овладевал ею. Разумеется, Рихард убедил Клару в том, что о выздоровлении пока говорить рано. Если оно и возможно, то не ранее следующей зимы. Успокоенная тем, что решение вопроса об организации жизни мужа в более спокойной обстановке – читай, без её, Клары присутствия, как предложила Беттина, – можно отложить на неопределённый срок, она вновь отправилась на гастроли. Э.Ф. Йенсен пишет, что «вмешательство Беттины фон Арним оставалось последней надеждой Шумана. Отказ от её совета в конечном итоге привёл к трагедии».

Вероятно, была и ещё одна деталь, которая могла усилить обиду Шумана на жену и спровоцировать обострение симптомов в 1855 году. В издательство «Брейткопф и Хертель» Клара отправила для публикации «Три романса» для фортепиано op. 21. Они вышли в свет осенью того же года. История их создания довольно показательна для характеристики Клары. Первый автограф сочинения хранится в Доме-музее Шумана и имеет надпись: «Любимому мужу на 8 июня 1853 года» (день рождения композитора). Опубликованы же «Романсы» с посвящением... Иоганнесу Брамсу! В ещё одном автографе «Романсов», хранящемся в венском «Обществе друзей музыки», рукой Клары начертано следующее: «Моему любимому другу Иоганнесу, написано 2 апреля, 1855». Н. Рейх утверждает, что впервые «Романсы» были исполнены Кларой в честь 22-го дня рождения Брамса, 7 мая 1855 года. Вот так просто: создававшееся когда-то для мужа пригодилось через несколько лет «для любимого друга»! Узнать об этом Роберт Шуман мог случайно. Но считать случайным совпадением то, что через несколько дней после весёлого праздника в дюссельдорфском доме композитора полностью прервались контакты больного и с женой, и с друзьями, согласитесь, довольно трудно. А если ещё вспомнить записки Рихарда о терзающей Шумана ночами «нечистой женщине»?..

После визита Беттины фон Арним связи композитора с внешним миром постепенно сошли на нет. На все вопросы Клары о письмах доктора только разводили руками. Шуман объявил и жене, и

Иоганнесу Брамсу настоящий бойкот. Вероятно, он надеялся, что она, встревоженная его молчанием, примчится и проявит хоть какое-то участие в его судьбе. Однако этого не произошло. Одиноким, всеми забытым, преданным друзьями и близкими, Шуман фактически начал готовиться к смерти. Может быть, отказ композитора от переписки был своеобразным актом протеста не только против человеческого, но и против творческого предательства Клары? Доктора несколько дней фиксируют: Шуман старательно жжёт свои бумаги и корреспонденцию. И хотя Клара будет потом рассказывать о своих письмах, найденных в комнате Шумана бережно упакованными и едва ли не перевязанными розовой ленточкой, безоговорочной веры ей быть, конечно, не может.

Клара уверена, что он узнал её перед смертью. Кроткий, ласковый взгляд, покорное облизывание её пальцев, которое она так тщательно описывает для потомков – всё для неё стало подтверждением его любви. Увидев крайне ослабленного, но совсем *не сумасшедшего* мужа, она постаралась оставить в веках свидетельство его смирения и прощения. И ей это удалось. Вероятно, прояви Клара бессердечность исключительно по отношению к своему супругу, трудно было бы избежать упреков в предвзятости и необъективности в оценке ее поведения. Но то, как Клара поступала позднее со своими детьми (об этом – далее, в главе «Шуман и дети»), только подтверждает худшие опасения в связи с болезнью её супруга. Не дети, не семья и здоровье близких, а именно карьера, возможность блистать на сцене и растворяться в музыке были главной жизненной целью Клары. Больной муж стал для неё обузой.

Но почему же не захотела она, по совету Беттины, устроить Роберта Шумана где-то «в спокойной обстановке», чтобы он тоже мог получать какие-то музыкальные впечатления, видаться с живыми людьми, с любимыми детьми, наконец? Она и сразу вовсе не считала его сумасшедшим или безнадежно больным. Не без раздражения Клара писала о нём доктору Петерсу: «Он прекрасно знает, насколько тяжелые времена меня ждут. Его мозги, разумеется, не испорчены до такой степени, чтобы он не мог об этом думать». Если она уверена, что он об этом думает и верно оценивает ситуацию, значит, считает его предателем, оставившим её на произвол судьбы? А раз

так, то в её нежелании вернуть его домой – когда он, наконец, понял, что в лечебнице ничего не могут сделать для улучшения его состояния – прослеживается мотив женской обиды и, может быть, даже мести. В том, что ей довелось пройти по жизни рядом с действительно великим человеком, Клара убедилась только на склоне лет, когда слава Шумана перешагнула далеко за пределы Германии и Европы. Но тогда менять что-то в своей жизни ей было поздно – через сорок лет после смерти Роберта Шумана оставалось только «скорректировать» свидетельства.

...Прежде чем мы поставим точку (или, скорее, многоточие) в этой трагической истории, мы должны обратиться к иной, во многом скрытой от любопытствующих глаз стороне жизни композитора в Энденихе. Из записок доктора Рихарца, хоть и в минимальной степени, можно понять, чем были наполнены дни и ночи Шумана с ноября 1854 по июль 1856 года. Несмотря на то, что Рихарц и его помощники были совершенно чужды искусству, благодаря их записям остались бесспорные свидетельства стремления Шумана вернуться к творческой жизни. Композитор настойчиво пытался возобновить поток живых музыкальных впечатлений, которые когда-то давали ему столько пищи для размышлений и собственного вдохновения.

В начале ноября 1854 года его состояние настолько улучшилось, что он начал работу над корректурой своих оркестровых и фортепианных сочинений, готовящихся к публикации. Пациент клиники бывает настолько занят, что «не успевает одеться прилично», – пишет доктор Петерс 13 ноября. В письме Ференцу Листу от 16 ноября скрипач Иоахим замечает: «Кажется, что Шуман очнулся ото сна, всё видится ему новым, он хочет во всём участвовать, жаждет сочинять и видеть друзей». Много времени он проводит за фортепиано, пересматривая недавно присланные ему два тома собрания сочинений.

Осенью 1854 года композитор выражает желание поехать в Дюссельдорф, но доктора категорически против. 18 ноября Петерс пишет, что в ближайшие несколько месяцев это невозможно – без объяснения причин и какой-либо убедительной мотивировки. Но композитор пока не отчаивается. Начало декабря 1854 года отмечено в докторских записях вполне оптимистично: пациент хорошо ест



и спит, занимается музыкой, много читает, с радостью ждёт писем из дома. Несмотря на то, что Шуман очень огорчён отказом докторов отпустить его на концерт в Бонн, он с увлечением начинает изучать полученный по почте каталог своих сочинений. С 10 по 17 декабря он занят новыми музыкальными идеями. Петерс записывает разговоры композитора с самим собой, из которых следует, что он собирается переделать многие из ранних сочинений. Появляются у него и новые мелодии.

В очередной раз зададимся вопросами: почему Рихарц не разрешил Шуману восстановить контакты с семьёй и прежде всего с горячо любимыми детьми? Почему не позволил свободно окунуться в музыкальные впечатления, которых он так жаждал? Только ли потому, что слуховые галлюцинации время от времени всё же повторялись? Или новый варварский способ лечения, который как раз увлёк Рихарца и Петерса, требовал постоянного присутствия пациента в клинике? 25 декабря 1854 года Рихарц пишет о большом изъязвлении, которое доктора искусственно вызвали на теле пациента с целью «вывести через абсцесс на коже все внутренние болезни». Так сказать, злом внешним победить зло внутреннее. 27 декабря Шуман отказывается от еды, вина и даже от воды. И снова он наказан отлучением от нотной бумаги и письменных принадлежностей. Разрешение сочинять, свободно фантазировать за инструментом, записывать свои слуховые иллюзии, вполне вероятно, могло бы снять проблему «галлюцинаций» и способствовать появлению новых сочинений. Доктора фиксируют в журнале просьбу Шумана о книгах Гёте. Некоторые исследователи предполагают, что ему по-прежнему не даёт покоя образ Мефистофеля.

С января 1855 года Шуман изучает за фортепиано баллады Брамса, а затем подробно их комментирует. 23 февраля, как мы уже знаем из письма Брамса, пациент клиники долго играет с ним в 4 руки. Со временем игра его становится всё более затруднённой – из-за конвульсивных подёргиваний в руках. Тем не менее, он часами просиживает за фортепиано, о чём свидетельствуют записи в истории болезни в мае, июне, августе 1855 года. В январе 1856 года Шуман просит у докторов разрешения попробовать за клавиатурой звучание сочинённой им недавно фуги (текст её утерян). Такие же

просьбы зафиксированы в феврале и апреле 1856 года. Правда, в конце апреля ему разрешено пользоваться инструментом только в дневное время, чтобы по вечерам не беспокоить других пациентов клиники. Приблизительно за месяц до кончины, 22 июня 1856 года, в истории болезни отмечено «громкое пение», разносящееся по всей клинике из комнаты Шумана. Рихарц предполагает: судя по внешнему виду книги, которую он держит в руках, поёт он на слова из Библии.

10 марта 1855 года Шуман рассказал Иоахиму, что написал в Энденихе довольно много. В апреле 1855 года он писал Кларе, что планирует сделать четырёхручное переложение к увертюре Иоахима «Генрих IV». В мае он правил корректуру своего опуса 134 («Концертное аллегро с Интродукцией для фортепиано с оркестром», d-moll, 1853 год, посвящено Иоганнесу Брамсу). Любопытно, что Клара не уничтожила эту рукопись, но и не включила произведение в подготовленное ею собрание сочинений композитора. Впервые ор. 134 был опубликован в 1941 году.

По своему обыкновению, даже в условиях практически тюремных, Шуман много и сосредоточенно работал. В марте 1855 года в истории болезни записано: «Настроен дружески, общителен, пишет аккомпанемент к концерту Паганини». На дилетантский взгляд докторов, что концерт, что каприс – не суть важно. Между тем аккомпанементы Шумана к скрипичным Каприсам Паганини – единственное дошедшее до нас сочинение той поры. Работать над ними он начал осенью 1853 года, Клара и Иоахим даже успели исполнить их в конце октября. Осенью 1854 года просьбу мужа прислать ему эти ноты в Эндених для доработки Клара проигнорировала. Вортен гуманно предполагает: она беспокоилась о том, что занятия музыкой окажутся вредны для его самочувствия. Однако композитор настойчиво убеждал Иоахима и Брамса, что сидеть без работы хотя бы 15 минут для него невыносимо. Наконец, 11 марта 1855 года он вновь напоминает Брамсу, чтобы Клара прислала его наброски и нотную бумагу. На этот раз посредничество Брамса помогло. Следующие полгода композитор время от времени – по крайней мере, так мы узнаём из истории болезни – погружается в этот текст, чтобы, наконец, в конце сентября 1855 года полностью завершить работу. Док-

тора описывают радость пациента в связи с этим событием. Гораздо более печальная судьба постигла фугу, о которой Шуман говорил Брамсу в феврале 1855 года. Клара уничтожила и начальные страницы четырёхручного переложения Увертюры к «Генриху IV» op. 7 Йозефа Иоахима. Обнаружив их в бумагах мужа летом 1856 года, Клара не посчиталась даже с желанием Иоахима сохранить у себя этот фрагмент на память. Важно, что как в этом, так и «во многих сложных музыкальных текстах», найденных после смерти Шумана в Энденихе, Иоахим не нашёл ошибок. В письме Гизеле фон Арним от 8 августа 1856 года он с некоторым изумлением отмечает, что в рукописях Шумана всё было «правильно». Воистину, гений не болеет и не старится. Тогда зачем Кларе нужно было уничтожать все последние произведения своего мужа? Не потому ли, что она опасалась, что все сочтут эти сочинения осмысленными и интересными, в то время как она представляла дело совсем иначе? И тогда разрушится миф о болезни, которая заставляла её держать мужа в клинике – вопреки его просьбам и надеждам? Сторонники «клароцентристской» теории могут справедливо заметить, что доказать этого мы сегодня не можем. Однако овладевшая кем-либо страсть к уничтожению документов и не имеющих цены исторических свидетельств так или иначе оборачивается прежде всего против того, кто затеял уничтожение.

...Доктора фиксировали, что 10-12 января 1856 года пациент «ночью настойчиво умолял дать ему нотную бумагу и хотел записать что-то маленькое», затем несколько дней «оставался спокойным, очень занятый написанием музыки». Затем, судя по истории болезни, Шуман снова пишет фугу. Ещё с середины 40-х годов погружение в полифонические жанры помогало композитору обрести душевное спокойствие. Фигурально выражаясь, Шуман предпочитал лечиться фугами, а не клизмами. И мы можем только горько сожалеть о том, что практически всё из написанного Шуманом в Энденихе было старательно уничтожено. Чудом сохранившийся последний нотный автограф Роберта Шумана из лечебницы был найден в архивах младшей дочери композитора Евгении. Это гармонизация старинного немецкого хорала «Когда настанет смертный час» 1569 года, который использовался многими композиторами – в том числе

Бахом и Пахельбелем. Оствальд считает, что этот хорал означал для Шумана сознательно принятое им решение уйти из жизни. Как бы то ни было, сомневаться в том, что это было прощание с миром человека, чувствующего свою скорую кончину, мы не можем.

...Заключительный акт трагедии Шумана выводит нас к высотам и глубинам общечеловеческим. Всю жизнь полагая себя свободным гражданином и художником, принимая серьёзнейшие творческие и житейские решения по собственной воле, Шуман планировал пробыть в лечебнице столько, сколько сам сочтёт нужным и полезным для себя. Хотел ли он немного отдохнуть от назойливой и истерически окрашенной опеки Клары? Надеялся на благотворную смену обстановки? Действительно ли планировал сосредоточиться на новом творческом замысле в тиши больничного парка? Клара, насколько мы можем верить её памяти, зафиксировала очень важную реплику мужа: «Я скоро вернусь выздоровевшим». Но избавить пациента от слуховых нарушений доктор Рихарц так и не смог. Найденная история болезни показывает, сколь беспомощной, бесполезной и даже катастрофичной для здоровья пациентов была система лечения в клинике. Нет, совсем не зря Рихарц и его наследники опасались огласки и тщательно скрывали врачебные записки. Сегодня даже самый малообразованный дилетант понимает, что вылечить нервно-психическое заболевание регулярными клизмами невозможно. Хроническое вымывание из организма здоровой микрофлоры и при этом насильственное вливание в пациента алкоголя и соединений различных металлов только ухудшали пищеварение и состояние нервной системы композитора. К тому же не возбранялось врачами и курение крепчайших сигар, присланных заботливым Брамсом.

Таким образом, Шуман по собственной воле вручил свою жизнь и здоровье малокомпетентным и, судя по всему, не обременённым человеколюбием докторам. Попасть в дорогостоящую лечебницу оказалось довольно просто. А вот выйти из неё по собственной воле удалось далеко не всем. Личного желания и многократных подтверждений способности пациента к здоровому, осмысленному общению и поведению оказалось совсем недостаточно. Разумеется, присутствие известной личности было для клиники хорошей рекламой. Однако в последующие годы репутация заведения окажется далеко не

безупречной. До 1871 года Рихарц будет скрывать факт эпидемии самоубийств в Энденихе. Подозрение в том, что Шуман ушёл из жизни, уморив себя голодом, возникло не на пустом месте. Именно этот способ избавления от мучительных процедур изберут позднее другие пациенты клиники. Видимо, было нечто такое в методе «лечения» горькими слабительными и насильственными клизмами, что, в конце концов, пациентами овладевал страх как перед пищей, так и перед продуктом её переработки. Кстати, голодание позднее заинтересует Рихарца как один из способов лечения психических заболеваний. В 1904 году он опубликовал статью в медицинском журнале, где рассказал о серии самоубийств среди своих пациентов: душевнобольным хватало силы воли уморить себя голодом. Не воспользовался ли и Роберт Шуман такой лазейкой, чтобы ускользнуть из неволи?

Любопытно, что безнадёжных пациентов – например, художника Рейтера - Рихарц легко отпускал из клиники. Не потому ли, что за Рейтера некому было платить и никто в его содержании в закрытой лечебнице не был заинтересован? Трудно объяснить, почему осенью 1855 года, признав Шумана неизлечимым, доктора Эндениха всё же оставили его в стенах лечебницы. Это принципиально расходилось с заявленными в их кодексе правилами. Как тут не предположить существование их тайного соглашения с Кларой Шуман, предпочитавшей платить клинике вместо того, чтобы самой организовать уход за мужем в более щадящих и приближенных к домашним условиях, как настоятельно советовали ей Беттина фон Арним и мать Иоганнеса Брамса?

После появления дневников Рихарца и Петерса финал жизни великого немецкого романтика выглядит на редкость несправедливым и жестоким. Композитору не давали творить. Естественно, реакция Шумана на насильственное изъятие докторами книг, черновиков, готовых рукописей была бурной, он требовал вернуть «его собственность». Поразительно, с каким холодным пренебрежением Рихарц сам описывает подобные происшествия, не опасаясь обвинений в жестокости со стороны близких пациента.

С лета 1855 года воля к жизни всё заметнее покидала композитора. Весной 1856 года бурные протесты против докторского дав-

ления и агрессия против персонала клиники сменились смирением и внешним спокойствием. 16 и 17 апреля Роберт Шуман был занят бумагами: он снова сжигал письма и часть рукописей...

Физическое состояние композитора в течение 1856-го года неуклонно ухудшалось. Тем не менее, способность к чётко мотивированным, осознанным поступкам Роберт Шуман сохранил до последней минуты. Просить и унижаться для гордого «давидсбюндлера» было невыносимо, однако ради возможности музицировать он идёт и на это. Запись в истории болезни от 29 апреля 1856 года: «Вчера написал ясное и связное письмо к докторам с просьбой разрешить ему играть на фортепиано, перечисляя в несколько слабоумной манере имена композиторов, которых он хотел бы играть». Как пишет в своём исследовании Эрик Йенсен, «такие комментарии врачей проявляют более, чем отсутствие чувства; они демонстрируют высокомерие и умственную ограниченность, которые так возмутили Беттину фон Арним».

Таким образом, вопрос «о сумасшествии Шумана» до сих пор может считаться открытым. В XIX веке немецкую культуру накрыла целая эпидемия «сумасшествий». Быть или хотя бы слыть сумасшедшим считалось едва ли не особым шиком. «Наш век болен и мы больны вместе с ним», — писал Лист, слегка перефразируя Гейне. Была в этом демонстративном стремлении романтиков к сумасшествию определённая дань моде, некий вызов времени и косным бюргерским традициям. Стать сумасшедшим в среде деятелей культуры считалось более благородным и достойным, чем прозябать в филистерской скуке и считать каждый грош в унылой борьбе за кусок хлеба. Сойти с ума от невозможности изменить мир, от бесконечных попыток пробить головой стену непонимания и окружающей серости — разве изменилось что-то для творческой личности и в наши дни? Совершенно очевидно, что сумасшествие творца-идеалиста было в равной степени как платой за творчество, так и осознанным нежеланием быть «как все». И если в случае с Гёльдерлином филологи говорят о безумии как о пути спасения от примитивного обывательского бытия, то почему мы не можем сказать того же о Роберте Шумане?

На примере Шумана чётко видна разница между нервно-психическим заболеванием и собственно безумием. Большую часть срока, проведённого в Энденихе, композитор находился в полном осознании своего места, времени, с сохранением своих пожизненных бытовых привычек, привязанностей и профессиональных навыков. Эмоциональная нестабильность, меланхолия, которая накладывалась на ряд физических недомоганий или даже была их следствием, слуховые расстройства – всего этого слишком мало, чтобы считать Шумана потерявшим разум. К сожалению, в советском и российском музыкознании последние годы жизни композитора рассматриваются исключительно с точки зрения неизлечимого сумасшествия. Но даже лечащий врач не позволил себе оставить в его истории болезни подобного диагноза. Не исключено, что именно изоляция от внешнего мира, ограничение потока живых впечатлений, запрет на общение с близкими и неадекватное лечение подтолкнули процесс разрушения здоровья Шумана. Американский психиатр Питер Оствальд и английский историк и музыковед Эрик Фредерик Йенсен сходятся во мнении: благодаря вмешательству докторов болезнь его только усилилась. Впрочем, даже по прошествии двух с половиной лет пребывания в клинике сознание его не было разрушено окончательно: увидев перед самой смертью жену, он узнал её, нежно обнял и сказал несколько понятых ею слов.

«Искусство врачевания состоит в увеселении больного в то время, пока Природа занимается его лечением», – считал Вольтер. В случае с Шуманом Природе не было оставлено ни малейшего шанса.

**Глава IX**  
**ШУМАН-ОТЕЦ И СУДЬБЫ ЕГО ДЕТЕЙ**



Шумана нередко называют «мечтателем и выдумщиком». Что означает такая оценка для композитора? Вероятней всего, то, что в своём творчестве он долго оставался ребёнком – любителем ужасных и весёлых историй, таинственных сказок, шуточных и иронических зарисовок. Искренняя, беззлобная ребячливость была свойственна ему и в повседневном общении, в кругу самых близких и искренних друзей. Порой кажется, что первые тридцать лет своей жизни он будто не выходил из детства и отрочества, внимательно приглядываясь к живущим в его душе многочисленным персонажам, по-детски наделяя их чертами знакомых людей, заставляя тесно переплетаться между собой выдумку и реальность.

Главными из этих персонажей были, конечно, друзья-антиподы Флорестан и Эвсебий – пылкий и страстный герой-романтик и мягкий нежный лирик. Фигурально выражаясь, всё творчество Шумана это всегда «борьба» (или, точнее, сопоставление и переплетение) внутри объективно светлого и хорошего. Как ни странно, его романтическая «борьба хорошего и очень хорошего» не была скучной. Воплощая образы своих героев во множестве фортепианных пьес и музыкально-критических статей, Шуман создал целую эпопею их приключений и переживаний. Говорят, что для художника его собственные произведения – те же дети, о судьбе которых он горячо печётся, перипетии жизни которых он принимает близко к сердцу, старается «делать» для них всё, что только в его силах. В этом смысле Шуман был добрым и заботливым «отцом» своих сочинений и всех своих персонажей. Он замысливал и «выпускал в жизнь» героев, наполненных светом, душевным теплом и энергией созидания. Ни в одном из сочинений Шумана (за исключением, пожалуй, сказочных персонажей «Альбома для юношества») мы не встретим воплощённый образ зла. В отличие от многих других композиторов-романтиков, Шуман если и показывал негативные стороны жизни и их разрушительную силу, то лишь опосредовано, в форме реакции на безличностное «зло». Так писать и так чувствовать могут только очень добрые, сердечные, искренние люди. И – вечные дети, так и не сумевшие вырастить в своей душе агрессии, готовности сознательно причинить кому-либо вред.

Шуман оставался таким до конца своей жизни. И, как мы уже отмечали ранее, в этом могла заключаться одна из причин его неудач в работе над крупными драматическими произведениями: зло не поддавалось его перу. Он не создал ни одного яркого отрицательного персонажа! Поразительный случай того, как абсолютная доброта личности не помогла абсолютному мастерству художника. Шуман прожил счастливую творческую жизнь в безмятежную романтическую эпоху, когда из «ящика Пандоры» человеческие пороки едва-едва начали проникать в сферу художественного творчества. Мог ли такой человек быть плохим отцом? Мог ли он не радоваться появлению на свет каждого своего ребёнка? Мог ли он эмоционально не откликаться на каждый их робкий шаг к творческому самовыражению?

Жизнь в лейпцигском доме Фридриха Вика, куда начинающий композитор перебрался в 1830 году, ознаменовала для Шумана своеобразный переход от отрочества к взрослению: играя с детьми своего учителя, он, вероятно, впервые ощутил себя наставником, способным не в мире грёз, а в реальности дарить своим маленьким друзьям радость и счастье. В этом радостном, добром покровительстве (в отличие от жёстко-диктаторского отцовского) мы уже отметили основные истоки любви Клары Вик к Роберту Шуману. Это время стало для него словно репетицией к будущему отцовству, обещанием для Клары, что из него получится сердечный, заботливый глава семейства. Именно доброты, спокойствия, ироничного, лёгкого отношения друг к другу так не хватало в семье Вика. Когда после примирения с отцом в 1843 году Клара остановится ненадолго в его дрезденском доме, в ее дневнике появится запись о том, как тяжело и даже нестерпимо ей переносить атмосферу напряжённой раздражительности, создаваемой вокруг себя отцом. Живя с Шуманом, она отвыкла от скандалов и крика. Вновь оказавшись в обстановке своего детства, она остро почувствует, насколько теплей и радостней ей рядом с Робертом.

Шуман юношеской поры – чистый романтик и в жизни, и в творчестве. Внутренне неустойчивое, открытое всему новому, постоянно перетекающее из настроения в настроение мироощущение композитора породило субъективизм и тончайшую лирику периода

1830-1840 годов. Более двух десятков гениальнейших фортепианных опусов предсвадебной поры остались в сфере глубоко личной, если не целиком исповедально-дневниковой. После женитьбы на Кларе и особенно после рождения первой его дочери Марии, Шуман, похоже, начал ощущать некую внутреннюю целостность. Романтическое раздвоение и болезненное самокопание кончилось: внешний реальный мир обрёл свой глубокий смысл и непреходящую ценность в появлении на свет нового человека. Можно сказать, желанное и счастливое отцовство излечило композитора от многих юношеских комплексов и терзаний. С этой поры Шуман начинает формироваться уже как традиционный рассказчик и повествователь «классического» плана. Избираемые им хоровые, симфонические и камерно-инструментальные жанры в его трактовке всё более тяготеют к большей объективности и эпичности. А за фортепиано Шуман, как добрый и нежный отец, начал рассказывать истории, полные трогательных деталей, рассмотренных в мире собственных и чужих детей.

«Детский сцены» ор. 15, «Альбом для юношества» ор. 68, «Альбом песен для юношества» ор. 79, «12 пьес для маленьких и больших детей» ор. 85, отдельные пьесы, циклы лёгких сонат ор. 118 для старших дочерей композитора, «Детский бал» ор. 130 – всё это составило основу репертуара для многих поколений молодых музыкантов. Настоящий художник всегда немного провидец. И если бы только Шуман знал, что образы несчастных сироток, появляющиеся на страницах его произведений, во многом предскажут судьбы его собственных детей, вероятно, он бы относился к себе и своему здоровью несколько иначе. О том, как семейная жизнь Шумана воплотилась на страницах его «детской музыки», написано немало – в частности, в России недавно вышла увлекательная книга С. Грохотова «Шуман и окрестности». Очевидно, что многие задумки композитора вырели именно в связи с потребностью дать своим подрастающим детям достойный музыкальный репертуар. Это были не упражнения, не поделки с конкретной прикладной задачей для развития того или иного вида техники – это была именно музыка высшего эстетического свойства!

Подробно останавливаться на идиллических домашних картинах мы не будем – они получили достаточно широкое освещение, в том числе и в русском музыкознании. Попытаемся набросать хотя бы кратко продолженные после ухода главы семьи линии судеб всех семи детей Роберта и его вдовы Клары Шуман. Почему это важно сейчас, спустя полтора столетия после смерти композитора? Помимо удовлетворения заурядного обывательского любопытства, какую пищу разуму и душе может дать ознакомление с драматическими и во многом трагическими страницами жизни потомков композитора? С одной стороны, эти знания могут помочь нам в понимании нашего собственного места в мире. История любой жизни – это всегда урок, который мы должны усвоить. С нашей физической смертью наши обязательства по отношению к близким – и прежде всего детям – не заканчиваются. С другой стороны, «взрослые» судьбы детей Шумана во многом проясняют драматическую ситуацию в доме композитора. Пора, наконец, посмотреть правде в глаза и отказаться от сусальных историй об «идеальной матери и жене Кларе Шуман». Множество странностей и неувязок в созданном «мифе» станет понятным, если постепенно, шаг за шагом, попытаться проследить судьбу каждого из детей Шумана. Именно благодаря ниточкам, протянутым в отдалённое будущее отпрысков гения, можно осознать и оценить то, что при жизни его порой терялось за множеством несущественных деталей, сознательных украшений и упрощений.

За тринадцать с половиной лет супружества у четы Шуман родилось 8 живых младенцев. Четыре сына и четыре дочери. Две беременности Клары закончились выкидышами. Сын Эмиль не прожил и двух лет. И хотя все мы помним, что в разговоре с Мендельсоном композитор обронил фразу о том, что «детей никогда не бывает много», реально прокормить такое семейство ему было крайне нелегко. К тому же, физические нагрузки на организм Клары в этих обстоятельствах можно считать экстремальными. В XIX веке все попытки регулировать рождаемость были обречены на провал. Все годы совместной жизни с Шуманом его жена либо была беременной, либо восстанавливалась после недавних родов, чтобы начать носить под сердцем нового младенца. В последний год супружества 34-летняя Клара выглядела весьма утомлённой, если не сказать измож-

дённой. Не в лучшем состоянии были и её нервы. Не исключено, что решение композитора уехать в лечебницу в Энденихе стало спасительным прежде всего для состояния Клары. Несмотря на штат служанок, няню, кухарку, дом их был весьма далёк от образцового содержания. Зачастую Клара срывалась на прислуге, отчитывала детей и жаловалась на них Шуману. Понятно, что малыши резвились, орали, создавали в доме атмосферу непрерывной кутерьмы и суматохи. Но Шуман лишь в недоумении разводил руками: «Успокойся, дорогая Клара, у нас замечательные детки!».

Известны многочисленные высказывания Шумана о детях в компании друзей и коллег. С рождением Марии он писал, что «часто не может наиграться с ней»; в 1846 году, во время визита к знаменитому датскому композитору Нильсу Гаде, Шуман признавался, что «очень любит играть с детьми». В том же году он записал в дневнике: «Мы проживаем свою жизнь заново в наших детях». Для Шумана, как для большинства отцов в принципе, практическая, бытовая сторона жизни малышей была скрыта. Да и что взять с мужчины, живущего исключительно творческими планами? Он мог лишь утешать супругу в её бесконечных хлопотах и время от времени позволять забираться на себя шаловливым отпрыском. Позднее дети вспоминали, как весело было им прятаться в полах отцовского плафрока, как радостно качались они на отцовской ноге или демонстрировали ему свои успехи в музыке и чтении. Клара была настроена по отношению к детям очень критично. Шуман же всегда в первую очередь отмечал их успехи. Вероятно, не последнюю роль в такой разнице восприятия играло то, что для Шумана общение с детьми оставалось приятной сменой занятий, в то время как материнские обязанности Клары висели стопудовыми гирями на крыльях её собственных творческих порывов. Благодаря её поистине богатырскому здоровью, даже накануне родов супруги выходили в свет или путешествовали. С 1841 по 1854 годы Клара дала 139 публичных концертов – при этом молва упорно считает эти годы потерянными для её сольной карьеры. Но не является ли сама Клара автором такой весьма далёкой от правды оценки?

В Германии позапрошлого века, где женщина не имела ни права голоса, ни права собственности, ни права в случае развода воспитывать собственных детей, и закон, и общественное мнение всегда были на стороне мужчины. Следуя за своей страстной и пылкой любовью к Роберту, Клара была готова частично пожертвовать теми достижениями и свободами, которых добилась в ранней юности. Терпеть все тяготы супружества она тоже была готова – но лишь до той поры, пока во всём этом она видела смысл и ощущала собственную значимость в глазах любимого мужчины. Перечитывая даже тщательно выправленные и отредактированные её дневники и письма, невозможно отделаться от впечатления, что дети для неё были прежде всего тяжким бременем и обузой, а не радостью. Последующая её жизнь позволяет предположить, что долгие годы она исполняла роль матери не для себя и детей – для Шумана. Как только Шуман покинул дом, материнские обязанности перестали быть для Клары чем-то священным и непреложным. История превращения девочки-вундеркинда в многодетную мать, а затем вновь в концертирующую пианистку, конечно, уникальна и показательна. Результат такого выбора Клары больно ударил по большинству из детей Роберта Шумана. Особенно разрушительно сказалось отсутствие отцовского воспитания и материнской ласки на мальчиках. Всех четверых сыновей Роберта Шумана ждала трагическая судьба

Первый ребёнок в семье, Мария Шуман (1841-1929), появилась на свет 1 сентября, за тринадцать дней до двадцатидвухлетия матери. Считается, что она была любимицей обоих родителей. Из всех детей она, конечно, лучше всех помнила отца и счастливые годы семейного благополучия. Вот как сам Шуман описывал день рождения дочери в письме к теще, Марианне Баргиль: «Дорогая мама, Вы теперь – бабушка самой милой, прелестной девочки. Что за радость у нас в доме. Но и два тяжелых часа, доставившие Кларе много страданий. Однако она совсем здорова и совершенно счастлива. Ребенка принял гофрат Юнг, тот же, что принимал Клару. Если бы Вы были здесь, Вы смогли бы увидеть собравшихся вместе счастливых. Тётушка преданно помогала, она пришла уже в 4 часа утра. Первые серьезные признаки появились еще вчера вечером, утром, около 6, начались схватки, а в двадцать минут одиннадцатого маленькое су-

щество уже было здесь. Первый крик – и мы со слезами упали друг другу в объятия. Клара сама была, как новорожденная. Адьё, любимая, добрая матушка моей Клары, бабушка моей – как ее нам называть? Напишите нам тотчас же. Ваши счастливые дети».

Девочка росла, окружённая чутким вниманием и отца, и матери. Не это ли позволило Марии дожить до глубокой старости вполне здоровой и крепкой и остаться по-настоящему верной интересам семьи? Она отчасти разделяла сложности гастрольной жизни своих родителей и училась приспосабливаться к самым разнообразным обстоятельствам их судьбы. Впервые вместе с двухлетней сестрой Элизой она осталась на попечение дяди Карла (старшего брата отца) и его второй жены Паулины в 1844 году, когда родители отправились на гастроли в Россию. Четыре с лишним месяца девочки жили в его доме в Шнееберге. 12 марта 1845 года, через день после рождения сестрички Юлии, Мария впервые отправилась на прогулку в компании отца. Так, с трёх с половиной лет она стала его верной спутницей, храбро шагая рядом даже в самую плохую погоду. Приблизительно с шести лет она с лёгкостью одолевала большие расстояния наравне со взрослыми. Когда-то Фридрих Вик заставлял Клару гулять каждый день, в любую погоду, точно так же и Роберт Шуман старался привить детям полезные, здоровые привычки.

23 февраля 1846 года, через несколько дней после рождения Эмиля, первого сына в семье, Шуман завёл «Памятную книжечку для наших детей». Неудивительно, что больше всего записей в ней посвящено именно Марии. В четыре с половиной года она представлялась своему отцу уже вполне проявившейся личностью: «Мария: весёлый, живой характер, своенравия мало, ею легко управлять с помощью доброты, ласковая, душевная, приветливая. Превосходная память на самые мелкие события её маленькой жизни. Очень чувствительна к поддразниванию. Выказывает расположение к музыке; выдающегося дарования пока не заметно. В феврале 1846 года начала вязать, вообще проявляет склонность к домашнему, хозяйственному». Шуман оказался довольно хорошим психологом: уже в столь раннем возрасте он отметил самые существенные черты в характере дочери. Мария в своих воспоминаниях рисует также вполне идилли-

ческую картину: «Дом моих родителей был артистическим домом, внешне ничем не отличавшимся от доброго, простого, бюргерского. Отпечаток артистического накладывала на него личность моих родителей. И мы, дети, полностью осознавали это уже в раннем возрасте. ... Уходя в школу, мы говорили отцу «доброе утро» – родители завтракали одни. Потом мы видели его уже за обедом, тут он иногда болтал с нами, а часто молчал или беседовал только с матерью ... После обеда мы снова шли в школу и видели отца уже к вечеру, когда он переставал работать – в сумерках. И вот потом наступало совершенно замечательное время, потому что теперь он занимался исключительно нами. Когда мы были маленькими, он позволял нам скакать у себя на коленях и при том читал стишок или забавлялся с нами шутливой игрой, которую мы называли “ставить хлеб в печь”: он брал одну из нас и плавно опускал между расставленных ног. Длинный шлафрок на подкладке усиливал прелесть игры: мы закутывались в него, как в кулису и выбирались лишь затем, чтобы начать всё сначала.

Иногда отец играл нам какую-нибудь пьеску на фортепиано; так, мне вспоминается хор охотников из “Вольного стрелка”. После этого недолгого веселья отец обычно уходил на часок в казино (*вероятно, так Мария называет ресторанчик вблизи Бергеркирхе, в Дюссельдорфе, где по вечерам собиралось преимущественно мужское общество – Т.Ч.*), а в 8 часов ужинал со старшими детьми. Дети получали суп и хлеб с маслом, родители – немного мяса или яичницы. Ни воды, ни вина на столе никогда не было, как и за обедом.

После ужина родители играли в домино, и нам, детям, дозволялось при этом присутствовать. Мать сидела на софе, и самым большим удовольствием было для нас возиться позади неё, а иногда можно было расплетать её волосы и играть с ними.

Одно время отец читал нам по вечерам. Помню, что он прочёл нам «Ули-батрака» и “Хижину дяди Тома”»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Роман Гарриетт Бичер Стоу был переведён на немецкий язык сразу после выхода в свет в 1852 году. Шуман познакомился с ним и, вероятно, читал его детям в феврале 1853 года.



Уже находясь в лечебнице, Шуман вспоминал об опасном приключении, пережитом его старшими дочерьми в Вене, во время гастролей его и жены в австрийской столице. Написав письмо доктору Фишхофу, Шуман спросил дочек, не знают ли они дорогу к его дому? Девочки радостно ответили: знаем! И отправились с конвертом в руках бродить по полным опасностей улицам огромного города. Доктор жил поблизости, в Гундельхофе, но девочки дошли до Штеффенсплац и оробели, вспомнив страшные рассказы о крысоловах из Богемии, воруящих маленьких детей. Хорошо, что Клара вовремя спохватилась и бросилась за ними следом. «Она пришла в ужас, увидев нас одних посреди большого города, привела домой и устроила отцу сцену. Он же оставался совершенно невозмутимым и говорил: дети же уверяли, что знают дорогу».

Было в его отношении к собственным детям нечто наивное и доверчивое – будто он чувствовал себя вечным их товарищем, а не строгим воспитателем. И дети ощущали это. Мария вспоминала: «Не так давно мне попалась на глаза картинка Рыночной площади в Дрездене, и, словно по волшебству, привиделось мне, как я ребёнком иду за руку с отцом по этой площади к Земельной библиотеке. Ясно, прямо как в жизни, предстал он передо мной: высокий и статный, с голубыми глазами, белоснежной кожей и каштановыми волосами – пряди спадают на уши, в точности, как на юношеском портрете Крихубера.

На этой и других прогулках он, бывало, рассказывал мне обо всём том прекрасном, что его занимало. Истории “Пери”, “Проклятия певца”, “Странствия розы” я узнала от него, он говорил о Гёте, Шекспире и всегда с величайшим терпением отвечал на тысячи возникающих у ребёнка вопросов». «Отцу доставляло большую радость, если мы выучивали стихотворение, и как-то я, будучи ещё маленькой, выучила для него “Проклятие певца”, за что он меня очень хвалил. ... Я и сама начала сочинять стишки, чем очень порадовала отца. Однажды он даже положил на музыку одно из моих стихотворений». Удивительно, но для Шумана, казалось бы, совершенно поглощённого своим творчеством, малейшие проявления детской фантазии не были незначительными пустяками. По крайней

мере, в 1851 году он отметил в дневнике положенное на музыку стихотворение Марии. В 1852 году появилась и «Песенка Марии и папы». Для старших девочек были написаны и многие фортепианные пьесы Шумана для детей – именно недостатком качественного репертуара для юных музыкантов объясняется такое стремление композитора сочинять несложные технически, но такие мелодичные, ярко-образные пьески. Особое место в этом ряду занимает «Альбом для юношества». Шуман создавал его в порыве светлого вдохновения. «Они неслись ко мне неудержимым потоком, – признавался композитор, – они особенно дороги мне, потому что вышли из лона семейной жизни. Первые вещицы в “Альбоме...” я написал для нашей старшей дочери ко дню ее рождения, и так они создались, постепенно, одна за другой. Я чувствовал себя так, словно вновь впервые стал сочинять. Кое-где Вы почувствуете и старый юмор. Эти пьесы резко отличаются от “Детских сцен”. “Детские сцены” – отражение прошлого глазами старшего и для старших, в то время как этот “Рождественский альбом” устремлён вперед, содержит предчувствия, указания юношеству на будущее».

Другу Ферхулсту композитор пишет: «...Мы все в общем довольно здоровы; лишь иногда меня еще окружают летучие мыши меланхолии. Но музыка вновь вспугивает их. И потом в своем собственном доме я владею столь высокими благами: милой женой, хорошо удавшимися детьми. Теперь у нас есть уже и мальчик. Его зовут Людвиг, и в нём все счастье матери». (Смерть первого сына в семье, Эмиля, отец и все дети переживали очень тяжело.) Мария очень старалась быть прилежной ученицей. 13 сентября 1849 года, в день тридцатилетия Клары, композитор вместе со своей старшей дочерью в четыре руки играл «Бальные сцены». Можно себе представить, как счастливы были Мария и её родители такими успехами!

В целом в «Памятной книжечке для наших детей» можно встретить немало записей о музыкальных успехах и характере Марии. Чрезвычайная доброта, готовность жертвовать своим временем и силами во имя интересов близких людей оставались её главными качествами на протяжении всей жизни. В 15 лет девочка фактически заменила мать своим братьям и сёстрам. При этом она была настолько благородна, что в последующие годы никогда ни в чём не

винила мать и лишь изо всех сил поддерживала её и утешала. В дневнике Клары можно прочесть много тёплых слов о старшей дочери. В одном из писем 1868 года Клара писала: «Моя дорогая, дорогая Мария, если бы ты только знала, как дорога для меня, как всё мое существование переплетено с твоим...». Мария так и не вышла замуж. Несмотря на то, что обладала выразительной внешностью, превосходным характером и музыкальным дарованием, она все свои силы посвятила семье, в которой родилась. И прежде всего, конечно, матери. Сопровождая её на гастролях по всей Европе (в 1864 году она вместе с матерью побывала в России), девушка выступала в роли компаньонки и – чего греха таить – служанки великой пианистки.

Ученики Клары рассказывали, что Мария следила за гардеробом матери, пришивала воротнички к её концертным платьям, распорядилась по хозяйству, вела переписку – особенно в период обострения у Клары ревматизма и бурсита. Когда Клара решила принять предложение скрипача Иохима переехать во Франкфурт, чтобы возглавить фортепианное отделение консерватории, Мария стала ассистенткой матери и нередко проводила уроки с учениками вместо заболевшей или гастролеровавшей Клары. Насколько вся её жизнь была «заточена» под интересы семьи, говорит и тот факт, что когда Клара отправилась на пенсию – следом за ней уволилась из консерватории и Мария, хотя её владение профессией, авторитет в музыкальных кругах и, что немаловажно, громкая фамилия, позволяли ей начать самостоятельную педагогическую карьеру. Клара приняла жертву своего ребёнка как нечто само собой разумеющееся. Дочерей, посмеавших оторваться от неё и пойти своей дорогой, она воспринимала как предательниц. Справедливости ради добавим, что Клара именно Марии завещала большую часть своего состояния и свои личные дневники. Пианистка неоднократно по разным поводам меняла завещание – в 1882, 1889 и 1891 годах, и каждый раз доля Марии возрастала. Может быть, с возрастом Клара всё более ощущала вину перед своим старшим ребёнком? Отметим, что Мария ни в чём её не подвела. В 1887 году она уговорила мать не уничтожать их переписку с Брамсом и «сохранить её для детей». Осуществив редакцию издания писем Клары Шуман и Иоганнеса Брамса (в 1926

году, вопреки прижизненно высказанной воле последнего), Мария чётко следовала устным указаниям матери и оставляла для публикации лишь то, что никак не могло повредить репутации великой пианистки.

Также Мария контролировала написание книги на основе дневников её матери Бертольдом Лицманом. После завершения работы наследница уничтожила последние дневники, чтобы поставить в «легенде семьи Шумана» окончательную точку. В целом нельзя не оценить роль Марии в создании и широком распространении так называемой «клароцентристской версии» в освещении жизни и творчества Шумана (по-прежнему господствующей в мире). То, что долгие годы она жила исключительно интересами Клары, не могло не отразиться на её отношении к отцу и пониманию «интересов семьи» в целом.

После смерти матери в 1896 году Мария переехала в Швейцарию. В маленьком городке Интерлакен она и прожила до самой своей смерти в 1929 году.

Элизабет (впоследствии – Соммерхоф, 1843-1928), вторая дочь Клары и Роберта. Умная, энергичная, взрывная, с гордым независимым характером и с несомненным музыкальным дарованием, она доставляла родителям немало хлопот. Сам Шуман сравнивал характер Элизы с характером своей матери Иоганны Кристианы. Мол, никогда не знаешь, чего от неё ожидать в следующее мгновение. Но, видимо, благодаря такому отношению к окружающему миру, Элиза оказалась единственным ребёнком Шуманов, не побоявшимся пойти наперекор амбициям матери и создать собственную, вполне благополучную семью. Клара очень хотела сделать из Элизы концертную пианистку. Технический уровень и врождённая музыкальность девушки позволяли надеяться на то, что имя хотя бы одной представительницы семьи Шуман будет мелькать в гастрольных афишах. Но после нескольких попыток, даже выступив в одной программе с матерью (в ноябре 1865 года они исполнили «Анданте с вариациями для двух фортепиано» Роберта Шумана), Элиза категорически отказалась выходить на сцену. Как она объясняла, это отнимает у неё слишком много сил и нервов – вот где сказалась разница в воспитании в семьях Вик и Шуман: если бы Элизу с детства

приучали любить сцену больше всех прочих радостей жизни, из неё вполне могла бы вырасти вторая Клара.

В 20 лет девушка начала карьеру гувернантки и с увлечением воспитывала чужих детей. Также она путешествовала в роли компаньонки знатных, богатых дам Европы. В 1877 году она познакомилась с бизнесменом Луи Sommerhoff и уехала с ним в Америку. После шести лет странствий семья Sommerhoff навсегда возвратилась в Германию. Потомки троих (из четырёх рождённых) детей Элизы до сих пор живут в США и Германии. Никто из них не стал музыкантом.

Юлия Шуман (в браке графиня Марморито де Радикати, 1845-1872), была самой хорошенькой и самой болезненной в семье. С двух лет её постоянно отправляли к кому-то пожить, подлечиться и набраться сил. Хрупкая, деликатная, согласно записи в отцовском дневнике – «очаровательная и грациозная», Юлия проявила железную волю, решив в 1869 году выйти замуж за вдовца с двумя детьми. За три года счастливого супружества Юлия родила двоих сыновей и, будучи беременной третьим, скончалась от туберкулёза в возрасте 27 лет. Через несколько лет скончался её сын Эдуард, а другой, Роберто, долгие годы жил в Турине.

Несмотря на все старания бабушки, Марианны Баргиль, под опекой которой Юлия воспитывалась большую часть своей недолгой жизни, девочку так и не удалось вырастить здоровой и крепкой. Обычно рождественские праздники Юлия проводила вдали от родных: Клара пристраивала дочь в семьи богатых приятелей, которые уезжали на зиму в тёплые края. Как пишет Нэнси Рейх, «деликатная и очень ранимая Юлия, вероятно, более других детей страдала от бесконечных гастролой матери». Только однажды, в 1861 году, Клара решила взять с собой Юлию в долгое турне по осенней Европе. Тогда-то, в Гамбурге, шестнадцатилетнюю Юлию увидел и словно бы заново открыл для себя Иоганнес Брамс. Вскоре из-под его пера вышли «Вариации на тему Роберта Шумана» ор. 23, посвящённые Юлии Шуман. Она была единственным ребёнком Клары и Роберта, которому Брамс посвятил персональное произведение – его сборник

«Детских народных песен» посвящен сразу всем «детям Роберта и Клары Шуман».

Показательно, что в трудные моменты жизни рядом с Юлией оказывалась Мария – и во время её конфирмации в 1861 году в Мюнхене, и накануне Рождества 1867 года, когда Юлия из-за обострения болезни никуда не могла выехать из Дивонна. В это время Клара отправилась в Карлсруэ перед очередными гастролями – отдохнуть и послушать премьеру «Геновевы» под управлением Германа Леви. Именно от Леви Клара с удивлением узнала, что Брамс был влюблён в Юлию. Не без раздражения и досады Клара описывала в дневнике и письмах подругам (Розалии Лезер, к примеру) тот момент, когда Брамс впервые услышал о скором замужестве Юлии – он буквально изменился в лице. Именно в ответ на его упрёки Клара объясняла своё нежелание заботиться о больной Юлии: «Я не могу тратить столько усилий накануне испытаний, ждущих меня *(во время предстоящих гастролей – Т.Ч.)*», – писала она Брамсу, удивлявшемуся, почему та отправляется на курорт, вместо того, чтобы вплотную заняться здоровьем дочери. Спустя несколько недель после свадьбы Юлии Брамс показал Кларе свою «Рапсодию для альта» – произведение, полное скорби и боли. Клара была уверена, что это была его реакция на замужество третьей дочери Роберта Шумана.

«Эмоциональная изоляция Клары от детей наиболее ярко проявилась в момент смерти Юлии», – пишет Рейх. Всю жизнь девочка провела вне собственного дома, скитаясь по чужим людям. Элиза была с Юлией перед рождением её первого ребёнка, Мария и Феликс навещали её в период ожидания второго сына. Когда Юлия умирала, с ней не было никого из родных, и на похороны мать, разумеется, не поехала. 10 ноября, когда она получила телеграмму из Парижа, Клара в Гейдельберге готовилась к выходу на сцену вместе Амалией Иоахим, женой скрипача Иоахима. Никому не сказав ни слова, Клара блестяще отыграла концерт, пояснив в письме подруге, что перенос концерта был бы делом слишком хлопотным. В другом письме, дирижёру Леви от 12 ноября 1872 года, Клара писала: «Я спокойна, потому что ... когда увидела дорогую девочку в Бадене прошлым летом, поняла, что она долго не проживёт. Другая причина

может быть в том, что ... я потеряла её для себя ещё три года назад, когда она вышла замуж».

Из всех детей Шумана самая страшная судьба ждала Людвиг (1848-1899). В 22 года он оказался в сумасшедшем доме, откуда уже не вышел до самой своей кончины. Проблемы со здоровьем начались у него в 13 лет, когда, по настоянию учителей, он вынужден был покинуть частную школу-интернат, где с 8 лет учился вместе с младшим братом Фердинандом. Мальчик элементарно не справлялся со школьной программой, и встал вопрос о разделении двух братьев: Фердинанда надо было отправлять в Берлин, для подготовки к университету, а Людвигу необходимо было подыскать что-то попроще. Клару проблемы с учёбой и здоровьем мальчика поначалу не особо тревожили. Когда в августе 1862 года 14-летний Людвиг готовился к торжественной конфирмации, она продолжила отдых с друзьями, не преминув записать в дневнике: «Мысленно я была с ним». (Кстати, на протяжении всех школьных лет дети Шумана никогда не отдыхали все вместе в компании матери: она предпочитала путешествовать и лечиться на знаменитых курортах в сопровождении друзей и подруг, изредка отдавая предпочтение одному или двум из своих детей.) Ещё около двух лет Людвиг проучился в «школе торговли» в Карлсруэ, пока окончательно не стало ясно, что максимум его способностей – примитивный ручной труд. Клара терзала Брамса просьбами дать ей совет относительно сыновей. Но повзрослевший (и к тому времени вполне разумно научившийся отмазываться на подобные просьбы) Брамс предпочитал не давать никаких советов и ограничивался исключительно предложением денежной помощи.

Все, знавшие Людвиг, отмечали его открытый, любящий нрав, и при этом – страшную безответственность и непунктуальность в работе. В 17 лет Клара пристроила его учеником к книготорговцу – дело не пошло. В 20 лет юноша вдруг решил стать музыкантом. И тут случилось нечто неожиданное: Клара, никогда не дававшая уроков никому из своих подраставших детей, начала заниматься с ним по два часа ежедневно. Вскоре приговор был вынесен: никакого таланта у Людвиг нет: «Его сочинения просто ужасны!». В 1870 году

юноша был отправлен в клинику на обследование. По возвращении с очередных гастролей по городам Англии Клара узнала вердикт врачей: у Людвиг неилечимая болезнь позвоночника, в результате которой началось разрушение головного мозга. Клара поместила сына в дом для умалишённых в Кёльдице, в 30 км от Лейпцига. По иронии судьбы, именно здесь в конце 20-х годов Роберт Шуман пережил своё страстное увлечение певицей Агнессой Карус, женой доктора Каруса, директора этой самой клиники. (В следующем столетии Кёльдиц войдёт в историю ещё и как гитлеровский концлагерь). Здесь же юный Роберт Шуман ощутил первый страх перед сумасшедшим домом. Повторяемость, завершённость сюжетов в жизни композитора нашла ещё одно трагическое воплощение в истории его сына.

До 1875 года Клара ни разу не навещала Людвиг. Приехала она к нему только после его страстной просьбы о свидании. В дневнике позднее появилась запись о визите: «Он был невероятно счастлив видеть меня, порывисто обнимал и умолял забрать его, как только ему станет лучше». Тональность записи очень характерна для Клары, прежде всего отмечавшей в дневниках не как она отнеслась к кому-то, а как кто-то отнёсся к ней, с преувеличенным вниманием к деталям, подчёркивающим восторженное пред ней преклонение. А ведь, казалось бы, речь идёт не о поклоннике – о родном сыне! Через год она приехала ещё раз, чтобы убедиться: улучшение не наступило. На этом в судьбе бедного Людвиг была поставлена жирная точка. Мать больше никогда не приезжала к нему и не отвечала на его письма. Клара Шуман писала пастору лечебницы Фридриху Гросселю: «Каждый визит лишает меня душевного равновесия на недели». Созерцать трагедию своего ребёнка было ей не под силу, поэтому она предпочла забыть о нём навсегда. Людвиг пережил Клару на три года, будучи похороненным заживо и лишённым всякой поддержки и любви родных.

Судьба Фердинанда Шумана (1849-1891) до некоторого времени складывалась на редкость удачно. Закончив престижную Иоахимсталер Гимназию, ведущую свою историю с 1607 года и выпустившую из своих стен немало выдающихся деятелей немецкой науки и культуры, юноша получил место в Берлинском банке. Насколь-



ко его привлекала карьера бизнесмена, мы судить не можем. А вот музыкой он занимался с удовольствием. К сожалению, Клара не одобряла этого увлечения сына – прежде всего потому, что он, по её мнению, не демонстрировал никаких выдающихся успехов. В благодарственном письме своему бывшему ученику Эрнсту Рудорффу (он давал бесплатные уроки Фердинанду) в апреле 1864 года Клара писала: «Я боюсь, он вовсе не заслуживает того, что вы для него сделали». Невозможно отделаться от ощущения, что Клара вообще не признавала за своими детьми, особенно мальчиками, никаких талантов. Она словно придумывала и мысленно вычерчивала для каждого из них практически полезную жизненную стезю, а потом со всей жёсткостью морального и материального давления добивалась её осуществления. Желания и реальные увлечения детей в расчёт не принимались. Тем горше было ей, вероятно, видеть, как все её умозрительные концепции рассыпаются в пух и прах.

В 1873 году Фердинанд вопреки желанию матери женился на Антонине Дойч. В письме от 1 февраля 1873 года Клара пишет всё тому же Рудорффу: «Я всегда надеялась, что он приобретёт достаточный опыт в бизнесе, займёт со временем действительно хорошую позицию и продолжит развиваться интеллектуально – теперь, после такого удара, все эти надежды тщетны». Тем не менее, именно дети Фердинанда и Антонины скрасили Кларе последние годы жизни. За первые десять лет супружества (с 1874 по 1884 годы) у них родилось шесть сыновей и одна дочь. Однако назвать жизнь семьи счастливой никак нельзя. Еще до женитьбы Фердинанд служил в армии, и во время участия во Франко-Прусской войне получил боевое ранение. В период лечения раны и развившегося вследствие неё ревматоидного артрита Фердинанду впрыскивали морфий. В итоге, оставшиеся годы жизни Фердинанд, так героически выношенный матерью в дни революции 1849 года, провёл в борьбе с наркотической зависимостью. Над его семьёй реально нависла угроза голодной смерти. Кларе пришлось поддержать фактически безработных сына и его жену. С 1884 года трое из детей Фердинанда и Антонины поселились у бабушки во Франкфурте. Огромную поддержку внукам Клары и Роберта оказывал так и оставшийся бездетным Иоганнес

Брамс. В 1888 году, после длительных препирательств и формально-го отказа Клары, он выслал семье 15 000 марок. Деньги были с благодарностью приняты. И это только один из письменно подтверждённых случаев его участия в делах семьи Шуман.

Старшая внучка Юлия, после просьбы Клары, обращенной к прусской королевской семье, в 13 лет получила возможность бесплатно учиться в престижной берлинской школе Луизенштифт. Туда определяли девочек из «хороших домов» для подготовки к самостоятельной жизни в качестве гувернанток, учительниц и воспитательниц в семьях аристократов. Через несколько лет Юлия приехала во Франкфурт, чтобы брать уроки фортепианной игры в консерватории, где преподавали её знаменитая бабушка и тётя, и поселилась в их доме. Позднее она вышла замуж – и снова вопреки воле бабушки, которая не одобрила выбор юной внучки. Тем не менее, Юлия оставила добрые воспоминания о годах общения со знаменитыми родственниками.

В 1890 году Фердинанд приехал к матери «обсудить проблемы семьи». Как писала Клара, это был «совершенно сломленный человек». Ему был всего 41 год, и это была их последняя встреча. В следующем году он скончался. Все заботы по организации похорон взяла на себя Мария. Клара не поехала на траурную церемонию и вообще ни на час не прервала занятия со студентами, хотя они с сочувствием предлагали ей пропустить уроки в связи со столь печальными известиями. Болезни и смерти детей так и не стали для Клары достаточным основанием оторваться от фортепианной клавиатуры.

Смерть Фердинанда фактически разделила его детей на два лагеря. Часть из них осталась преданными Антонине, с которой Клара не хотела поддерживать никаких отношений, часть – оказалась полностью на стороне бабушки. Внук Фердинанд, который оставался с Кларой до последних часов жизни, по её просьбе играл ей перед смертью один из фортепианных романсов Шумана, посвящённых Кларе. Позднее Фердинанд написал и издал небольшую книжечку почтительных воспоминаний о бабушке и тёте Марии. Его младший брат Альфред тоже написал книжечку. Правда, совсем иного рода. Она называлась «Иоганнес Брамс, отец Феликса Шумана: мистерия одной любви. Очень серьёзная пародия на воспоминания Евгении

Шуман». Книга была издана в 1926 году под псевдонимом Титус Фрацени. Мария и Евгения пытались скупить и уничтожить весь тираж. Но часть экземпляров, видимо, где-то сохранилась – факт написания пародийной книги Альфредом Шуманом приводится многими исследователями. В ней Клара описывалась как не очень нравственная особа, изменявшая Роберту Шуману с юным Иоганнесом Брамсом.

В связи с детьми Фердинанда возникает вопрос: почему вокруг Клары никогда не было мира? Почему одни принимали её целиком и полностью и подчинялись ей, её режиму жизни и принципам, а другие отвергали всё, что с ней связано? Первый ответ – конечно, потому, что и сама Клара отличалась резкостью, категоричностью суждений и никогда не была склонна к компромиссам. Отвергнув мать своих внуков, она естественно настроила против себя часть детей. Тем более, что её сестра по отцу, бездетная пианистка Мария Вик, из которой папаша Вик пытался воспитать «вторую Клару» (впрочем, Мария так и не достигла уровня профессионализма своей знаменитой сестры) всё своё состояние завещала детям Фердинанда. Кларе это очень не нравилось, но ничего поделать с этим она не могла. Таким образом, потомки Фердинанда перестали полностью зависеть от благосклонности бабушки и начали высказывать своё о ней мнение. Второй ответ: Клара с рождения находилась в атмосфере конфликтов, ссор, выяснения отношений – это для неё не было чем-то из ряда вон выходящим. Смертельно рассориться, внешне примириться, обсуждать за глаза и снова с улыбкой вести деловые переговоры – такова была натура Клары. При этом она ощущала мир очень негативно и склонна была видеть в любой житейской проблеме настоящую драму, в решении которой доверяла всегда только своим чувствам. В этих условиях молодым людям легко было оказаться как в лагере её сторонников, так и среди резких ниспровергателей – что полностью проявилось в отношении детей Фердинанда.

Евгения Шуман (1851-1938), младшая дочь Роберта и Клары, оставила после себя две примечательные книги. «Воспоминания» (1926), полные горьких и даже душераздирающих подробностей о жизни детей Шумана вне семьи, и «Роберт Шуман: портрет моего

отца» (1931). Первая книга основана на личных житейских переживаниях и опыте самой Евгении, вторая – исключительно на семейных преданиях и дневниковых записях родителей. Евгения получила гораздо более фундаментальное образование, чем остальные дети Шумана. Однако судьба её оказалась не намного счастливее, чем у старшей, Марии. В какой-то степени она повторила её путь и точно так же лучшие годы своей жизни отдала поддержке и обслуживанию своей матери.

До 7 лет воспитанием девочки занималась няня, затем на три года младших детей поручили гувернантке Элизабет Вернер, приятельнице Клары. Ещё три года, до отправки в интернат, Евгения жила со старшими сёстрами, Марией и Элизой. Наконец, в 12-летнем возрасте девочку определили в закрытую школу в Рёдельгейме. Именно об этом периоде жизни Евгения вспоминала позднее с болью и обидой. Палочная дисциплина, жестокость воспитателей, принуждение детей к доносительству и постоянный голод могли окончательно сломить волю к жизни и желание девочки учиться, но, к счастью, Евгения выстояла и оставила очень горькие мемуары об этой поре своей жизни. Вдобавок к бесчеловечной прусской системе воспитания, девочка была на три года практически лишена общения с родными и близкими. Как и все остальные дети композитора (за исключением Марии), она тяжело переживала насильственный отрыв от семьи. Дальнейшая учёба в маленькой частой школе в Вольфенбюттеле после интерната показалась ей почти раем. В 1869 году девушка выдержала вступительные экзамены в Высшую школу музыки в Берлине под началом Иохима. Там же преподавала её мать. Попав в класс Эрнста Рудорффа, бывшего студента Клары, Евгения так или иначе оказывалась под профессиональным влиянием матери. Полтора года она постоянно консультировалась и с ней, и с Иоганнесом Брамсом. С 1871 года Евгения становится «помощницей по хозяйству», ассистенткой и компаньонкой своей знаменитой матери наряду с Марией. Двадцать лучших лет её жизни были полностью отданы интересам семьи. При этом мать никогда не была особо довольна своей младшей дочерью. «Мы раздражаем друг друга», – писала она. Наконец, в 1891 году, сорокалетняя Евгения решила оставить мать и начать собственное дело. Клара не возражала.

Следующее двадцатилетие жизни Евгения провела в Англии, где преподавала и выступала с концертами. Более общительная, живая, энергичная и независимая, чем Мария Евгения, однако, так и не создала собственной семьи. После смерти Марии, Евгения стала правообладательницей звёздного наследия и, как пишет Н. Рейх, «боролась со всеми попытками очернить образ своих родителей. ... Кроме Марии, все дети относились к Кларе как к своего рода сверхчеловеку, почитаемому и обожаемому издалека». Не стала исключением и Евгения. В своих воспоминаниях она создаёт образ любящей матери, постоянно проявляющей заботу о детях – правда, на очень большом расстоянии от них. «И для нас, малышей, и для старших братьев и сестёр, она была самым великим, чем мы обладали в мире». Вряд ли, когда Евгения писала эти строки, она вспоминала о печальной судьбе забытого в лечебнице Людвига, умершего на руках сестры Феликса или оставшейся без материнского прощения и прощания Юлии. Забыв о том, кто же в их семье был действительно велик и дорог для всего человечества, Евгения, вероятно, в искренней уверенности, что так будет правильно и благородно, поддерживает прежде всего реноме вдовы великого композитора. Нередко достойные воспоминания детей о своих предках характеризуют скорее самих детей, чем их родителей. Только теперь, через 70 с лишним лет после смерти последнего ребёнка Роберта Шумана, мы, наконец, не рискуя никого обидеть или задеть, можем посмотреть правде в глаза и в очередной раз задуматься о перипетиях судеб мировых гениев.

Показательно, что никому из потомков Шумана и в голову не пришло обвинять Клару в том, что она не была ласковой и нежной матерью, не была хозяйкой дома и воспитательницей своих детей – словом, не была матерью в общепринятом смысле слова. Она – вероятно, одной из первых в мире известных женщин – позволила себе остаться исключительно «добытчицей», полностью поручив детей заботам посторонних людей и друг друга. В какой-то степени, традицию эту заложила для европейской творческой элиты французенка Жорж Санд, начав зарабатывать себе средства к существованию исключительно собственным творчеством. Однако даже она была не

в силах надолго расстаться со своими детьми, нуждаясь в постоянном эмоциональном контакте с ними. Подруга и коллега Клары по сцене Полина Виардо прославилась тем, что гастролировала по миру исключительно вместе со своими детьми – может быть, поэтому её дети выросли здоровыми и успешными? У Клары такой потребности не было. Все существующие свидетельства её жизни подтверждают лишь одно: материнство и сценическая карьера были для неё вещами взаимоисключающими. Поставив себя на недостижимый для детского сознания пьедестал, Клара признавала с их стороны лишь одно к себе отношение – восторженно-почтительное. В свою очередь, любые их попытки творчески проявить себя она воспринимала резко негативно. Особенно разрушительно это сказалось на мальчиках. Как бы ни хотелось кому-то до сих пор видеть над головой Клары ореол великомученицы, объективность требует признать, что причина многих бед детей Шумана коренилась именно в отношении к ним их звёздной матери.

Феликс (1854-1879) – младший ребёнок в семье. Историю жизни этого мальчика невозможно читать без сочувствия и, одновременно, негодования. Родившийся после отъезда отца в Эндених, ребёнок рос фактически полным сиротой. С рождения до 4-х лет он находился под присмотром домохозяйки и «дяди Брамса», затем вместе с Евгенией отправился в Берлин под опеку Элизабет Вернер, приятельницы Клары. Вскоре обязанности матери взяла на себя старшая сестра Мария. В 9 лет мальчик был помещён в интернат вместе с Фердинандом. По выходным ему иногда удавалось повидаться с бабушкой и сёстрами (мать Клары жила в Берлине). Несмотря на то, что этот ребёнок – единственный из потомков Шумана – обладал и литературным, и музыкальным даром, Клара не приветствовала его занятий искусством. Более того, она препятствовала контактам Феликса с её выдающимися друзьями. Вот красноречивый фрагмент из письма Клары Иоганнесу Брамсу: «Скажи мне откровенно, что ты о нём думаешь? Не думай, что я, как слабая мать, считаю его гением. Напротив, я так боюсь переоценить талант его (*Роберта* – *Т.Ч.*) детей, что, вероятно, требую от них слишком многого». Даже сам тон письма, форма высказывания о «его детях» (а не «моих») – говорят о многом. Ответом Брамса стало написание двух

песен ор. 63 на стихи Феликса: «Моя любовь зелена» и «Под бузиной». Ещё одно стихотворение юноши Брамс использовал в ор. 86. Таким образом, рано ушедший из жизни Феликс все же успел услышать, как звучат его стихи в трактовке великого композитора.

Феликс мечтал стать музыкантом. Но, финансово полностью зависимый от матери, вынужден был по её требованию поступить на юридический факультет Гейдельбергского университета – в точности повторив начальный этап жизни своего отца. Если бы не слабые лёгкие, Феликс, вероятно, мог бы достичь немалых успехов в творчестве. С его сильной, страстной, «флорестановской» натурой он сумел бы противостоять и психологическому давлению матери, и безденежью в случае неповиновения её планам. Но болезнь его развивалась слишком стремительно.

Как и другие дети Шумана, Феликс был очень испуган, когда Клара поместила Людвига в лечебницу для умалишённых. В 1878 году он униженно писал матери: «Я стоил тебе в этом году немалых расходов ... могу только спросить со страхом и волнением: позволишь ли ты мне приехать домой на каникулы, которые начинаются 9 июля? Я боюсь, что ты ответишь: “Он этого не заслужил”, но, пожалуйста, ответь мне скорее, чтобы я мог пережить этот удар». Добрая мама шлёт умирающему от туберкулёза сыну такой ответ: «О, дорогой мальчик, никогда не доставляй мне проблем .... Все мои надежды – на тебя, и я уверена, ты станешь достойным членом общества, если будешь бороться с недостатками, которые мешают выполнять тебе твой долг – особенно со своим упрямством. Мы можем достичь многого, если захотим, и я уверена, что ты будешь пытаться, если только любишь меня. Ты знаешь, как мы ждём каникул. Слава Богу, я могу разрешить тебе приехать домой; но это должен быть третий класс, дорогой мальчик! Возьми подстилку или коврик с собой». Поездка «третьим классом» означала в отсутствие свободных мест лежание на полу в течение всего пути. Больной туберкулёзом юноша, по решению прославленной и далеко не бедной матери, должен был лежать на сквознях на холодном полу, вместе с собачками богатых пассажиров.

За два года до смерти сына мать запретила ему публиковать стихи под его собственным именем, «чтобы не бросать тень на семью», а когда мальчик ответил ей достаточно жёстко, — обиделась. Поразительно, что Клара не считала саморазоблачительными и сохранила для истории такие письма Брамсу: «Дела идут очень плохо. Феликс слабеет день ото дня. Бедный человек страдает неопишимо, и мы страдаем вместе с ним. ... Я вижусь с ним время от времени по несколько минут, поскольку его это очень воодушевляет, но сердце моё обливается кровью, когда я вижу его. ... Удивительно, что я была в состоянии играть на концерте с такой свободной силой, хотя была так несчастна и не могла забыть своё горе...». В дневнике Клара ещё более откровенна: «14 февраля я играла в Музее... Весь концерт я видела перед собой только его, его истощённое тело, безжизненные черты, его хрипы — это было ужасно. Но я играла довольно хорошо, без единой неправильной ноты». И далее: «В ночь с субботы на воскресенье, в три часа, наш Феликс умер на руках Марии; она не позвала меня... Он страдал ужасно... Мария, добрая душа, которая всегда жертвует собой, решила пощадить меня... Так что я увидела его утром, его мёртвое тело, и ах!, должна признаться, что почувствовала освобождение, за которое благодарна небесам». Почти слово в слово повторяет Клара написанное когда-то после смерти мужа: она испытывает не бесконечные горе и скорбь, а *освобождение*. Видеть страдания детей Кларе было неприятно — ведь традиция требовала от матери каких-то усилий, помощи, хотя бы попытки ухаживать за больными, а это для нее было органически непереносимо. Зато созерцание умерших близких, избавившихся от страданий, становилось облегчением, за которое она не забывала «благодарить небеса».

Вопрос о потомках великих людей в мировой истории всегда был одним из самых щекотливых. Расхожая фраза про детей гениев, на которых «природа отдыхает», родилась, безусловно, для утешения скучных обывателей. На самом деле никаких особых закономерностей в этом вопросе нет и быть не может. Потому что двойственная природа гениальности в каждом случае проявляется по-разному. Даже самые великие представители человеческой расы «делают детей» вполне обычным, всем хорошо известным способом,



однако гораздо важнее для появившихся на свет носителей «гениальных генов» то, в каких условиях будет их организм развиваться. И вот тут-то фраза про «отдых природы» зачастую находит вполне житейское объяснение.

В окружении гения всё настолько сконцентрировано на нём и его творениях, что на развитие дарований его отпрысков не остаётся ни сил, ни времени, ни – главное – практической необходимости. Однако если бы это было абсолютным правилом, мир бы не восхищался творениями сыновей Иоганна Себастьяна Баха. А ведь у великого немецкого композитора в двух браках родилось 20 детей! Правда, во взрослую жизнь вступила лишь половина из них, но почти все сыновья Баха стали крупными музыкантами и создали произведения, стоящие на полках рядом с сочинениями их великого отца. Может быть, дело в том, что, несмотря на предельную загруженность, Иоганн Себастьян находил возможность *сам* заниматься профессиональной подготовкой своих детей? К тому же, дети росли в лоне глубочайшей музыкально-религиозной традиции, а уже одно это само по себе способно ребёнка с даже скромным дарованием превратить в крепкого профессионала в жанрах церковной музыки.

У потомков Шумана не было подобного детства. Через полгода после отъезда композитора в лечебницу доктора Рихарца семеро малолетних разновозрастных детей оказались на попечении посторонних людей, а после смерти отца в 1856 году они окончательно лишились и дома, и родительского внимания. О полном отсутствии любви и заботы со стороны Клары говорить, конечно, не совсем корректно. Забота была. Но проявлялась главным образом в регулярной оплате счетов за образование и в письмах с подробными советами по поводу их одежды и меню. Все воспитательные формулы «матери по переписке» так или иначе сводились к требованию «быть достойными членами общества» и «не доставлять ей хлопот». Никакой потребности в живом общении с детьми, сохранении для них атмосферы тёплого и уютного дома у матери семейства не было. Даже купив в 1862 году собственный особняк в Баден-Бадене, Клара не спешила приглашать туда детей и проводить с ними хотя бы капикулы. Она, как и прежде, одна или в сопровождении друзей ездил

ла по модным курортам, организовывала бесконечные концерты в лучших залах Европы, даже когда у семьи не было острой необходимости в деньгах. Дети росли без рождественских ёлок, без подарков, дней рождения в кругу семьи, весёлых каникул и материнской ласки. Конфирмация мальчиков-подростков – довольно значительный этап в духовно-религиозном становлении немецкого юношества – также оказалась Кларой проигнорирована.

Но, конечно, самой большой проблемой для подрастающих детей оказалось полное отсутствие интереса и уважения к их внутреннему миру и творческим интересам со стороны матери. Какой разительный контраст в отношении Роберта к детским наивным стишкам Марии, и Клары – к юношеским опусам Феликса! Счастье ещё, что у юноши оставалась возможность общения с Брамсом, который поддерживал начинающего поэта как мог.

Клара поставила себя в глазах собственных детей на столь недосягаемую высоту, что, даже став взрослыми, они должны были в письменном виде спрашивать позволения увидеться с ней. Право общаться с ней, возможность хоть на несколько каникулярных недель оказаться в домашних стенах, повидаться с братьями и сестрами – всё это надо было заслужить. Клара была так плотно занята своей концертной и личной жизнью, что место для детей нередко оставалось лишь в её дневниках и переписке с друзьями. Не случайно Феликс упрекал мать, что она слишком много времени проводит за своей корреспонденцией, вместо того, чтобы просто общаться с ними, детьми. Как известно, ежедневно несколько часов отдавалось Кларой писанию писем – иногда до десяти подряд, гигантских по объёму. Общаться со своими поклонниками, коллегами, организаторами концертов и просто знакомыми она считала своей святой «обязанностью артистки». Отвечая Феликсу, мать недоумевала, как он не может понять, что всем этим людям «она так нужна!».

За гастрольной гонкой Кларе Шуман было некогда по-настоящему интересоваться здоровьем своих детей. Первые признаки туберкулёза у Феликса обнаружили уже в 14 лет, но никаких радикальных шагов Клара не предприняла. Несмотря на то, что первый опыт воспитания чахоточного ребёнка закончился трагически, она не встревожилась и не попыталась ничего изменить ни в своей,

ни в его жизни. А ведь именно Феликс и ушедшая ранее Юлия были наиболее талантливыми детьми в семье, мечтавшими о творческой карьере. Евгения в своих мемуарах так описывала Феликса: «бриллиантово одарённый, редкий характер, благородное, доброе сердце, очаровательные манеры и привлекательная внешность»...

В чём же причины такого равнодушия, если не сказать - душевной чуждости и материнской холодности? Самый очевидный ответ - в детских годах самой Клары. Согласно педагогической методе Вика, привязанности и эмоциональная зависимость от кого бы то ни было были помехой в достижении успеха. Главное, что она должна была с раннего детства запоминать и фиксировать в дневниках - сведения о концертах, доходах и богатых подарках, полученных за хорошую игру. Это был её привычный мир. В поздние годы гастрольной жизни Клары самые отчаянные записи в её дневниках можно встретить не тогда, когда умирали или болели её дети, а когда в Лондоне грабители унесли её шкатулку с драгоценностями.

Можно ли винить её в том, что она не была нежной и любящей матерью? Кларе просто неоткуда было взять то, в чём так нуждались её близкие. И в супружеском дневнике, и в записях Шумана после поездки в Россию встречаются осторожные намёки и, позднее, прямые сетования композитора на «нечуткость Клары». Могла ли Клара жалеть своих сыновей, если в доме отца она привыкла видеть совершенно иное отношение к мальчикам? В одном из писем супруге Клементине гастролирующий с Klarой в Париже Фридрих Вик приказал, чтобы она собрала вещи 15-летнего «оболтуса» Альвина и выгнала его из дома без всякой финансовой поддержки. Чего было церемониться с непослушными детьми, когда рядом было много других - милых, послушных или талантливых? В жестокие времена многодетности родители не особо заботились о том, чтобы сохранить о себе добрую память потомков. И уж, конечно, родительская любовь не носила характер безусловной преданности интересам своих детей - это дети должны были поддерживать и всячески ублажать своих предков. Но были и исключения.

Любопытно в этом смысле сравнить отношение к своим детям Клары и подруги юношеских лет Роберта в Лейпциге - Генриетты

Фойгт. После её смерти Роберт Шуман опубликовал в «Новом музыкальном журнале» страницы дневников талантливой пианистки и покровительницы молодых дарований. В частности, мы там читаем: «Я не понимаю, как могут столько матерей (и я наблюдаю это каждый день) отсылать своих детей, чтобы самим дышать свободнее, — я дышу свободно лишь тогда, когда мой ребёнок при мне, иначе я нигде не нахожу себе покоя. И как можно лишать себя наслаждения видеть его возможно дольше и возможно чаще?». Не исключено, что композитор публиковал это и для прочтения Кларой. Но, видимо, материнская душа её так и осталась нераскрывшимся бутонem. Став, по нынешним меркам, матерью-героиней, она всю жизнь оставалась для своих детей лишь матерью в физиологическом и материальном смысле, но не в духовном и тем более — эмоциональном (как бы благородно они потом себя не вели и какие бы добрые слова о ней не писали). Неоднократные упрёки Иоганнеса Брамса вдове Роберта Шумана в том, что она мало внимания уделяет своим детям и слишком много гастролирует, порой приводили к их ссорам: Клара категорически требовала признать за ней право быть прежде всего «артисткой». Все попытки переубедить её были безуспешны. И Брамс отступился.

Несомненно, Шуман до последних мгновений жизни думал о своих детях — вспомним его письма из лечебницы в Энденихе. Болезнь вовсе не лишила Шумана чувства глубокой привязанности к семье и трепетного интереса к творческим дарованиям малышей. Наверняка, проживи он дольше, судьбы его детей оказались бы более счастливыми во всех смыслах.

**Глава X**  
**КЛАРА ПОСЛЕ ШУМАНА**

«Началась моя новая жизнь», – провозгласила Клара в дневнике после похорон Роберта Шумана 31 июля 1856 года. Но на самом деле новая жизнь началась для неё сразу после отъезда мужа в Эндених, когда 4 марта 1854 года он, «одетый с великолепным вкусом», сел в экипаж с доктором Хазенклевером. Клара в тот же день вернулась домой от подруги: рядом были её мать Марианна Баргиль, по первому зову приехавшая к ней из Берлина, и Иоганнес Брамс, примчавшийся с предложением помощи и застрявший в семье Шумана на два с лишним года.

Советчики, друзья, благотворители не оставляли её ни на день. Фердинанд Хиллер рекомендовал ей перебраться в Кёльн, поближе к мужу, к тому же, там проще можно было найти учеников. Кларе предлагали пожертвования меценаты из Гамбурга и Лейпцига. Издатель Хертель собрался организовать концерт в пользу семьи композитора, но Клара решительно воспротивилась всем инициативам доброжелателей. Стремительное возвращение Клары к гастрольной жизни и сиротство их с Робертом детей (при живой матери и больном отце) традиционно объясняют тяжёлым материальным положением семьи. Но эти объяснения весьма сомнительны. Позднее Клара с гордостью рассказывала детям, что она не только не тронула банковский капитал, оставленный ей Шуманом, но за время его пребывания в лечебнице ещё и удвоила его. Как свидетельствуют многочисленные документы, жена и позднее вдова Шумана вовсе не была оставлена на произвол судьбы и не бедствовала ни одного дня. Уже 18 марта Пауль Мендельсон, брат Феликса, прислал Кларе чек на 400 талеров. После нескольких дней размышления Клара отправила помощь обратно. Договорились, что предложенный банкиром беспроцентный кредит в его банке она сможет взять в любой момент. Городской совет Дюссельдорфа и лично мэр города Людвиг Хаммерс приняли решение до конца 1854 года продолжать выплачивать «господину мюзик-директору» его жалованье.

Все предложения, за исключением последнего, Клара с гордостью отвергла: уже в марте она начала давать уроки. Правда, тяжело протекавшая беременность и сильнейшее нервное напряжение вынудили её вскоре отказаться от нелюбимой работы. Ей хотелось

скорее родить, чтобы вернуться к гастрольной жизни. В этот период она начала перечитывать только что вышедшее в свет собрание критических статей Роберта Шумана «О музыке и музыкантах». 7 мая Клара подарила книгу на день рождения Иоганнесу Брамсу. За два месяца, минувших с отъезда Шумана из дома, именно этот юноша стал её доверенным лицом. Ему было поручено ведение «Домовой книги», куда с 1837 года Роберт Шуман ежедневно записывал расходы и доходы, где коротко отмечал самые заметные события в жизни семьи (а с 1846 года аккуратно фиксировал дни интимной близости супругов).

Брамс развлекал Клару своей игрой, чтением вслух новелл Гофмана и других романтических сочинений. Как пишет американский автор книги о Кларе Шуман Джоан Чизл, «старшие дети в этот период Клару не успокаивали, а, скорее, раздражали». Поначалу и Брамс не слишком радовал женщину, остро переживавшую свои семейные проблемы. Но 27 мая 1854 года они вдвоём надолго уходят в парк, где раньше она обычно прогуливалась с мужем, после чего Клара записывает в дневнике: «Именно с Брамсом я предпочитаю говорить о Роберте, во-первых, потому что Роберт любил его больше, чем кого-либо, во-вторых, весь он наполнен юными, успокаивающе-нежными чувствами ко мне. В целом он представляет собой поразительный феномен, как человек, далеко опережающий в развитии своих сверстников, и при этом сохранивший такую детскую непосредственность в своих реакциях».

7 июня она признаётся Иоахиму: «Каждый день я учусь лучше понимать его редкий и прекрасный характер ... Он доставляет мне столько удовольствий, сколько может, и делает это с такой настойчивостью, которая не может не умилять». 11 июня Клара родила мальчика. Первый, к кому она обратилась с просьбой быть крёстным отцом ребёнка, стал Иоганнес Брамс. На него она и оставила детей, стремительно покинув дом, где за последний год ею было прожито столько горестных минут. В июле младенец Феликс остался без матери: Клара повезла в Берлин свою третью дочь, Юлию, чтобы пристроить не очень здоровую девочку к бабушке. С этого момента Клара предпочитает вместо живого общения с детьми получать ре-

гулярные отчёты об их делах и самочувствии от верного «Ханнеса»<sup>1</sup>. Август она проводит на морском курорте, в Остенде, с подругами юности Генриеттой Райхман и Розалией Лезер, и уже в конце месяца даёт концерты в Брюсселе и Остенде, 26 августа – с участием начинающего баритона Юлиуса Штокхаузена. Своё 35-летие Клара отметила дома. 13 сентября Мария и Элиза порадовали её музыкальным сюрпризом – прекрасным исполнением дуэта из «Картинок с Востока» Шумана, тайно выученного под руководством Брамса. Сам Иоганнес вручил возлюбленной четырёхручное переложение Квинтета Шумана ор. 44 и собственные вариации на тему её давнего «Романса».

С 14 октября Клара начала длительный гастрольный тур. Как она поясняла окружающим, – всё с той же с целью поправить материальное положение семьи. Но в письме коллеге и партнёру по гастрольной жизни скрипачу Йозефу Иоахиму она признавалась, как «счастлива снова выходить на сцену». Сначала в сопровождении верного Иоганнеса и Отто Юлиуса Гримма она выехала в Ганновер. Позднее к ним присоединился Йозеф Иоахим, с которым Клара дала концерт при дворе, а уже 19 и 23 октября (когда наладились письменные контакты с мужем) она вновь блеснула на сцене Гевандхауза. 27 октября состоялся концерт в Веймаре под управлением Листа, 3 и 4 ноября – концерты во Франкфурте-на-Майне. Несколько дней передышки, чтобы навестить детей в Дюссельдорфе, и снова: 13, 15, 16, 18, 21, 23, 29 ноября – концерты в Гамбурге, Любеке, Бремене, Берлине, а далее весь декабрь – совместные выступления со скрипачом Иоахимом в Бреслау, Франкфурте-на-Одере, Лейпциге... Единственный отдых, который позволяет себе Клара в этот период – краткие прогулки с Брамсом. Её всё более волнуют «его выразительное лицо, его говорящие глаза» и то, «как он двигается за роялем».

---

<sup>1</sup> Поскольку проблемы с дикцией у Клары остались на всю жизнь, часть букв она выговаривала не слишком внятно, так что имя Иоганнес в её произношении звучало почти как «Хоханнес».



В ноябре 1854 года Роберт Шуман только-только вернулся к своему обычному состоянию, начал переписку с семьёй, редактирование своих старых сочинений. Он очень надеялся на встречу с родными на Рождество и Новый год. Но, похоже, всем было не до него. Клара Шуман и Иоганнес Брамс отправились вместе в Гамбург. Там состоялись её концерт и знакомство с матерью юного друга. На обратном пути, во время остановки в Бремене, Клара написала довольно бестактное письмо фрау Брамс: «Мне так грустно прощаться с женщиной, чей сын стал для меня так дорог. Я говорю себе: кто знает, сколько ещё проживёт эта добрая матушка? Возможно, я буду ему матерью вместо неё». Но мать Брамса прожила ещё достаточно долго, чтобы успеть высказать критическое отношение к выбору своего сына. Клара же, в свою очередь, напишет о родителях Иоганнеса: «...простые люди, но достойные уважения». Набор оловянных солдатиков, с которыми до сих пор играл юноша Брамс, поразил и умилил её. «Я люблю его как сына», – останется запись в дневнике Клары.

К своим детям она вернётся только к Рождеству. В декабре-январе 1855 года они много времени проводят вместе: в праздничные дни юный композитор развлекает детей и разучивает с ними весёлые песенки. Любопытно, что некоторые детали жизни Брамса в доме Шумана заставляют вновь вспомнить о повторяющихся сюжетах в их биографиях. Точно так же, как когда-то 20-летний Роберт развлекал детей своего учителя Вика, 20-летний Брамс вошёл в семью боготворимого им Шумана, чтобы работать нянькой, гувернёром, чтобы развлекать и оберегать детей Клары и Роберта. И, как Шуман когда-то полюбил дочь своего учителя, самую восторженную из своих обожательниц Клару Вик, так и Брамс через несколько лет полюбил третью дочь Шумана Юлию, самую красивую и талантливую из девочек в семье «досточтимого мастера». Впервые он увидел её точно в таком же возрасте, как и Роберт когда-то увидел Клару, – на девятом году жизни. К счастью или несчастью для молодого композитора, Клара старалась держать Юлию подальше от родного дома, из-за туберкулёза она должна была больше времени проводить в тёплых краях...

Более ста лет феминистки всего мира пишут на своих знамёнах имя Клары Шуман. Что же такого особенного совершила эта женщина, чтобы стать «символом веры» новых времён? Замечательно играла на рояле? Сочиняла музыку? Была «дамой сердца» двух великих композиторов XIX века? Это верно. Однако всего этого недостаточно, чтобы символизировать либеральные ценности и являть новым поколениям образец женской свободы. Тут надобно было совершить нечто такое, что показало бы мужчинам их истинное место в роковой борьбе полов и как минимум, – вырвало женщину из плена многовековых традиций. Для немки это оказывалось тем более непросто: её судьбу от рождения определяли пресловутые «три К», «три кита» национальной несокрушимости – кухня, кирха и «киндеры». Кларе удалось то, что до неё не удавалось никому из её соотечественниц, а именно: полностью разрушить господствующий стереотип и построить свою судьбу вне всякой связи с церковью, домашним бытом и собственными детьми. Видимо, единственным человеком, способным удержать Клару в семье, был Роберт Шуман. С его уходом таимая в душе 35-летней женщины ностальгия по громкой славе ребёнка-вундеркинда прорвалась, наконец, наружу. Она с чувством облегчения вернулась к опыту ранней юности и на сорок лет погрузилась в гастрольную суету.

...15 января 1855 года Клара отправилась в Голландию. Поначалу её сопровождал Брамс, но 23-го он вернулся в Дюссельдорф, чтобы тут же начать описывать своей прекрасной даме всё, что творится в её доме. 25 января: «Снова наступила ночь и уже поздно, но я не могу делать ничего, кроме как думать о тебе, смотреть на твоё дорогое письмо и твой портрет. Что ты делаешь со мной?..». 26 января: «Евгения простудилась и кашляет, ест без аппетита, лицо покраснело, в основном, спит. Мальчики в порядке, особенно Феликс. Алфавит пока не слишком продвигается, несмотря на обещанный кусок сахара... Подбодри меня скорей хотя бы несколькими строчками. Я ужасно хочу получить их, но больше всего я хочу тебя. Твой Иоганнес». Преданность влюблённого юноши постоянно находила подтверждение в его письмах: «3 марта, Дюссельдорф. Возлюбленная госпожа Клара, редко я бываю так рад письмам, как был рад

твоему сегодняшнему. С раннего утра ты так живо занимала моё воображение, что за завтраком я должен был отложить книгу, потому что остро ощущал тебя сидящей рядом со мной. Ты сделала меня таким счастливым!...».

После январского тура по Голландии, февраль и март пианистка проводит в Данциге, Берлине и Померании. Май – музыкальный фестиваль в Дюссельдорфе. Всю зиму и весну Клара гастролирует, чтобы возвращение домой подгадать к радостному событию – двадцатидвухлетию «дорогого Хоханнеса». В дневнике её 9 мая появится такая запись: «Он был так весел, что в вихре его радости и я почувствовала, как рядом с ним становлюсь моложе...». Зимой 1856 года география поездок Клары ещё более расширяется: её ждут Вена и Будапешт, а в следующем мае-июне она даст серию из двадцати шести концертов в городах Англии! Словно какая-то демоническая сила гонит её из дому: даже если в её планах нет концертов, она всё равно не может оставаться с детьми и отправляется в путешествия, на курорты, на премьеры шумановских произведений в разные города Германии...

Поразительно, как быстро юноша Брамс стал фактически членом семьи. В каком-то смысле его появление в доме Шумана было подарком небес. По крайней мере, под его присмотром дети не чувствовали себя одинокими и заброшенными, поэтому он писал их матери: «О детях у меня только хорошие новости. Всё, что я могу сказать, они становятся веселее и крепче с каждым днём. Я получил большую коробку сладостей от фрейлейн Хартман, которую я держу про запас, они должны хорошенько поработать за каждый кусочек. Тот, кто победит три раза, получает награду. Иногда им нужно выдержать тридцать боёв, чтобы добиться успеха». «Последнюю ночь что ты думаешь? – Людвиг спал в моей кровати; я уложил его и показал ему твой портрет, чтобы ему снились приятные сны. ... Малыш проснулся очень рано, и мы с ним устроили хорошую потасовку».

С другой стороны, по силам ли ему была такая ответственность? Судя по восторженным письмам, думать об этом ему было недосуг, лишь один вопрос тревожил влюблённого: будет ли им до-

вольна его обожаемая Клара? «В воскресенье я с Бертой, Марией и Элизой ходил в Графенберг, там мы пробыли с полудня до восьми вечера. Мы все очень веселились, прыгали и пробирались сквозь густой кустарник. В конце все начали жаловаться на холод, но мне было жарко. Я был без шляпы и часто укладывался на траву, не в силах подняться снова. Была идеальная погода; солнце тепло светило и закатилось в сиянии. Всё время я думал о тебе...».

Надо ли удивляться тому, что фрау Брамс настоятельно требует, чтобы сын перестал работать нянькой и тратить свою жизнь на разгребание проблем посторонних, хоть и довольно знаменитых людей? Поведение Клары мать Брамса оценивает весьма скептически: «Она предпочитает концертировать...оставив дом и детей на посторонних, путешествует повсюду без мужа... Если Бог одаривает тебя столь многими талантами, то неправильно вот так отсиживаться в тишине». (письмо от 20 марта 1855 года). Но Брамс, по сути сам ещё ребёнок, ничего не может поделать со своими чувствами: «Я больше не могу существовать без тебя... Пожалуйста, продолжай любить меня так же, как я буду любить тебя – всегда и навечно» – завершает он своё письмо Кларе 25 июня 1855 года. Можно ли всерьёз относиться к подобным признаниям? Вероятно, в эти летние месяцы Клара не раз задаёт себе этот вопрос. Ведь буквально за несколько абзацев до этого ей приходится читать следующее: «Главное, я снова страстно полюбил прыгать. Ты удивишься, как хорошо и долго я могу прыгать, чуть не вдвое выше своего роста, очень высоко!»

На протяжении всего 1855 года маршруты Клары и Иоганнеса постоянно пересекаются. Он сопровождает её в плавании по Рейну, затем нагоняет в Роттердаме, внезапно нарушив её печальное одиночество. В Утрехте она играет на концерте почти механически: причиной тому – горькое письмо из Эндениха. Роберт словно прозревает: «Как ужасно, если я никогда больше не увижу тебя и детей!» Но что говорит себе Клара? Что она должна немедленно мчаться в клинику? После нескольких дней отдыха в компании Брамса и Иоахима, когда они с упоением музицируют, Клара пишет в дневнике: «Я должна идти в мир!» и с утроенной силой этот самый мир завоёвывает. Правда, в этот период она всё чаще выбирает для

концертов не сочинения своего мужа, а, вопреки протестам друзей и коллег, – пьесы нового немецкого гения Иоганнеса Брамса. Давняя подруга Ливия Фреге, д-р Ферхулст, Женни Линд<sup>2</sup> пытаются остановить «расточительные порывы» Клары в отношении «ошибочных тенденций», но даже угроза потерять расположение выдающейся певицы не останавливает Клару.

22 июля 1855 года Клара приняла участие в концерте Женни Линд в Эмсе. Несмотря на громадный гонорар в 1340 талеров, который позволял Кларе отказаться от гастролей до конца года, пианистка огорчена. Переполненный поклонниками певицы маленький немецкий городок буквально бушует от восторга. Но уязвлённая успехом подруги, Клара сердится на присутствие её мужа и аккомпаниатора Отто Гольдшмидта: раньше на сцене триумф Линд полностью разделяла аккомпанировавшая ей Клара, а теперь ей приходится сидеть за кулисами и ждать своего выхода. В дневнике Клара радуется, что Брамс (находившийся неподалёку, чтобы позднее начать совместное путешествие) на концерт не пришёл и не стал свидетелем её унижения. Через несколько дней все огорчения Клары растворяются в гармонии с прекрасной природой и в любви её восторженного спутника, неутомимого пешехода и фантазёра. Правда, чтобы их совместные странствия вдоль побережья Рейна, среди прекрасных лесов и виноградников, не выглядели совсем уж неприлично, Клара берёт с собой верную служанку Берту. После возвращения в Дюссельдорф Клара переезжает из квартиры на Билькерштрассе в новый дом на Постштрассе, 135. Теперь для «дорогого друга Иоганнеса» есть удобная и светлая комната в том же доме.

Пока Роберт Шуман находился в лечебнице, юный помощник и обожатель начал занимать в душе и мыслях Клары самое важное место. Произошло это далеко не сразу. Две линии параллельно прорезали её внутренний мир – умирание любви к мужу и рождение

---

<sup>2</sup> Размолвка подруг в связи с Брамсом не помешала Женни Линд исполнить заглавную партию в оратории Шумана «Рай и Пери» на Нижнерейнском фестивале в мае 1855 года. Клара писала об этом событии: «...самая трогательная Пери, какую можно было вообразить. Что за волшебство в многообразных красках её голоса!».

огромной, уже до конца жизни, любви к Иоганнесу Брамсу. Всех без исключения авторов, пишущих о Кларе, горячо волнует вопрос их физической близости. Тайна эта составляет едва ли не основную, до сих пор не распутанную интригу жизни обоих. Они любили друг друга – этого достаточно, чтобы понять все эти лихорадочные и не поддающиеся разумному объяснению порывы с уничтожением писем, со спасением части переписки и последующей её публикацией... В посмертном обращении к дочерям, объясняя, почему они должны глубоко чтить Брамса, Клара писала: «Я должна признаться, дорогие дети, что ни одного друга я не любила так, как любила его; это было самое прекрасное взаимопонимание двух душ». Показательно, что о покойном муже таких слов у Клары не нашлось. К большому несчастью Клары, любовь эта не совпала по времени. Пока солидная матрона, мать семерых детей и признанная артистка дозревала до понимания истинного значения Брамса как человека и композитора, пока она научилась радоваться его ребяческим выходкам и весёлым совместным путешествиям, пока оценила в полной мере его юношескую восторженность, рыцарское преклонение и, наконец, ответила взаимностью, его чувства трансформировались в уважение и полную почтительности дружбу. Разница между ними в 14 лет вряд ли играла большую роль для Брамса – его мать была старше его отца на 17. Некоторые авторы предполагают, что, начитавшись Тургенева в домашней библиотеке Шумана, молодой композитор начал склоняться к убеждению, не раз высказанному писателем, а именно: художник не должен создавать семьи. Если уж ему так необходимо любить, то пусть это будет замужняя дама.

Очевидно, что сильнейшая эмоциональная зависимость сначала Брамса от Клары, а затем выдающейся пианистки от великого композитора видоизменялась на протяжении сорока с лишним лет. Несколько раз они были на грани полного разрыва. Сотни опубликованных писем красноречиво рассказывают о глубоких и страстных переживаниях наших героев – при том, что самые интимные были благоразумно отобраны Кларой и уничтожены. Осталось то, что, безусловно, рисует Иоганнеса Брамса пылким и восторженным последователем «юного Вертера»: «Клара, дорогая Клара. Наконец,

я получил твоё письмо. Я так долго на это надеялся! В любви к тебе всегда растут моя радость и душевный покой. С каждым днём я скачаю всё больше, но даже тоска моя по тебе полна радости. Я чувствовал это и раньше, но никогда так сильно, как сейчас...».

Но вернёмся в 1856 год. Завершая зимний концертный сезон, Клара приезжает в Дюссельдорф в марте. На Постштрассе всё идёт своим чередом. Отсутствие матери вроде бы пока никак не сказывается на младших детях. Старшие, Мария и Элиза, отправлены в интернат, Юлия – к бабушке. Кто ещё, кроме преданного Брамса, мог в тот период создать Кларе такие условия для разъездов? Поначалу поддерживая связь с докторами в Энденихе, регулярно сообщая супруге «досточтимого мастера» обо всём самым детальным образом, он проводил ночи в шумановской библиотеке, изредка давал уроки теории и фортепиано местным любителям, чем зарабатывал на карманные расходы. Чтобы не деградировать профессионально, молодой композитор затеял по почте «обмен фугами» и их взаимную проверку с Йозефом Иоахимом, который очень скоро сдался и признал полную победу своего приятеля в освоении законов контрапункта.

Любопытно, как Брамс и Иоахим в своей переписке характеризовали реакцию Клары на обнадеживающие новости из Эндениха. Главное слово, которое они употребляют, когда речь идёт об улучшении состояния Шумана, – «тревога». «Клара встревожилась», «Клара очень обеспокоена», Клара «попросила меня съездить и уточнить», – пишут они один другому. Не радость, не надежда, не воодушевление, не срочный контакт с докторами, а именно тревога в ответ на сведения о том, что Шуману стало лучше. Чего же боялась в таком случае Клара? Не того ли, что муж вернётся и ей снова придётся стать домохозяйкой, домоправительницей, сиделкой для больных детей и мужа? То, что Юлия и мальчики нуждаются в постоянном врачебном досмотре, к середине 50-х годов уже было ясно. В дневнике Клара признаётся, что тысячу раз спрашивала себя, хочет ли она вернуть мужа домой – «таким» (то есть, неизлечимо больным)? Ответом стала её реальная жизнь: отправившись в первые после разлуки с Робертом длительные гастроли, Клара не может

скрыть восторга: «О, дорогой Иахим, как же прекрасно быть артисткой!»

Справедливо ли упрекать Клару в том, что она предпочла сцену и мировую славу счастью и здоровью детей? В утверждении своего права жить так, как она считает нужным, Клара была не одинока. Начавшаяся в XIX веке эмансипация коснулась прежде всего женщин творческих профессий. Но Клара, не боровшаяся за свои и чьи бы то ни было избирательные и политические права, тем не менее оказалась в первых рядах женщин, создавших для себя новый мир – мир абсолютной экономической и личной свободы. Она обеспечивала себя сама и, соответственно, сама решала – о ком заботиться, кого любить и как распорядиться своей собственной жизнью.

В поступках Клары по отношению к детям сложно заподозрить злой умысел. Когда она отказывалась кормить их грудью, она не знала, что наносит колоссальнейший ущерб их здоровью. Когда она разбрасывала братьев и сестёр по разным частям Германии, она не задумывалась о том, как травмирует их души. Это было обычной практикой для тех, кто не осознавал ценность семейного воспитания и жаждал свободы и «самореализации». Отсутствие материнской ласки, семейного тепла, жестокая муштра в интернатах и частных школах, невозможность общения с родными людьми – всё это в той или иной степени нанесло вред каждому из детей Роберта Шумана. Но в письмах и дневниках Клары нет ни единого слова сожаления. Дети болеют, умирают, но для нее превыше всего её искусство. Она осознавала «свою высокую миссию» (как она писала Брамсу в 1868 году, в ответ на его увещевание уйти со сцены и заняться, наконец, детьми) прежде всего «в озвучивании великих произведений». И эта «звёздность», служение «высокому» принимались обществом как оправдание вызова традициям. Оставаясь всю жизни «матерью по переписке», она только в последние годы жизни научилась терпеть детей рядом – да и то не всех.

...Через две недели после похорон Роберта Шумана, 14 августа 1856 года, Клара отправилась на отдых в Швейцарию в компании Иоганнеса Брамса, его 25-летней сестры Элизы и своих старших сыновей – Людвига и Фердинанда. Остальные дети Роберта Шумана



были пристроены кто куда: Мария и Элиза – в дом друзей Преиссеров, Юлия по-прежнему жила у бабушки Марианны в Берлине, малыши Евгения и Феликс остались под присмотром домоправительницы Берты в Дюссельдорфе. После похорон Шумана скрипач Йозеф Иоахим делится со своей возлюбленной Гизелой фон Арним: «Ты не должна воображать её (речь идёт о фрау Шуман) подавленной сентиментальной скорбью; здоровый импульс к работе и горячая любовь к музыке всегда возвышают её над заурадными людьми». Насколько «незаурядна» была Клара вне сцены, показывает письмо накануне отпуска (6 августа, через неделю после похорон Шумана), которое она отправила матери Брамса. В нём она детально обсуждает гардероб девушки, впервые собирающейся в дальнюю дорогу. Клара с увлечением советует брать поменьше вещей, чтобы багаж был не слишком тяжёл, чтобы можно было «сэкономить на стирке»: «Ей понадобится только одна шляпка, желательно из тёмной соломки. Вероятно, у неё есть тёплая шаль для путешествия. Не покупайте ей перчаток. Я могу отдать ей свои старые, если она не возражает носить стиранные. Как я буду рада, если это лето принесёт Элизе выгоду!». Слово «выгода» отныне станет едва ли не главным в её дневниках и переписке.

...Городок Герсау на озере Люцерн, озеро Констанс, берега Рейна, Гейдельберг – таков был маршрут путешествия. Никаких впечатлений от этой поездки ни в семье Брамса, ни в семье Шумана не сохранилось. Единственное говорящее замечание Клары по возвращении в Дюссельдорф касалось двух её сыновей, «экстренно нуждающихся в мужском воспитании». То ли подрастающие мальчики не очень-то считались с замечаниями «почти что брата» Иоганнеса Брамса, то ли сама Клара не могла справиться с их шалостями. К тому же оба они по-прежнему испытывали трудности в разговорной речи. Вскоре частный воспитатель был найден – некий Хершенбах, в чей дом мальчики и были той же осенью отправлены.

21 октября, через три дня после отъезда детей, навсегда покинул дом в Дюссельдорфе и Брамс, вернувшись в Гамбург к родителям. В это время Клара советовала Иоахиму, по поводу его неразделённой любви к Гизеле фон Арним, прекратить бессмысленные мучения и

перестать с ней встречаться: «Не подвергаешь ли ты себя совсем не обязательной боли?.. Ты хочешь закалить своё сердце, пожертвовав любовью, но подпитываешь её ежедневно...» Джоан Чизл предполагает, что Клара косвенно описывает своё состояние по отношению к Брамсу и считает окончательную разлуку лучшим способом победить любовные терзания. Мы вряд ли когда-нибудь узнаем, что они сказали друг другу на прощание. Как бы то ни было, в последующие годы их встречи будут происходить в основном в присутствии третьих лиц, и больше никогда они не будут жить под одной крышей.

Клара ринулась в очередную гастрольную гонку: Франкфурт, Карлсруэ, Дармштадт, Копенгаген – десятки концертов осени 1856 года выглядели очередной попыткой Клары спрятаться от реальных проблем, найти компенсацию в другой восторженной любви – любви поклонников и ценителей её фортепианной игры.

Некоторые западные биографы Клары Шуман и Иоганнеса Брамса считают, что измена Клары – единственная реальная причина её отстранённого отношения к состоянию и судьбе мужа. Другие хотят видеть её кристально чистой «жрицей искусства» и объясняют поведение Клары исключительно жадой свободного творчества. Судя по переписке (в том числе по ответам юного Брамса на исчезнувшие письма Клары), после смерти мужа Клара ждала предложения «руки и сердца» со стороны своего юного друга. Возможно, во время их августовского путешествия оно и прозвучало. Но что-то не срослось. Письма позволяют проследить предыдущую трансформацию чувств пылкого юноши. Сначала – уважительное, робкое, восхищённое преклонение: «досточтимая госпожа», «драгоценный друг». Затем – «самое обожаемое существо на свете», и, наконец: «Каждый день я приветствую и целую тебя тысячу раз». Что мешало Кларе уничтожить, например, такое послание: «Пожалуйста, продолжай любить меня... как я буду любить тебя»? С какой целью – вопреки обещанию, данному ею Брамсу, – Клара всё-таки оставила эпистолярное наследие, в котором очень трудно не увидеть намёков на интимную близость? Может быть, уничтожив всю переписку – как того требовал Брамс, – она исчезла бы из его биографии, и, ве-

роятно, потеряла бы значительную часть своего романтического ореола в истории музыки в целом?

Сомнений в супружеской верности Клары, конечно, избежать трудно. Тут и путешествие по Рейну, когда Клара и юный Брамс были неразлучны и жили в одном отеле, тут и несколько месяцев, проведённых ими под одной крышей в Дюссельдорфе – и всё это при таком накале страстей, по крайней мере, со стороны «юного друга». Клара, досточтимая мать семерых детей, при живом ещё муже не считала зазорным для себя принимать такие письма и бесконечные подтверждения пылкой любви, а потом старательно уничтожила только свою часть переписки – что ж, последующим поколениям любителей музыки оставлено слишком много фактов, чтобы считать всё это случайным совпадением. Слухи об отношениях Клары и Иоганнеса продолжали циркулировать на протяжении всего XX столетия.

...В январе 1857 года фрау Шуман вновь сыграла в Гевандхаузе концерт Моцарта с каденцией, приписываемой Брамсу, с февраля по июль прочесала вдоль и поперёк города Англии, а затем – снова по кругу: Лейпциг, Дрезден, Мюнхен... В Цюрихе Клара встретилась с Вагнером, где по его просьбе сыграла «Симфонические этюды» Шумана. Вернувшись к Рождеству в Мюнхен, Клара ненадолго позволила себе расслабиться в кругу друзей – Эмилии Лист и её сестры фрау фон Пачер, чтобы опять отправиться по городам Европы. И только после нескольких десятков концертов в первой половине 1858 года она, наконец, навестила сыновей Людвига и Фердинанда, с мая 1857 года находившихся в интернате в Йене. Ни концерты, ни попытки как-то поприличнее пристроить детей не помогали Кларе избавиться от чувства одиночества и меланхолии. «Моя дорогая Клара, – писал ей Брамс 11 октября 1857 года, – ты на самом деле должна пытаться контролировать свою меланхолию и следить, чтобы она не продолжалась слишком долго... Страсти – это не естественное состояние человека, они всегда исключительны или излишни. Страсти должны быстро проходить или их надо изгонять из жизни. В идеале гениальный человек должен быть всегда спокоен – и в радости, и в горе».

Видимо, сам 24-летний композитор свои страсти уже сумел преодолеть<sup>3</sup>. Кларе в это непростое для неё время ничего, кроме формального утешения и холодного назидания, Брамс предложить больше не мог. Судьба переписки Клары Шуман и Иоганнеса Брамса заслуживает ещё некоторого внимания. В 1886 году, после тридцати трёх лет знакомства они договорились вернуть другу другу всё, когда-либо ими написанное, чтобы уничтожить. Брамс отправил Кларе огромный пакет, даже не перечитав письма на прощанье. Дневник Клары зафиксировал: в июне 1887 года она начала уничтожать свои письма, однако Мария уговорила мать сохранить эти ценнейшие исторические документы для них, детей. По мнению Марии (высказанном ею в предисловии к изданию переписки в 1926 году), это объясняет, почему не сохранились письма Клары до 1858 года. В свою очередь Брамс позднее рассказывал членам семьи Шуман, что в день получения своих писем в Рюдесхайме, тотчас же доплыл до середины Рейна и утопил их. Но порой рукописи не только не горят в огне, но и в воде не тонут! Сотни страниц были скопированы рукой Клары и сохранены в домашнем архиве перед отправкой оригиналов их владельцу. Оценивать этичность такого отношения к Брамсу, доживавшего свой век в полной уверенности, что следы его страстной юношеской любви канули в Лету (он знал только, что Клара сохранила лишь «некоторые», самые дорогие для неё письма), мы не будем... Благодаря этому, потомки получили массу ценнейшей и уникальнейшей информации о культурных событиях XIX века. Но главное – в этой переписке раскрываются их характеры, становятся понятны многие детали их профессиональной и личной жизни. Когда был опубликован труд Бертольда Лицмана «Клара Шуман: жизнь артистки» и двухтомная переписка с «дорогим Ио-

---

<sup>3</sup> Впрочем, ненадолго. В конце 1858 года он уже будет ходить в женихах у очаровательной профессорской дочки Агаты Зибольд. Начало романа Брамса и талантливой певицы – Иоахим сравнивал её голос с тембром скрипки Амати – будет развиваться прямо на глазах Клары, приехавшей летом того года отдохнуть к их общему другу Отто Юлиусу Гримму в Гёттинген. Сочтя ситуацию «непереносимой», Клара спешно уедет в Дюссельдорф, где впервые отметит у себя внезапные провалы памяти и неврологические боли.

ганнесом», Брамса уже не было в живых. Потомства он не оставил, поэтому протестовать против издания или обвинять Марию Шуман в нарушении его воли и договорённости об уничтожении писем, было попросту некому.

Оставшись друзьями, Клара и Брамс обменивались письмами регулярно, обычно несколько раз в месяц. Серьёзные размолвки возникали между ними по разным поводам. Но самую большую бурю негодования вызывали у пианистки ситуации, когда свои новые сочинения композитор присылал не ей, а кому-то другому. Сегодня мы не можем не удивляться терпению и почтительности, с которыми Брамс сносил все упрёки и едва ли не выволочки Клары. Степень взаимного доверия между ними ярко характеризует то, что она писала ему о своих доходах и советовала, как лучше распорядиться заработками самому композитору, в какие ценные бумаги и фонды их вложить для пущей выгоды, как лучше хранить деньги, «чтобы не достались вора́м». В дни болезней она скрупулёзно подсчитывала, какие суммы потеряет в случае отмены концертов. Довольно активно интересовалась она и его гонорарами, о которых он считал долгом подробно отчитываться перед бывшей возлюбленной.

Профессиональная карьера Клары Шуман длилась более полувека. Нэнси Рейх в своём исследовании приводит таблицу Альфреда Дорфеля, в которой отображено число выступлений пианистов (мужчин и женщин), появлявшихся на сцене Лейпцигского Гевандхауза с 1794 по 1881 годы. Согласно этим данным, Клара Шуман является абсолютным, как бы мы сегодня сказали, «лидером проката». На её счету 74 сольных выступления с 1828 по 1881 годы. Феликс Мендельсон появлялся на этой сцене 47 раз (за десять лет карьеры с 1835 по 1845 годы). Другой блестящий европейский виртуоз Игнац Мошелес – 20 раз (с 1816 по 1861 годы). Сводная сестра Клары, несостоявшаяся её «улучшенная копия» Мария Вик всего 7 раз. Антон Рубинштейн, признанный в Европе русский исполнитель, – 10 раз (с 1842 по 1879 годы). Из двух с половиной сотен солистов, в течение почти столетия появлявшихся на сцене самого престижного концертного зала Германии, Клара, безусловно, является рекордсменом.

Как менялось отношение к Кларе со стороны современников — коллег, друзей, критики, конкурентов? Чудо-ребёнка приветствовали все! Самые выдающиеся представители европейского искусства — от Фридриха Гёте до Феликса Мендельсона и Ференца Листа — восхищались одарённой девочкой, с энтузиазмом её продвигали и творчески поощряли каждый её шаг на большой сцене. Знать умилялась, дарила роскошные подарки (каждый был тщательно оприходован и описан собственноручно Кларой в её детском дневнике). Клара была едва ли не единственной пианисткой эпохи, которая играла без нот. Жёсткая система Вика, нацеленная на тренировку памяти, сослужила ей отличную службу. Только в последнее десятилетие жизни Клара начала ставить на пюпитр нотный текст. В 1871 году в письме Брамсу из лондонского турне Клара писала: «...Хотя я часто нервничаю от одной пьесы к другой, я не могу принять решение играть без нот... при этом я чувствую себя так, будто крылья мои связаны...».

Хотя в мире музыки исполнитель и композитор нередко воспринимаются публикой как равноценные партнёры, есть между ними одна существенная разница, но именно она и определяет их истинное место в истории музыки. Композитор нацелен на вечность, а исполнитель ориентируется на вкусы дня сегодняшнего. Клара с раннего детства следила, как бы мы сказали сегодня, за «конъюнктурой музыкального рынка»: успех в её понимании никогда не ограничивался лишь восторженными аплодисментами. Не случайно она всю жизнь ревниво наблюдала за успехами своих соперников и особенно соперниц — в том числе, за их личной жизнью (кстати, пока был жив Шуман, она никогда не позволяла ему оставаться наедине с другими пианистками).

...Что такое была судьба женщины-музыканта в позапрошлом столетии? История сохранила имена талантливых представительниц высшей немецкой знати, никогда не выходивших на профессиональную сцену. Элизабет фон Герцогенберг, Генриетта Фойгт, Фанни Мендельсон (сестра композитора) вполне готовы были выступать публично. Их одарённость и серьёзный профессиональный базис давали им такую возможность. Однако нарушить традиции они не

посмели: игра перед публикой за деньги для женщины из высших слоёв общества была равноценна выступлению в составе труппы бродячих артистов. И это не случайно: вплоть до середины XIX века камерные концерты в привычном для нас понимании проводились только в частных салонах<sup>4</sup>. Выступление перед многочисленной аудиторией больших городов возможно было организовать только в залах, арендованных циркачами или драматическими труппами. В перерыве между представлениями акробатов, фокусников или актами театральных постановок и выступали солисты-музыканты. Разумеется, репертуар их в подобных условиях не мог претендовать на глубину и строгость. Только поднявшись до уровня Паганини или Листа, прославленные виртуозы были в состоянии оплачивать большие залы и составлять программы по собственному усмотрению. Для плебейки возвыситься путём демонстрации своего таланта было естественно – только через эту калитку она получала достойный шанс войти в высший свет. А вот обратные примеры неизвестны. Наличие выдающихся дарований и возможности продемонстрировать их в кругу равных считались едва ли не естественными признаками аристократизма, который вовсе не нуждался в дополнительной материальной подпитке и шумных овациях толпы. Точно так же ограничивалась свобода музыкантов, состоящих «на государственной службе». Выдающаяся русская пианистка Марфа Сабина вынуждена была отказаться от концертной практики, пока не выросли её ученики – будущий государь Александр III и его сестра. Пианистка жила в высочайшей резиденции в условиях почти затворнических.

Основная группа гастролирующих артисток находилась под покровительством матерей, а чаще всего – отцов, мужей, антрепренёров. Овдовев, Клара соревновалась с мужчинами на равных. Теперь она сама выбирала маршруты переездов, города, залы, заказывала инструменты, вела переговоры о финансовых условиях и решала сотни мелких дел, сопряжённых с бурной гастрольной деятельностью. В отсутствие телефона и интернета, подобная работа осущест-

---

<sup>4</sup> Исключением являлся Гевандхауз.

влялась исключительно путём бумажной переписки – можно вообразить, сколько времени и сил это отнимало. Справедливости ради надо отметить, что помимо высокой прибыли Клара всегда оговаривала возможность собственного составления программы. Её природная серьёзность и отсутствие чувства юмора сказывались на выборе произведений – содержание её афиш можно было назвать каким угодно, только не развлекательным. С годами уже не Герц, Калькбреннер или Черни составляли костяк её репертуара, а Бетховен, Брамс, Шопен, Мендельсон. Произведения своего мужа она исполняла почти всегда в сокращённом, урезанном виде. Ни «Карнавал», ни «Симфонические этюды», ни «Крейслериана» не звучали в её исполнении целиком: она выбирала только то, что, как ей казалось, было доступно пониманию современников.

И всё же, с годами фамилия Шуман зазвучала в мире по-новому. Показательным штрихом такой трансформации стал отзыв Цезаря Кюи. В 1864 году, во время второго и последнего турне Клары Шуман в Россию, которое она совершила в сопровождении своей старшей дочери Марии, русский композитор и критик писал: «Во время первого появления Клары Шуман вместе с мужем в Петербурге, все говорили “Господин Шуман, муж Клары Шуман”, теперь говорят “Клара Шуман, супруга Роберта Шумана”». Громкая слава девочки-вундеркинда, заслонявшая и отчасти заменявшая публике потребность понять содержание исполняемой ею музыки, слегка поблекла. За двадцать лет русские слушатели выросли до произведений Шумана, а масштаб творческих личностей супругов стал несопоставим.

Манера игры Клары отличалась от броской, внутренне и внешне раскрепощённой исполнительской манеры романтиков. Пианизм Вика основывался на игре одними пальцами, расположенными близко к клавиатуре, без «замаха», без «дыхания» кисти, с неподвижными локтями и строгой прямой спиной. Клара просто вдавливала клавиши на максимальную глубину, умудряясь при этом добиться хоть каких-то оттенков. Может, поэтому игра её отличалась излишней сухостью и строгостью и напоминала, по отзывам современников, «карандашный рисунок». Далеко не всем такая манера



казалась идеальной. В частности, польский виртуоз И. Падеревский попытался разрушить традицию интерпретировать Шумана так, «как его исполняла эта старая дама». Он вспоминал позднее: «...где написано *fortissimo*, я и играл *fortissimo*, которое мадам Шуман, бедняжка, не могла воспроизвести». Один из современников пианистки сохранил воспоминание о манере её поведения на сцене в поздние годы, когда она стала «весьма плотной и коренастой пожилой дамой в чепце». Вот что он пишет: «Её встретили продолжительными аплодисментами. Она уселась за рояль и некоторое время устраивалась поудобнее и оправляла своё платье. Когда дирижёр совсем было уж собрался начать, она внезапно вскочила и направилась к первому гобоисту, чтобы дать ему особое указание насчёт какого-то пассажа, в котором он должен был следовать за ней. Затем она вернулась за инструмент и вновь повторилась процедура усаживания. Наконец, она была готова...»

Часть своих контактов Клара попыталась скрыть и от глаз современников, и от любопытных потомков. Так, её близкие отношения с пианистом и композитором Теодором Кирхнером, учеником Роберта Шумана в Лейпцигской консерватории, никак не были отражены в её архивах и дневниках. Недавно найденная переписка Клары и Теодора (за 1857-1864 годы) показывает, что отношения их были достаточно интимными и доверительными. Имя Фюрхтеготта Теодора Кирхнера, немецкого пианиста, органиста, дирижёра и композитора, и его творческие достижения сегодня вряд ли известны любителям музыки. Большую часть своей активной жизни он прожил в Швейцарии (с 1843 по 1873 годы), затем в Лейпциге, Дрездене, Гамбурге, писал для фортепиано. Считается, что он был другом Иоганнеса Брамса и публично исполнял его произведения. Но в нашу историю Теодор Кирхнер попадает как возлюбленный Клары Шуман, вдовы композитора. Автор масштабной биографии Брамса Малколм Мак Доналд пишет, что «осторожный роман» Клары Шуман и Теодора Кирхнера подтверждает, что пианистка вовсе не отказалась от личной жизни после смерти супруга и расставания с Брамсом.

Впервые имя Кирхнера появляется в переписке Клары и Иоганнеса в июле 1858 года, когда она перечисляет ему имена друзей, с которыми может искренне выражать свои чувства. 3 ноября 1862 года, сообщая Брамсу о покупке дома в Баден-Бадене, Клара делится своими последними художественными впечатлениями и не может удержаться: «Среди прочего я очарована органной игрой Кирхнера, особенно его *Фантазиями*. Он так хорошо управляется с регистрами, что вызывает в воображении лучший из органов».

Внешне очень похожий на Роберта Шумана, статный, голубоглазый Кирхнер (1823-1903) жил в основном в Цюрихе. Композиторский талант его так и не развился, хотя в одной из своих критических статей в «Новом музыкальном журнале» Шуман крайне высоко оценивал его шансы войти в плеяду самых заметных немецких авторов (отзыв Шумана о нём можно прочесть в Приложении № 6 к данному изданию). Как пишет в своей монографии Н. Рейх, помимо обсуждения проблем семейного быта и своих концертных выступлений, в посланиях к Кирхнеру Клара довольно язвительно комментирует свои взаимоотношения с коллегами-музыкантами и некоторые музыкальные произведения. Через какое-то время пианистка открыла для себя очень неприглядные стороны характера своего возлюбленного. Если с его тягой к казино и денежным аферам она ещё могла мириться, то склонность к флирту и кратковременным интрижкам с другими женщинами была для неё непереносима. 21 июля 1864 года она написала ему резкое письмо и, как предполагает Рейх, больше никогда с ним не встречалась. В одном из писем к Брамсу Клара требует никогда не приводить в её дом Кирхнера. Однако Брамс всё же информирует Клару о свадьбе своего друга в октябре 1868 года. Спустя 20 лет, поясняя Элизабет фон Герцогенберг причины разрыва отношений с этим музыкантом, Клара скажет, что Кирхнер взял у неё деньги и всё проиграл.

Фридрих Вик надеялся, что Клара останется в истории музыки и как первая знаменитая женщина-композитор. Фортепианный концерт, написанный 14-летней девочкой, даже с учётом помощи окружающих взрослых мастеров, в том числе и Шумана, показывает, как одарена была Клара Вик мелодически. Внушительный список сочи-

нений в сфере фортепианной и камерно-вокальной музыки до сих пор позволяет феминисткам считать Клару выдающейся женщиной-композитором. Но чем чаще она рожала, тем менее могла сочинять. Физиология ли тому виной, истощаемость ли её внутренних музыкантских резервов, но к зрелому возрасту её как композитора мало кто воспринимал всерьёз. Пока был жив Роберт Шуман, он постоянно поддерживал в Кларе творческий энтузиазм, подбрасывал идеи и литературные произведения для поиска музыкального вдохновения. Тот факт, что со смертью Шумана из-под пера Клары не вышло ни одного законченного сочинения, заставляет предположить, что лишь под его заинтересованным взглядом её композиции приобретали отточенность формы и образную завершенность. Несколько десятков её сочинений начали сегодня появляться в репертуаре молодых пианистов, увлечённых личностью и судьбой «легендарной Клары». Мы можем только порадоваться тому, что у современных музыкантов появилась возможность самостоятельно проанализировать и «попробовать пальцами» то, что столько лет пылилось в архивах. Когда-то Клара говорила о своём великом современнике и благороднейшем друге их семьи, Ференце Листе: «Публику своей игрой он поразить умеет, но как композитор будет забыт на следующий день после своей смерти». Клара была уверена, что её собственные сочинения гораздо более качественны.

Пианистка, безусловно, вполне профессионально записывала и не без фантазии и изобретательности обрабатывала музыкальные темы. Однако музыка её всё же не поднялась до уровня сочинений её великих современников-мужчин. Сегодня составить своё суждение о произведениях Клары Шуман довольно просто: заходите в интернет и слушаете всё подряд, пока не надоест. Вот, к примеру, финал её четырёхчастной фортепианной сонаты (1842): только самый непросвещённый любитель не услышит тут перепева шумановских тем. Восходящие вопросительные интонации в духе «Кьярины» были когда-то избраны композитором для её собственной характеристики. В целом же соната довольно скучна и однообразна. Вторая и третья части не блещут ни оригинальностью тем, ни сколь-нибудь значительным внутренним развитием. И так почти всё ею написан-

ное – за исключением разве что всё того же фортепианного концерта. Двадцать с лишним её опусов, безусловно, представляют для нас ценность, но ценность скорее историческую: как фон, на котором отчётливей и грандиозней высвечивается созданное как её супругом, так и такими титанами эпохи, как Лист, Вагнер и Брамс.

Ограниченный культурный кругозор Клары и некоторая её нравственная, как бы мы сегодня сказали, недоразвитость были не так заметны, когда она за роялем озвучивала мысли и чувства величайших гениев разных стран и эпох. Вик дал ей максимум того, что могла получить девушка-пианистка её времени – блестящую технику владения инструментом, знакомство с выдающимися коллегами-современниками, навыки антрепренёрской работы, умение «продавать» своё искусство «в верхах». С раннего детства она жила жизнью мужчин, слушала их разговоры, впитывала их оценки, следовала их творческим планам. Но до конца жизни Клара так и оставалась мужским отражением, с беспощадной женской силой цепляясь за того, кто, по её мнению, был достоин наполнять её творческими идеями и соответствовал её творческому идеалу. В первой половине жизни это был Роберт Шуман. После встречи с юношей Брамсом её «я» творчески ориентировалось только на него. Мы не будем сейчас говорить о том, насколько эта её творческая зависимость была обусловлена зависимостью интимной, женской. В случае с Шуманом это очевидно. С Брамсом всё обстояло сложнее. В отличие от Шумана, старавшегося пробудить в Кларе помимо интереса к домашнему хозяйству и желание писать музыку, Брамс всё чаще напоминал Кларе о необходимости заняться проблемами своей семьи и детей. Вероятно, глубокий стыд, раскаяние, чувство вины перед семьёй Шумана мучили его до конца дней, иначе невозможно объяснить ту кротость и поистине ангельское терпение, с которыми он переносил тотальный контроль за своей жизнью и творчеством со стороны Клары. В зрелом возрасте он почти научился избегать конфликтов с бывшей возлюбленной, пожелавшей остаться для него «матерью» и советчицей во всех вопросах. Он отсылал ей свои сочинения для ознакомления, выслушивал её строгое мнение, но поступал всегда по-своему, порой уничтожая именно те произведения, которые Кларе

казались наиболее удачными и давая «жизнь» тому, что она считала недостойным его гения. Таким образом, о равноправном творческом партнёрстве этих уникальных музыкантов мы вряд ли можем сегодня говорить.

История знает немало примеров, когда оставшиеся после великих людей родственники пытались «на свой вкус и цвет» подретушировать память о своих предках, исправить «ошибки», совершённые, как они полагали, по «небрежению», «болезни» или «недомыслию». Редактировали дневники, письма, уничтожали или даже переписывали их творения. Что говорить о Кларе Шуман, если очевидные и наглые фальсификации Констанции Моцарт хорошо продавались и сходили ей с рук? Родственники Фридриха Ницше покопались в его рукописях так, что нам порой трудно понять: где истинные мысли и тексты философа, а где – инсинуации его близких, решивших «улучшить» сочинения своего предка.

В этом смысле Роберт Шуман также оказался беззащитен перед своей семьёй и, прежде всего, – перед своей вдовой. То, что Клара была склонна к некоторому лицемерию и даже откровенной лжи, говорить не принято. Однако есть многочисленные свидетельства, показывающие её именно с этой неприглядной стороны. Друг, коллега и горячий поклонник Роберта Шумана, скрипач Йозеф фон Василевский начал писать книгу о композиторе ещё в период пребывания последнего в Энденихе. Для начала Василевский обратился ко всем, кто близко знал Шумана и постоянно сотрудничал с ним. В том числе и к Кларе. В августе 1856 года Клара с негодованием отвергла его не очень вовремя пришедшее предложение, назвав бестактной просьбу о воспоминаниях, пока не завершился даже официальный траур. Некоторые исследователи считают, что это и была причина полного разрыва отношений Клары с некогда близким и преданным другом семьи. Но мы-то знаем, что «траур» Клара соблюдала в компании Брамса и его сестры, отправившись на горный курорт. Василевскому вдова композитора сообщила, что сама собирается писать книгу о своём муже, где и расскажет обо всём, что считает нужным. Василевский с пониманием отнёсся к такому ответу. Но... как мы знаем, никакой книги о Шумане его вдова так и не

написала. Всё, что она в конце концов сделала для истории, – предоставила свои дневники для издания избранных фрагментов. И главной героиней этих томов оказалась, разумеется, она сама.

Кстати, по окончании своей исключительно важной работы Василевский предлагал вдове ознакомиться с текстом и высказать своё мнение. Однако она эту просьбу проигнорировала. Всё же после выхода книги они с Брамсом прочли её. Клара была настолько возмущена, что собиралась судиться с Василевским и требовать запрета на продажу книги. Вероятно потому, что Василевский старался описать их творческое сотрудничество и личные отношения максимально объективно. Кларе вряд ли могли понравиться те характеристики, которые музыкант – хотя и в максимально корректной и уважительной форме – давал лично ей. На её счастье, Брамс сумел отговорить её от столь «глупого поступка».

В культурных кругах принято считать, что для вдовы рассказать о великом супруге – первейший долг. В случае с Шуманом этого не произошло. О том, что Кларе трудно было писать или формулировать свои мысли, не может идти и речи: тысячи писем, написанных Кларой за сорок лет после смерти своего мужа – прежде всего, Брамсу, Иоахиму и множеству деловых партнёров – свидетельствуют о том, что она умела и любила это делать. Однако вот что показательно: десятки глобальных исследований, посвящённых Шуману, так или иначе замыкаются всего лишь на одном издании, вышедшем в 1902 году, когда никого из действующих лиц трагедии не осталось в живых. Немецкому историку литературы, профессору Боннского университета Бертольду Лицману удалось, наконец, то, что не удавалось никому из современников Клары Шуман – завоевать доверие вдовы композитора и получить большую часть её дневниковых записей. После того, как дневники были прочитаны и скопированы (как мы помним, не все – а только те, которые Клара сочла возможным опубликовать), она их уничтожила. Это произошло перед самой её смертью, в 1896 году. Только к концу столетия человечество, наконец, смогло узнать, что произошло далёкой дюссельдорфской зимой 1854-го года и как разворачивались события последних лет в жизни Шумана. Столько лет вдова хранила молчание!

...Концертный сезон 1862 года Клара завершала в Париже. Это был год, когда Европе внезапно поразил интерес к музыке Шумана, как к неожиданному откровению. 22 февраля в Цюрихе впервые прозвучал цикл «Любовь поэта» в исполнении Штокхаузена и с Кларой за фортепиано. В том же концерте были исполнены фрагменты «Крейслерианы». В Базеле 24-го февраля Штокхаузен представил публике цикл «Любовь и жизнь женщины». В Кёльне под управлением Хиллера состоялось полное исполнение «Фауста». Чуть раньше, в июле 1861 года, наконец, прозвучала «Месса» Шумана, которую Клара долго не решалась ни публиковать, ни разрешать исполнять публично. Только настойчивые рекомендации Брамса убедили вдову Шумана, что это произведение вовсе не так безнадёжно слабо, как ей всегда казалось.

В Париже, решив посетить дом 70-летнего Россини, Клара встретила старую добрую приятельницу Полину Виардо Гарсиа. В 41 год Виардо вновь покорила Париж сольными партиями в операх Глюка «Орфей» и «Альцеста». «Здесь всегда беспокойно... Такая жизнь мне не подходит», – писала Клара в дневнике, побывав в гостях у Виардо. Тем не менее, творческий союз двух великих женщин эпохи привёл к любопытному результату. Обычно недолюбливавшая соперниц по сцене, Клара дважды исполнила «Вариации для двух фортепиано» Роберта Шумана именно в ансамбле с Виардо. (Вероятно, для многих будет сюрпризом узнать, что великая певица XIX века была одновременно отличной пианисткой, ученицей Ференца Листа.) После Парижа эта исключительно выгодная в финансовом отношении затея была повторена в Брюсселе, в салоне некой «мадам Орловой». Но встреча с Виардо оказалась ценной не только в творческом плане: певица подала Кларе идею поселиться в Баден-Бадене. Из-за либеральных взглядов мужа, семейству Гарсиа пришлось покинуть столицу императора Наполеона III и искать пристанища в более безопасном месте. Таким домом для них стало поместье в швейцарском курортном городке.

Клара, все годы после смерти мужа безуспешно пытаясь найти идеальное место для отдыха, каждое лето странствовала по европейским термальным источникам. В ноябре 1862 года домик по адресу

Лихтенталь 14, был куплен за 14 тысяч флоринов. На следующее десятилетие у вдовы Шумана был свой дом, в котором могли, наконец, беспрепятственно общаться все члены этой многочисленной семьи. Напряжённые зимние гастролы, с посещением Франкфурта, Гамбурга, Ганновера, Лейпцига, Бреслау, Берлина и городов Голландии, позволили Кларе впервые посетить домик своей мечты лишь летом 1863 года.

Не затронутый европейскими конфликтами Баден-Баден стал к тому времени модным курортом. Богачи со всей Европы стремились туда не только из-за целебных минеральных источников с ванными и питьевыми бюветами, но и чтобы потолкаться за рулеткой, погулять по прекрасным парковым дорожкам рука об руку с членами королевских фамилий. Дом Клары стоял поблизости от поросших соснами холмов. От широкой аллеи, где отдыхающие совершали свои ежедневные прогулки, он был отделён собственным тенистым садом и маленькой речушкой Уз. Достаточно скромный на вид, с прилегающим к нему сараем, дом оказался очень вместительным. Несколько спален для гостей, холл с тремя роялями, огромная веранда, где можно было сидеть с детьми и гостями и наблюдать за прогуливающимися неподалёку толпами отдыхающих. Особое удовольствие Клара получала от завтраков на свежем воздухе. Копии скульптур Аполлона Бельведерского и Венеры Милосской наряду с собственными портретами Клары придавали убранству дома довольно артистический вид.

С апреля 1863 года обязанности по организации домашнего быта легли на плечи старших девочек. Меблировка, кухонные работы, приготовление обедов и ужинов для гостей, гардеробная – всё было под неусыпным надзором Марии. Из-за болезни правой руки Клара совершенно перестала вникать в хозяйственные вопросы. Поэтому Элиза и Юлия также были охвачены домашними делами, особенно, когда приезжал кто-то из младших детей. Старинная подруга Клары, слепая еврейская пианистка фрейлейн Лезер и её компаньонка, снимавшие комнаты в соседнем доме, частенько засиживались с Klarой за долгими беседами. Но даже во время обострения бурсита Клара занималась за роялем ежедневно. Частенько за гаммами и техниче-



скими упражнениями Клара успевала прочесть всю почту, лежащую перед ней на пюпитре. «Мы никогда не беспокоили маму во время её занятий», – писала позднее Евгения в своих воспоминаниях. Дети безоговорочно подчинялись её стилю жизни, втайне от матери поддерживая друг друга и стремясь всей душой снова жить в большой и дружной семье. Но этот дом был прежде всего местом отдыха для неё, Клары. Ни разу за все десять лет владения поместьем, дети Шумана не проводили каникулы вместе с матерью, и ни разу они не собирались в полном составе.

Зато регулярными стали визиты друзей Клары – прежде всего Брамса. Он снимал комнату неподалёку, в «Бэр-отеле» или у фрау Беккер, в домике на горе, откуда он любил спускаться в город, прогуливаясь по лесу. Обычно Брамс являлся к полднику, сидел с Кларой за кофе на балконе, а затем приходил ещё раз к ужину, неизменно сидя по правую руку от Клары. В 1867-68 годах, правда, в их отношениях наметился кризис. Острые диалоги Клары и Иоганнеса по поводу «его будущей жены», которая «смягчит и согреет» его, стали раздражать детей. Наблюдая за болезненной реакцией матери на эти поддразнивания «дяди Брамса» (в ответ на её предложения очередной прекрасной «невесты»), они стали возражать против его прихода в дом. Однако пикировки эти прекратились после премьеры «Немецкого реквиема» весной 1868 года, когда Клара внезапно увидела перед собой не мальчика-подмастерья, заглядывающего ей в рот, а большого художника.

Евгения, последняя из дочерей четы Шуман, дожившая до 1938 года, писала в своих мемуарах: «То, что Брамс был другом моей матери в труднейшие времена, я тогда не знала; только через несколько лет после её смерти я прочла слова, которые она, подобно завещанию, написала в своём дневнике для нас, детей. Она обязывала нас к вечной благодарности тому, кто пожертвовал для неё годами своей юности».

В чём же состояла «жертва» Брамса? В денежной поддержке? Не только. В тот период Клара сама обеспечивала свою семью. Ответ напрашивается очень простой: оберегая душевный покой любящей его вдовы Шумана, он никогда не вступал в глубокие, серьёз-

ные отношения ни с одной другой женщиной. Он не смог ответить Кларе на её чувства столь же горячо и страстно, как, казалось бы, следовало из первых лет его бурной влюблённости. Он добивался любви Клары – и добился её. А потом, вероятно, испугавшись громадной ответственности за многочисленное семейство своего кумира, понял, что не готов жертвовать своим талантом. Вызвав страсть зрелой женщины, талантливой пианистки, которую он, ко всему прочему, безмерно уважал за профессиональные заслуги, он не смог ответить адекватно и в последний момент ретировался. Кстати, именно так с женщинами он поступал и всю оставшуюся жизнь. Порой он позволял себе довольно ироничные реплики в адрес Клары. Она обижалась, он извинялся, всё это тянулось годами. То, что Клара перед смертью осознала это как «жертву» с его стороны, лишний раз подчёркивает, какой глубокий и драматичный след в душе великой пианистки оставили эти отношения.

...Частенько в дом на Лихтенталь, 14, заходил и Герман Леви, дирижёр Королевского Театра в Карлсруэ. В «курзале» он осуществлял оперные постановки летнего сезона. Дети Шумана обожали этого молодого человека (он был всего на 2 года старше Марии) прежде всего за его неистощимый юмор и любовь к розыгрышам. То он пугал Брамса, неожиданно выскакивая из дорожного сундука Клары, то поил собственного сенбернара шампанским... Среди посетителей был Антон Рубинштейн, снимавший виллу неподалёку.

Тёплыми оставались и отношения Клары с семейством Виардо. Однако не всё было так просто. Близость к дому Виардо не разрушила внутренних границ между ними, хотя каждое лето было памятно отдыхающим на курорте хотя бы одним их совместным выступлением. Некоторые особенности жизни знаменитой певицы оставались для Клары чуждыми. Русский писатель Тургенев, построивший рядом с огромным домом Гарсиа собственную виллу, всегда был рядом с Полиной. Когда-то 25-летним учителем русского языка он вошёл в жизнь 22-летней француженки. К тому времени она уже четыре года была замужем за человеком на двадцать с лишним лет старше неё. Но таков был принцип Тургенева: художник может любить только замужнюю женщину. Дом Виардо-Гарсиа в Баден-

Бадене был полон молодёжи со всей Европы. Три талантливых дочери, сын Поль и многочисленные ученики создавали атмосферу праздника и весёлой кутерьмы. Клара не без осуждения писала в дневнике: «В её доме все так счастливы, как будто в мире нет горя».

Европейские аристократы почитали за честь быть приглашёнными на виллу знаменитой певицы. Не в силах удержаться от дурных чувств, Клара пишет Брамсу в конце октября 1864 года: «На днях мадам Виардо освящала свой дворец искусств (как она его называет), на первую церемонию были приглашены представители высшего света (королева Пруссии и т.п.), меня там видеть не желали; после этого был приём для народа, для него я оказалась достаточно хороша». Сыграв сонату Бетховена в программе из многих разножанровых номеров, Клара в негодовании покинула дом подружки. Больше всего её ранило наличие в доме Виардо... прекрасного органа, на котором та «не умеет пользоваться даже педалями!» «О, почему у меня нет такого органа? Как священен он был бы для меня! Если бы ты приезжал и играл на нём – что за божественная музыка это была бы! Я часто мечтаю, а не поехать ли мне в Америку, где я быстро заработаю достаточно для покупки такого органа». На этот раз Клара отправилась на гастроли, не попрощавшись с приятельницей. Рана, нанесённая сердцу Клары этим органом, вероятно, так никогда и не затянулась.

Хотя в 1867 году мы снова находим в её дневниках несколько достаточно любопытных записей о талантах Полины Виардо. Три маленьких оперетты, написанные певицей для своих детей и учеников, исполненные в её садовом театрике, а позднее повторенные в домашней музыкальной комнате, вызвали полный восторг Клары: «Я слушала каждую из них три раза, и всегда с равным удовольствием. Они так умно написаны, так изящны, так легки, так закончены, так полны юмора – это действительно великолепно! Либретто написал Тургенев, который тоже играл. И она даже не записала это должным образом, играла по отдельным клочкам. И как она всех держит! Дети её просто очаровательны, а мальчик (Поль) – просто гений комедии. ... Она самая одарённая женщина из всех, кого я

знала. Когда я вижу её сидящей за фортепиано и управляющей всеми с такой восхитительной простотой, сердце моё тает...»

К слову сказать, в 1870 году этой швейцарской идиллии пришёл конец. С началом франко-прусской войны французским гражданам пришлось искать убежища в Лондоне. Виардо расстались с Баден-Баденом. А Клара рассталась с Фердинандом, призванным в армию. В 1871 году семья Шумана, когда-то гордившаяся своей чистой саксонской кровью, вместе со всеми праздновала объединение Германии, украсив дом флагами. Не остался в стороне и Брамс, написавший «Триумфальную песнь». В 1872 году она была впервые исполнена в Карлсруэ компанией добрых друзей. Баритон Штокхаузен солировал, Леви стоял за дирижёрским пультом. Клара сыграла в тот вечер фортепианный концерт Шумана и переложение Брамса из оперы Глюка «Парис и Елена». На банкет по случаю успешного исполнения программы были приглашены Мария и Евгения. Феликса отправили в Гейдельберг, не дав даже немного насладиться атмосферой праздника и веселья.

На август 1873 года Иоахим запланировал провести в Бонне фестиваль по сбору средств для монумента на могиле Шумана. Прошло 17 лет после смерти композитора, а Клара так ни разу и не побывала на месте захоронения своего мужа. Но вот слава его перешагнула пределы Германии, Европы, пора уже было устанавливать достойный памятник «великому сыну немецкой нации». Пианистка предложила Брамсу исполнить его «Немецкий реквием». Однако, отговорившись тем, что на репетиции остаётся слишком мало времени, тот, к всеобщему разочарованию, отказался. 27 июня 1873 года дирижёр Леви писал Иоахиму: «Я не лучший посредник и не хочу вдаваться в детали, но я не удержался от того, чтобы дать фрау Шуман парочку лекций по поводу её отношения к Брамсу, хотел бы я, чтобы ты послушал некоторые из них. Она показала мне письмо от Брамса, которое я должен был счесть опрометчивым, холодным и недобрый, но при всём желании я не мог этого сделать. Он остаётся самим собой; либо он был недостоин твоей дружбы десять лет назад, сказал я, либо он также достоин её сегодня». В конце концов, Брамс принял участие в концерте исключительно в качестве слушателя.

В первый вечер фестивальной программы звучали Четвёртая симфония Шумана и оратория «Рай и Пери». Солировали близкие друзья Клары – Штокхаузен и Амалия Иоахим, жена скрипача Иоахима. В промежутке был устроен камерный концерт с участием Клары в исполнении фортепианного Квинтета ор. 44, «Вариаций для двух фортепиано» – совместно с её бывшим учеником Эрнстом Рудорффом. Наконец, второй вечерний концерт дал публике возможность насладиться увертюрой «Манфред», «Ночной песнью» и фрагментами из музыки к «Фаусту» со Штокхаузенем в заглавной партии. Завершился фестиваль исполнением Фортепианного концерта. При появлении Клары публика (вслед за подавшей пример залу Женни Линд) встала. Евгения так описывала этот вечер в письме к Розалии Лезер: «Наконец, мама позволила себе сесть за рояль. Она выглядела великолепно – как юная девушка, невеста, ребёнок. Прелестную одежду эффектно оттеняла роза в волосах. Она совсем не нервничала, и сам Брамс сказал, что никогда не слышал этот концерт в таком хорошем исполнении. В конце потрясающий шторм аплодисментов взорвался снова и раздались цветочные фанфары ... и мама была усыпана цветами. Как минимум 150 букетов полетело в неё. Это было чудесно, фрейлейн Лезер, я не могу рассказать вам, как мы были рады». На этом вечере детям Шумана (кроме скончавшейся в 1872 году Юлии) была предоставлена одна из редчайших возможностей встретиться всем вместе.

Наградой Кларе от растроганного Брамса стало приглашение поучаствовать в совместном исполнении его новых «Вариаций для двух фортепиано» на тему Гайдна. Но, как отмечает Джоан Чиззл, в дни триумфального признания музыки Шумана и её личного исполнительского успеха, вспомнив не дожившего до столь счастливых перемен Роберта, Клара пишет поразительные строки: «Как тяжело в такие моменты не иметь утешения в вере». Для Клары было очевидно, что никакой «жизни после смерти» нет. И великий супруг её даже «на небесах» не мог порадоваться наконец-то достигнутым творческим победам.

Фестиваль позволил собрать 4 000 талеров чистой прибыли. Художник и скульптор Донндорф, ученик Ричеля, старого друга

Шуманов по Дрездену и автора знаменитого двойного медальона, мог приступить к работе над монументом. Позднее, собирая оставшуюся сумму для памятника, самые выдающиеся музыканты Европы провели серию концертов. Всего было собрано 16 тысяч талеров – Клара не вложила в этот проект ни феннига.

Любопытна история так называемого «Шумановского фонда». В начале 1873 года, после исполнения Кларой в лейпцигском Гевандхаузе «Концертштюка» соль-мажор Шумана, к ней подошёл её старый знакомый Карл Фойгт. Оказалось, что много лет назад поклонники и друзья Роберта, пожелавшие остаться неизвестными, вложили средства в акции Рейнской железной дороги. К этому времени капитал фонда вырос до 30 000 талеров. Фойгт сумел представить акт благотворительности столь деликатно и тонко, что Кларе не оставалось ничего другого, как принять деньги. Это была сумма, позволявшая матери-героине навсегда отказаться от гастролей и полностью посвятить себя здоровью детей.

Через несколько месяцев попытка собрать деньги для «Фонда Шумана» была осуществлена и в Граце. В отличие от Фойгта, сохранившего имена жертвователей и сам акт помощи вдове и детям композитора в полной секретности, организаторы на этот раз действовали открыто и даже анонсировали благотворительное мероприятие в прессе. Несмотря на то, что среди инициаторов акции был сам Иоганнес Брамс, гордость и достоинство Клары были уязвлены: «Я вне себя от злости, – писала она в дневнике 22 апреля 1873 года, находясь на гастролях в Лондоне, – из-за этой отвратительной рекламы в газете Граца. Я, которая благодаря дарованной мне силе, могла все эти годы достойно содержать себя и детей, которая всю последнюю зиму работала с величайшей энергией и успехом и которая, благодаря средствам “Шумановского фонда” стала смотреть в будущее с меньшей тревогой – я позволю кому-то давать концерт в мою пользу, и вдобавок ко всему терпеть публикацию лживой рекламы для сбора средств!... Это оскорбление!... Я должна быть оправдана... Для предотвращения подобного должен быть сделан следующий шаг: четверть присланного мне может быть отдана в какой-то институт или бедным музыкантам».

К сожалению, многие поступки Клары свидетельствуют как минимум о непонимании ею духовных и творческих масштабов личности своего супруга. Уничтожение рукописей, полученных ею в Энденихе от Рихарда, не может быть оправдано никакой заботой о добром имени композитора. Тем более изумляет её нелепое решение «никогда и ни при каких обстоятельствах» не исполнять и не публиковать Скрипичный концерт. А пропавшие оригиналы Сонат Баха? Фуги, написанные в 1855 году? Письма, дневники, вся документация последних лет, содержащаяся Шуманом в образцовом порядке? Исчезновение их нельзя считать совпадением. Клара ничего не делала «просто так». Можно сказать большое «спасибо» Кларе за то, что мы никогда не услышим пять виолончельных романсов композитора осени 1853 года – в домовых книгах она честно призналась, что уничтожила их как «недостойные руки гения». Как уничтожила? Порвала? Сожгла в камине? Бросила в кухонную печь, на которой готовилось жаркое к обеду? Никто не знает. Та же участь могла постичь и «Мессу», которая была опубликована в 1862 году. К счастью, Клара решила посоветоваться с Брамсом. Он ответил ей в 1860-м: «Это не тот Шуман, к которому мы привыкли, это другая музыка. Но это должно прозвучать». Одиннадцать месяцев спустя Клара всё же разрешила исполнить Мессу. И сама она была поражена, насколько красиво и необычно это произведение. Значит, её вкус и её оценки не были безупречными и окончательными? Так почему же рука её не дрогнула и не остановилась в следующий раз? Под «запрет» Клары также попали с такой любовью и увлечением создававшиеся её мужем фортепианные аккомпанементы к Капризам Пганини и виолончельным сонатам Баха. На её вкус они были «слишком просты». Творческая эволюция Роберта Шумана с лёгкой руки Клары стала восприниматься музыкантами как «творческая слабость».

Историю пишут победители. Или долгожители. Словом, те, кто остаётся жить после ухода главных героев в мир иной. Именно им достаётся заветное право трактовать мысли, поступки и творчество гениев, именно они убирают лишнее, подчёркивают значимое – на их взгляд – и раскрашивают картинки в свои любимые цвета. С уxo-

дом со сцены главного героя начинают твориться и создаваться мифы о нём, которые через два-три поколения, разумеется, и будут восприниматься человечеством как чистая правда.

6 июня 1851 года Шуман составил своё «духовное завещание». В нём он назвал имя человека, которому он может доверить редактирование и публикацию своих сочинений. Это был выдающийся датский композитор Нильс Гаде. В случае невозможности последнего заняться наследием композитора, Шуман указал имя второго доверенного лица – довольно известного в то время скрипача, композитора и дирижёра Юлиуса Рейтца. Он завоевал авторитет в среде музыкантов редакторской работой над собранием сочинений Мендельсона, а также подготовкой публикаций сочинений Баха, Моцарта и Бетховена. Несмотря на это требование, Клара после смерти мужа не прибегла ни к услугам Гаде, ни к услугам Рейтца. Всю полноту ответственности за наследие мужа она взяла на себя, а главными консультантами она выбрала Брамса и Иохима – совсем юных в то время музыкантов, не обладавших к тому же опытом редактирования чужих сочинений. Как мы уже упоминали, в 1855 году они только-только осваивали контрапункт.

Характерно оправдание Клары, к которому прибегла в своей работе американская исследовательница Нэнси Рейх. Якобы в 1851 году Шуман был не знаком с Брамсом, Иохиму было всего 20 лет, и Шуман знал его только как начинающего музыканта. Зато с 1853 года оба они вошли в семью Роберта и Клары как родные, звали Шумана «уважаемый друг», «досточтимый мастер» и относились к нему с глубочайшим почтением. В тяжёлые годы пребывания Шумана в лечебнице они беззаветно и преданно помогали Кларе, а для неё уважительное отношение и человеческая преданность казались вполне достойной заменой опыту профессиональной редакторской работы. «Никому кроме вас я не доверяю», – писала она им в 1860 году. Однако даже их оценками и рекомендациями она нередко пренебрегала.

Совершенно очевидно, что Шуман был вполне в состоянии и сам скорректировать «последнее волеизъявление», встретившись с такими замечательными друзьями и коллегами. Композитор всегда



очень рационально и продуманно подходил ко всему, что было связано с его работой. Он не стал ничего менять в завещании. И если рассмотреть более детально, как эта троица – и особенно Иоахим и Клара – поступали с произведениями Шумана, то завещание композитора выглядит весьма логичным.

К сожалению, в 80-90-е годы позапрошлого века, когда Клара уже начала терять память, издатели именно к ней обратились с предложениями возглавить редакторскую работу над творческим наследием Роберта Шумана. Так на свет появилось довольно странное «Поучительное издание сочинений Роберта Шумана» 1887 года, в котором Клара совершенно волюнтаристски правила оттенки, фразировку, а главное – темпы шумановских сочинений для фортепиано. Поначалу она на все недоуменные вопросы отвечала, что метроном Роберта Шумана был сломан, и поэтому он неправильно указал темпы. Однако исследователи сравнили её поправки с оригиналами и пришли к выводу: сорок процентов произведений Шумана в интерпретации Клары имеют тенденцию как к ускорению, так и к замедлению. Поэтому «плохой метроном» там был явно отговоркой.

*Scenes from Childhood, op. 15*

|                                   | Robert  | Clara   |
|-----------------------------------|---------|---------|
| No. 1 Of Foreign Lands and People | ♩ = 108 | ♩ = 108 |
| No. 2 Curious Story               | ♩ = 112 | ♩ = 132 |
| No. 3 Catch as Catch Can          | ♩ = 138 | ♩ = 120 |
| No. 4 Entreating Child            | ♩ = 138 | ♩ = 88  |
| No. 5 Perfect Happiness           | ♩ = 132 | ♩ = 72  |
| No. 6 Important Event             | ♩ = 138 | ♩ = 120 |
| No. 7 Dreaming                    | ♩ = 100 | ♩ = 80  |
| No. 8 By the Fireside             | ♩ = 138 | ♩ = 108 |
| No. 9 Knight on a Rocking-Horse   | ♩ = 80  | ♩ = 76  |
| No. 10 Almost Too Serious         | ♩ = 69  | ♩ = 104 |
| No. 11 A Ghost Story              | ♩ = 96  | ♩ = 108 |
| No. 12 Child Falling Asleep       | ♩ = 92  | ♩ = 80  |
| No. 13 The Poet Speaks            | ♩ = 112 | ♩ = 92  |

Таблица сравнения темпов Роберта и Клары Шуман на примере "Детских сцен", op. 15. Как видим, Клара как ускоряла, так и замедляла оригинальные темпы по своему усмотрению.

Взято из книги Алана Уолкера, 1976 г..

«Поучительное издание», полностью подготовленное Кларой, является едва ли не мировым рекордсменом по числу поправок, внесённых посторонним лицом в авторский текст. Почти половина текстовых пометок, внесённых Кларой, ни на чём не основана. Не говоря уже о снятии посвящений друзьям Шумана. Так, в издании 1887 года в Фантазии до-мажор ор.17 исчезло посвящение Листу (вместо этого Клара вписала посвящение самой себе.) В «Фантастических пьесах» ор. 12 исчезло посвящение Робене Лейдло, а в сольминорной Сонате ор. 22 исчезло упоминание о Генриетте Фойгт.

Параллельно Брейткопф и Хертель готовили к выходу «Полное собрание сочинений Шумана» (1893). Хотя имя Клары как главного редактора там также указано во всех тридцати с лишним томах, исследователи единодушно утверждают, что всю черновую работу по подготовке хоровых, камерно-вокальных, оркестровых сочинений выполнил Иоганнес Брамс. Клара в письмах неоднократно предлагала ему поделить гонорар за эту работу, но тот благородно отказывался. К счастью, Клара уничтожила далеко не все оригиналы сочинений своего мужа. Вероятно, отчасти причиной этому послужила её потребность в деньгах. В 1887 году вдова Роберта Шумана начала искать, кому бы продать его рукописи. В итоге через несколько лет нотный архив композитора перекочевал в Королевскую библиотеку в Берлине. Клара получила за это 15 000 марок, громадную по тем временам сумму. Этих денег хватило в дальнейшем на безбедную старость одиноким Марии и Евгении.

В 1878 году музыкальная общественность Германии широко отметила 50-летие концертной деятельности Клары Шуман – сначала в консерватории Франкфурта, где незадолго до этого пианистка начала преподавательскую работу, а 24 октября – на сцене Гевандхауза в Лейпциге. Через десять лет с такой же помпой, с десятками телеграмм со всего мира, приветственных адресов, стихов и цветов был отпразднован 60-летний юбилей пребывания Клары на сцене. К этому времени она уже окончательно перебралась во Франкфурт, где после четверти века странствий по миру, наконец, купила просторный дом на Мильюштрассе, 32. В последний раз Клара вышла на сцену в марте 1891 года: с коллегой по консерватории она сыграв

ла Вариации Брамса на тему Гайдна для двух фортепиано. К этому времени здоровье 72-летней Клары было основательно разрушено. Ей не было и сорока, когда у неё начались проблемы со слухом. К старости она практически ничего не слышала, хотя глухота развивалась довольно медленно и до поры до времени не создавала особых проблем в преподавании. Но особенно её беспокоили бурситы, невралгические боли (в руках и лице), ревматизм. Многократно она проходила лечение на разных курортах, был даже период, когда в течение полутора лет в 1874-75 годах она полностью утратила возможность двигать кистью и пальцами и находилась под наблюдением знаменитого доктора Эсмарха (изобретателя той самой «кружки» для промывания внутренностей). Массаж, электрошок, всё те же зверские «животные ванны», компрессы и т.д. помогали мало. В один прекрасный день доктор написал на рецепте всего одну фразу: «Дай концерт!» Растерянная Клара села к роялю (среди слушателей были доктор, персонал и пациенты лечебницы) и, преодолевая боль, заиграла. После этого дело резко пошло на поправку.

В течение 1895 года Клара пережила несколько инсультов и последние месяцы жизни провела практически без движения. Она скончалась 20 мая 1896 года. Брамс, помчавшийся было на похороны Клары, по рассеянности сел в поезд, идущий в противоположном направлении, и, разумеется, на траурную церемонию опоздал. Меньше чем через год умер и сам её «дорогой друг». По многим творческим и житейским вопросам их мнения к концу жизни редко совпадали. Клара так и не перестала ревновать Иоганнеса к его друзьям – например, к Элизабет фон Герцогенберг, чьи лёгкие, остроумные послания так восхищали Брамса. В какой-то момент Клара осознала, что её собственные письма, всегда полные жалоб на здоровье и на семейные проблемы, мало радовали композитора. Но практическая сторона их отношений никогда не подвергалась серьёзным испытаниям: понимая, что огромное состояние Брамса при его скромных потребностях ему просто не на что тратить, Клара с лёгким сердцем принимала его помощь.

...9 мая 1896 года внук Фердинанд (сын Фердинанда) по просьбе бабушки играл фрагменты «Интермеццо» ор. 4 и «Три романса»

для фортепиано op. 28 Роберта Шумана. Второй из романсов, фадиез-мажорный, и был последним произведением, которое Клара услышала в этом мире. Тёплый, ясный свет, мягкая тихая нежность и... абсолютный покой. Вскоре её разбил ещё один паралич, она потеряла дар речи и была полностью обездвижена. Говорят, незадолго до этого Клара перечитывала письма своего мужа. Может быть, среди прочих ей попало и написанное 30 декабря 1839 года, как раз в тот момент, когда создавались эти романсы: «Добрый вечер, добрый вечер, моя девочка. Что у тебя на сердце, на уме, как пальцы?... Думай обо мне, сидя совсем одна в своей комнатке, и мы будем вместе благодарить того, кто помогал нам до сих пор. ... Благодарю тебя, моя девочка, за твою силу, твою преданность; я всем сердцем твой, и целую тебя с самой нежной любовью. Навеки твой Роберт».

23 мая Клара была погребена в могиле своего мужа на кладбище Бонна. Отныне Роберт действительно был «её навеки»...

## ПРОБЛЕМА ДИАГНОЗА

Каждый, начинающий разговор о болезни и диагнозе Шумана, вступает на скользкий и опасный путь. Десятки диаметрально противоположных мнений были высказаны за полтора столетия, прошедших после смерти композитора. Кто только не отметился в этой теме! Музыковеды и историки, патологоанатомы и астрологи, психиатры и артисты... Немудрено, что до сих пор так и не появилось теории, позволившей бы примирить или опровергнуть самые невероятные догадки. Однако рассмотреть существующие на сегодняшний день версии, принять их или скептически отвергнуть – настоятельная необходимость для любого неравнодушного музыканта. Итак, кто они – диагносты Шумана разных стран и континентов?

Первый биограф Шумана, его друг и коллега Йозеф фон Василевский, уже в 1858 году опубликовал отчёт доктора Рихарца о состоянии организма Шумана на момент вскрытия. Не профессионал-патологоанатом, а всего лишь практикующий психиатр, Рихарц «увидел» причины заболевания композитора в атрофии мозговой ткани и неправильной форме костей черепа. «Атрофия» выразилась в том, что вес мозга композитора оказался на 130 граммов ниже стандартной нормы для мужчин той эпохи. Разумеется, медицинские светила века XX воспринимали такой вывод иронично: понятие нормы стало с годами трактоваться совсем иначе, а диагнозы ставились на основе гораздо более серьёзных инструментов, чем прозекторские весы.

В 1876 году в Англии доктор Фанни Рэймонд Риттер, прочитав отчёт Василевского, подтвердила, что именно изменённая форма костей черепа и могла привести к разрушению организма Роберта Шумана. Похожие выводы неоднократно высказывалась на протяжении всего XIX века – подробнее об этом можно прочесть в книге Джона Вортена «Роберт Шуман: Жизнь и смерть музыканта» («Robert Schumann: Life and Death of a Musician»). Наконец, в 1898 году Филипп Спита, автор статьи о композиторе в «Музыкальном словаре Гроува», высказался несколько иначе: композитор разрушил нервную систему напряжённой безостановочной работой. Основной

вывод оставался всё тем же: атрофия мозговой и нервной ткани была спровоцирована их неправильной «эксплуатацией».

Американский психиатр Питер Оствальд целую главу своей монографии посвятил «проблемам диагноза» и историческому обзору этой сложнейшей медицинской загадки. Позволим себе процитировать из неё некоторые примечательные моменты: «В конце XIX века заговор с целью опровержения теории доктора Рихарца об “истощении” Шумана развивался в двух направлениях. Первой оказалась публикация Лицманом биографии Клары, где с самого начала композитор был назван пожизненно “больным человеком” и что его болезни “проявлялись в разной степени и разных формах, с долгими интервалами затухания, но с ужасающим постоянством, и всегда с перевозбуждением”. Во-вторых, начали высказываться продвинутые психиатры, которые считали заболевания такого типа скорее функциональными расстройствами, чем структурными заболеваниями мозга».

Для многих исследователей неопровержимым доказательством того, что Шуман был действительно очень больным человеком, служат его дневниковые записи и переписка. Якобы, дня не проходило, чтобы он не жаловался на какие-то проблемы в самочувствии. Так, глава посвящённая композитору в популярной книге А. Ноймайра «Музыка и медицина», изданной на русском языке, практически целиком строится на анализе собственных записок Шумана, которые почти всегда носят оттенок жалобы, нытья, фиксации негативного и болезненного. При этом автор вскользь высказывает замечание о том, что вообще-то Шуману, как любому человеку, дневник нужен был как раз в моменты болезненных переживаний. В моменты спокойствия и радости так же, как и в периоды сильнейшего творческого подъёма, никаких записей не появлялось. Поэтому дневники, зачастую используемые нами для того, чтобы выговориться и облегчить душу, не причинив никому вреда, нельзя рассматривать как главный источник информации о наших душевных и физических процессах. Или, по крайней мере, всегда стоит иметь в виду, что это чаще всего лишь одна сторона медали.

Человек сам признавался, что ему плохо. Это, конечно, сильный аргумент. Но если оглянуться вокруг, мало ли окажется рядом лю-

дей, доживающих восьмой-девятый десяток, и десятилетиями жалующихся на здоровье? У них всё время что-то болит и они что-то непременно лечат, оставаясь по существу совершенно здоровыми и адекватными людьми. Повышенная чувствительность позволяет человеку фиксировать малейшие изменения в своём физическом состоянии, а уж как он их трактует – в плохую или хорошую сторону – зачастую зависит от эмоционального настроения и даже от мировоззрения. Тонкая нервная организация композитора позволяла ему находить всё новые оттенки в переживаемых им телесных ощущениях, в своих реакциях на то или иное раздражение. Кроме того, не стоит забывать, что в одинокие студенческие годы Шуман очень часто сознательно устраивал организму «испытания на прочность», то надолго лишая себя сна, то заурядно напиваясь до бесчувствия.

Почему-то версия о том, что Шуман погубил себя вредными привычками, пока вообще никем всерьёз не рассматривалась. Но в ХХI веке любой доктор первым делом спросит больного об отношении к алкоголю и никотину. А режим труда и отдыха? А сон?... Не мог ли и в самом деле Шуман своим эксплуататорским отношением к собственному организму довести себя до нервного и физического истощения? Если учесть наследственный фактор, который заставляет современных докторов вникать в болезни наших предков, чтобы установить степень риска получить ту или иную хворь, то также можно прийти к выводу: у Шумана не было и малого шанса прожить долгую и здоровую жизнь. И отец композитора, и братья, и все сыновья – то есть мужская ветвь рода – не отличались здоровьем и долголетием. Вот некоторые цифры. Брат Эдуард умер в 40 лет, брат Карл – в 48, его единственный сын, тоже Карл, родной племянник Роберта Шумана – в 19 лет, брат Юлиус – в 28 лет. На этом фоне 46 лет жизни композитора не выглядят экстраординарно короткими.

К началу XX века к решению проблемы диагноза Роберта Шумана подключились «шумановеды» от психиатрии. Поль Мёбиус, один из самых заметных психиатров Германии XIX века, после прослушивания произведений композитора не постеснялся вынести такой вердикт: автор музыки должен быть «очень нервным человеком», чрезвычайно «бездеятельным» и «женственным». По его утверждению, Шуман был «душевно болен с юных лет» и единственно

верным диагнозом в данном случае может быть «*dementia praecox*», с 1911 года получившая название «шизофрения». Мёбиус утверждал, что характерные для данного заболевания бред, галлюцинации, эксцентричность поведения, вызывающие манеры впервые проявились у Шумана в 23 года. Затем обострения повторились в возрасте 32-х, 34-х, 37-ми и 42-х лет, чтобы к 1854 году катастрофа стала неминуемой и привела к гибели композитора в 1856 году. В монографии Мёбиуса (1906) доказывается, что гениальность и сумасшествие идут рука об руку и что сам процесс дегенерации развивается в зависимости от расовых и генетических особенностей. Выдающееся дарование композитора было объявлено «обратной стороной» психического расстройства. «Мы видим великолепный пример того, как за великий талант приходится рассчитываться болезнью».

Ответом на теорию Мёбиуса стало открытое письмо профессора психиатрии Гейдельбергского университета Ганса Груле (1907). Учёный утверждал, что в случае с Шуманом медицина столкнулась с явлением «циклотимической формы маниакально-депрессивного психоза», когда эмоциональные взрывы и расстройства никак не отражаются на интеллектуальной деятельности. Вновь была предпринята попытка доказать, что высокоэмоциональное поведение и реакции, более свойственные женскому организму, чем мужскому, типичны для поведения творческой личности. Вот когда пригодились высказывания Фридриха Вика об «умственной и психической нестабильности» Шумана! Впервые представленные широкой публике в момент судебного разбирательства, к 1840 году они были опровергнуты всем ходом конфликта и знаменитыми друзьями композитора. Суд счёл подобные утверждения абсурдом. Однако по истечении нескольких десятилетий их вновь вынули из пыльного сундука. А как же иначе? Ведь композитор закончил жизнь в сумасшедшем доме – значит, прав был Вик. При этом утверждение младшей дочери композитора Евгении о том, что катастрофа была для всех членов семьи полнейшей неожиданностью, во внимание не принимается. Отец часто болел, но «не таким образом», – повествует она в своих мемуарах, опираясь на рассказы старших членов семьи. По мнению Евгении, все биографы абсолютно неправы, вслед за Василевским рассматривая жизнь композитора «в тени его последней болезни».



Тем самым Евгения поставила под сомнение и выводы историка Лицмана, проштудировавшего дневники Клары.

Разумеется, в силу инерции никто не принял всерьёз эти уверения дочери. Ну не мог человек, завершивший жизнь в лечебнице для душевнобольных, не быть душевно больным на протяжении многих лет! Известно, что от глубоких депрессий страдали и Чайковский, и Бетховен, и Сибелиус, и многие другие композиторы. Но одно лишь то, что они завершили свои дни не в лечебнице, а в более уютной домашней обстановке – от обвинения в «ненормальности» их автоматически избавляет. Кстати, что далеко ходить за примером: дневники самой Клары Шуман переполнены описаниями её меланхолии и депрессии. Есть десятки свидетельств её истерик по самым незначительным поводам, в том числе, при посторонних людях. И что? Всё это ещё раз доказывает абсолютную шаткость выводов, строящихся на мемуарах, дневниках и даже свидетельствах очевидцев. Для того, чтобы делать убедительные научные выводы, надо использовать научный аппарат сбора материалов, анализов и имеющейся статистической базы. В случае с Шуманом такой возможности не было ни у кого. До сих пор все попытки ставить психические и физические диагнозы Шуману оказываются в той или иной степени неубедительными. Ни одна из приписываемых композитору болезней не подтверждается полным набором симптомов или лабораторных исследований, а значит, ни один автор не может претендовать на истину в последней инстанции. Не случайно, то тут, то там мелькают предположения: а не был ли композитор в таком случае здоровым человеком, бессознательно использовавшим свои физические недомогания как повод для объяснения случавшихся с ним время от времени профессиональных и человеческих неудач?

Такого рода дебаты велись в медицинской среде довольно долго. С разной степенью убедительности психиатры доказывали то одну, то другую точку зрения и, как пишет Оствальд, выводы зависели не от объективных данных, имеющих в распоряжении учёных, а, скорее, от их умения логически мыслить и вести профессиональные споры. В этом ряду обычно упоминаются имена Нуссбаума, Линдера, Пайка и Хеслера.

Ещё одним диагнозом, позволявшим объяснить многие проблемы в состоянии Шумана, был туберкулёз. Оствальд справедливо отмечает, что в окружении Шумана было довольно много больных открытой формой туберкулёза. Старший брат Юлиус, близкий друг Людвиг Шунке, с которым Шуман жил в одной квартире, подруга и меценатка молодых дарований Генриетта Фойгт – их смерти от неизлечимой инфекции в 1833, 1834 и 1839 годах переживались композитором как огромные душевные травмы. О том, насколько туберкулёз меняет психику человека и творческой личности в особенности, есть немало исследований в связи с жизнью Фридрика Шопена, также появлявшегося в шумановском окружении. Напомним, что двое из детей Шумана – Юлия и Феликс – также умерли в юном возрасте от туберкулёза. Можно лишь удивляться тому, что кто-то всё же умудрялся оставаться здоровым в такой концентрации туберкулиновых спор. Теория о наличии туберкулёза у Роберта Шумана не получила глубоко освещения в последние годы. Вероятно, потому, что ни доказать, ни опровергнуть наличие инфекции после стольких лет уже невозможно. И тем более удивительно, что другая «инфекционная версия» в прошлом веке начала широко распространяться как в популярной, так и в специальной литературе.

Стремление историков едва ли не каждого гения и политического деятеля объявлять сифилитиками, не обошло и Шумана. Впервые озвученная в 1959 году Элиотом Слатером и Альфредом Майером теория сифилитического «размягчения мозга» и, как следствие, – «нервного паралича», ведущего к разрушению личности больного, применительно к Шуману не выдерживает никакой критики. Во-первых, эмоциональные колебания и депрессии были зафиксированы в дневниках Шумана задолго до того, как он мог получить какую-либо инфекцию. Питер Оствальд приводит данные норвежских исследователей, много лет наблюдавших 1404 нелеченных сифилитика: только у 3% мужчин начал развиваться паралич. И это в случае полного отсутствия лечения! У Шумана же, если и были какие-то подозрения на заболевание (как пишет Оствальд, естественные для каждого взрослого человека, вступающего в сексуальные контакты), то с годами они исчезли. Ни у Клары, ни у детей Шумана – подчеркнём, в его близком окружении, в отличие от того

же туберкулёза – никаких признаков данной инфекции никогда не наблюдалось. И самое главное: композитор до последней минуты своей жизни оставался вменяемым и адекватным. «Эмоциональные колебания» и послужившая катализатором психического дисбаланса какая-либо неизвестная инфекция в данном случае не привели к полному и заметному для специалиста разрушению мозга. Что и было убедительно доказано посмертным вскрытием. К результатам его мы ещё вернёмся.

В 1959 году Ганс Мартин Сютермейстер предположил, что здоровье Шумана разрушилось в результате «преждевременного старения», начавшегося в 35 лет. Гипертония, болезнь сердца и постоянное переутомление ускорили этот процесс после 40 лет. Сютермейстер полагал, что по контрасту с «женской жизненной силой» Клары у Шумана сформировалась потребность в психологической защите, своеобразное «психическое выхолащивание», что сделало его особенно беспомощным в момент появления в семье юного, полного жизненной силы и любви к Кларе Брамса. Уже тогда было высказано предположение, что отъезд в Эндених стал для Шумана бегством от «безвыходной жизненной ситуации».

Любопытно, что младшая дочь композитора Евгения считала, что столь «трагического конца можно было бы избежать, будь он (отец – Т. Ч.) избавлен от бесконечного противостояния с Виком». Безусловно, непрерывный внутренний и внешний конфликт с отцом Клары создавали диссонанс как в семейной жизни Шумана, так и в эмоциональном состоянии композитора. В 1844 году в Дрездене явившись навестить беременную дочь и лежавшего в постели больного Шумана, Вик издевательски потребовал «поднять его силой». Дневник композитора изобилует признаниями в своих жёстких, резких, а порой и грубых выпадах против Клары, продолжающей уважительно и с неизменной благодарностью относиться к отцу. Так, в один из дней Шуман пишет, что «позволил себе дурацкое слово о Кларе» (вероятно, в разговоре с кем-то) и мучился до вечера, «пока не признался ей». Справедливости ради отметим, что Роберт Шуман совершенно по-христиански попытался помириться с тестем и даже писал ему вполне дружеские, полные ярких деталей о путешествии и успехах Клары при дворе письма из России. Но их отношения так

и не вернулись к уровню «учитель-ученик», с уважительным интересом и вниманием друг к другу, какие были в начале 30-х годов. Обида на несправедливые и жестокие обвинения, высказанные Виком публично, и, может быть, даже ревность к отцу жены, разъедала отношения супругов все годы. Как Шуман ни бился, он так и не сумел стать для Клары единственным авторитетом в профессиональном и духовном аспектах. Тень Вика всегда маячила за клариным стремлением к сценическому успеху, материальной обеспеченности, бытовому комфорту и контактам с особами королевского звания. Но было ли всего этого достаточно, чтобы разрушить здоровье композитора?

Наконец, стоит рассмотреть выводы, к которым приходит сам Питер Оствальд уже к первому изданию книги «Шуман. Внутренний голос музыкального гения» в 1985 году («Schumann. Inner Voices of a Musical Genius»). Тепло встреченный музыкантами Германии, Оствальд в своей работе заручился поддержкой Курта Мазура, тогдашнего руководителя Лейпцигского Гевандхауза, директора музея Шумана в Цвиккау Герда Нахауса и других специалистов. Нельзя не восхититься масштабом работы музыканта-любителя, психиатра по профессии, Питера Оствальда. Впрочем, и этот труд не лишен субъективизма и некоторых натяжек в подходе к личностям Клары и Роберта Шуман. В частности, оставим без внимания автора толкование некоторых писем и дневниковых записей композитора как указывающих на его склонность к гомосексуальному поведению. Сам того не замечая, Оствальд, как и сторонники «сифилитической версии», идёт по пути собственных домыслов, во многом сформированных жизнью в гомосексуальной «столице» США – Сан-Франциско.

Главный вывод, который делает Оствальд в своей интереснейшей книге, основан на объяснении механизма того, как постоянные колебания настроения вели к физическим жалобам. «Все болезни от нервов» – эту не требующую доказательств истину стали повторять жители нашей планеты к концу XX века. По мнению американского психиатра, именно эмоциональные переживания неудач, несчастий и конфликтов спровоцировали целый букет нервно-психических и физических симптомов. Субъективное ощущение болезни, концентрация на физической боли, а также навязчивые галлюцинации и

беспокойство, которые переживал композитор накануне отправки в Эндених, были, по его мнению, реакцией на катастрофу профессиональную и личную. Любопытно, что Оствальд считает Шумана самоубийцей – но не потому, что тот прыгал в Рейн, а потому, что композитор сознательно уморил себя голодом, находясь в клинике доктора Рихарца.

В неоднократно упомянутом труде Джона Вортена «Жизнь и смерть музыканта» (2007) за основу берётся совершенно противоположная точка зрения. Вортен пытается доказать, что именно физическая болезнь стала основой разрушения нервной системы и психики композитора. Якобы в 20 лет он впервые получил от доктора Глока лекарство от сифилиса. И всю жизнь страдал именно от этого заболевания, перешедшего в скрытую «третичную» форму. Никаких доказательств ни Вортен, ни другие сторонники «инфекционной версии» предоставить не могут по определению. Как быть со здоровой Кларой? За десять лет, предшествовавших женитьбе, – говорят сторонники данной теории, – болезнь перешла в скрытую, незаразную форму. Однако немаловажно здесь то, что женщина, от которой Шуман мог заразиться в 20 летнем возрасте, позднее вновь появлялась в его жизни. В 1837-38 годах, в период так называемой «борьбы за Клару», когда композитор и его возлюбленная не общались почти полтора года, Кристель (или «Харита», как называл её Шуман в своих дневниковых записях) вновь скрашивала его одинокие холостяцкие вечера. Есть ли шанс, что девушка из простонародья, обычная бедная служанка могла излечиться от сифилиса, однажды получив инфекцию? Как тут не сделать простой логический вывод: либо у Кристель был сифилис как в 1830-м, так и в 1837-38 годах – и тогда Шуман в 1840 году женился на Кларе, будучи больным открытой формой данной инфекции, либо ни у кого из них не было никакого сифилиса, а причины нездоровья композитора стоит поискать в других областях медицины. Но Вортен не одинок – Джон Даверио не боится смело опровергать Оствальда с его «нетрадиционными» догадками, однако из всех, существующих в мире болезней, ему почему-то тоже больше всего нравится сифилис. Все же, поскольку в годы, непосредственно предшествующие женитьбе Шумана, ни о каких признаках инфекции и её лечении ни в дневниках, ни в письмах,

ни в каких-либо документах речи не идёт, все предположения на этот счёт можно смело оставить исключительно на совести авторов данной версии.

Правда, Даверио отмечает, что серьёзная проблема посмертного диагноза Роберта Шумана объясняется во многом тем, что материалы вскрытия, произведённого в Энденихе доктором Рихарцем и его ассистентом, не дают современным медикам ни малейших оснований сделать какой-либо чёткий вывод относительно характера болезни Роберта Шумана. Объявлявшийся поначалу «усохшим», мозг композитора в итоге оказался в пределах нормы. Снова приходится констатировать, что никаких внутренних и внешних разрушений, характерных для сифилиса (включая повреждения кожи, выпадение волос и т.д.) у Шумана никогда не отмечалось. Даверио, как и многие другие, попадает в ловушку упрощенного подхода к решению сложного медицинского вопроса. Причём делает это не без злорадного удовольствия, уверенный, что диагноз «сифилис» сразу решает все проблемы в понимании трагедии композитора.

Майкл Оппенхейм в «Энциклопедия мужского здоровья» (1997) пишет: «У историков и врачей есть по крайней мере одна точка соприкосновения: и те, и другие любят отыскивать болезни у знаменитых людей. И вот тут-то, по их мнению, сифилис показывает свой страшный лик. Почему Бетховен и Гойя были глухими? Почему поэт Мильтон и композитор Бах ослепли? Почему композитор Шуман, римский император Калигула и король Англии Георг III сошли с ума? Конечно, из-за сифилиса! Здесь, заявляют они, невозможно ошибиться, потому что последние его стадии имеют много форм. Но это – бессмыслица!.. Почти до конца XIX века медицина слишком примитивно рассматривала сложные заболевания...». К сожалению, и исследователи веков последующих недалеко продвинулись. Видимо, какая-то подспудная тяга извращённого сознания проявляется в том, чтобы всех гениев прошлого объявить либо психически нездоровыми, либо инфицированными. И то, и другое в равной степени порождает если не безразличность, то, как минимум, желание внутренне дистанцироваться от их творчества, порождённого не совсем правильным функционированием организма.

В 2003 году в Нью-Йорке вышла книга Деборы Хайден «Сифилис: гениальность, сумасшествие и мистерия сифилиса». Правда, по-английски это название выглядит не столь тавтологически – «POX. Genius, madness, and the mysteries of syphilis», где «POX» означает простую детскую ветрянку. В данном случае автор пытается говорить о болезнях известных людей, объединенных общим внешним признаком: начальными высыпаниями на коже. В отличие от лондонского «Музыкального словаря Гроува», Хайден не столь категорична в отношении данного диагноза у Роберта Шумана. Она отмечает, что композитор до последних минут жизни сохранял разум и ясно осознавал время и место своего пребывания – что совершенно не характерно для хронических сифилитиков. Во-вторых, – задаётся вопросом и этот автор – в окружении композитора буквально свирепствовал туберкулёз, и если уж предполагать инфекционную причину психической нестабильности, то почему бы не в заражении этой инфекцией?

Дебора Хайден вспоминает, что доктор Мёбиус, лечивший от сифилиса знаменитого философа Ницше, в числе прочего предполагал, что здоровье Шумана разрушила... малярия. А уж он-то знал толк в инфекциях! Но если это был всё же сифилис, размышляет Хайден, где был источник инфекции? Не в родном ли доме композитора? Хайден допускает, что вероятное заражение Роберта Шумана произошло ещё в подростковом возрасте. Через руки, полотенца, посуду он мог получить инфекцию от старшей сестры Эмилии, которая погибла в 29 лет «после мучительной и неизлечимой болезни». Это вполне мог быть и сифилис, – размышляет Хайден, – поскольку у Эмилии были зафиксированы кожные изъязвления и суицидальная депрессия. Однако сопоставляя жизнь композитора-романтика и судьбы прочих гениев «с подтверждёнными диагнозами», автор признаёт: наличие счастливых супружеских отношений, многочисленное потомство и полное отсутствие прижизненных доказательств столь страшной болезни по-прежнему не позволяет решить головоломку с диагнозом Роберта Шумана.

Видимо, не будучи до конца уверенным в своих выводах относительно причин болезни композитора, Питер Оствальд делает осторожную попытку сопоставить симптоматику Шумана с типичны-

ми признаками... отравления тяжёлыми металлами! Вот что гласят сегодня энциклопедии: «При отравлении свинцом наблюдаются следующие симптомы: спазматическая боль в животе (как при колике); запор, снижение аппетита; повышенная раздражительность; бледность, вызванная снижением уровня гемоглобина; неспособность надолго удерживать внимание; судороги». Такие жалобы фиксировались в дневниках композитора на протяжении многих лет. Особенно интенсивно это проявилось в середине 1844-го года. А вот другой металл – ртуть, дающая даже более специфический набор тяжелых последствий для организма. Читаем справочник: «Признаки отравления: повышенная утомляемость, слабость, головные боли, головокружения, апатия, эмоциональная неустойчивость, неуверенность в себе, общая подавленность, раздражительность. Также наблюдаются: ослабление памяти и самоконтроля, снижение внимания и умственных способностей. Постепенно развивается усиливающееся дрожание кончиков пальцев при волнении – “ртутный тремор”, вначале пальцев рук, затем ног и всего тела (губы, веки), позывы к испражнению, частые позывы к мочеиспусканию» и т.д. и т.п. Всё это также соответствует многолетним жалобам Роберта Шумана! Захваченному этой идеей Оствальду удалось получить образцы волос Шумана, Клары, Брамса и Иохима на предмет изучения их химического состава. В лабораториях Калифорнии к работе исследователя подключились профессора университетов Сан-Франциско и Беркли, а также доктора из Цюриха и Нью-Йорка.

Поразительно, что в образцах волос композитора, хранившихся в Дрезденской библиотеке, действительно были найдены тяжёлые металлы: свинец, ртуть, цинк, марганец. Питер Оствальд организовал доставку экспонатов из Германии и проведение спектрального анализа в KEVEX Laboratory в калифорнийском городке Фостер-Сити, что неподалёку от Сан-Франциско. Доктор Селиг Геллерт подтвердил наличие химикатов в предложенных образцах. Сторонники «сифилитической теории» начали радостно потирать руки и утверждать, что такое количество металлических ядов, и особенно ртутных соединений, попало в организм композитора при лечении инфекции ртутными мазями.



Увы, по прошествии стольких лет точное время отравления (или последующей необъяснимой порчи экспоната) установить сейчас кажется невозможным. Как добросовестный учёный, Оствальд был вынужден прислушаться к объяснениям сотрудников Саксонской государственной библиотеки, допустившим, что экспонаты могли быть повреждены во время пожара и потопа в ходе Второй мировой войны. К тому же, по каким-то своим субъективным причинам, ему эта версия почему-то не понравилась. Иначе он не оставил бы без внимания странную «избирательность» повреждений: в образцах волос Клары Шуман из того же хранилища ничего подобного обнаружено не было! При этом вскрылась ещё одна сенсационная деталь: наличие тяжёлых металлов – и ртути в том числе! – учёные зафиксировали в образцах волос Августа Шумана, отца композитора, который умер в 1826 году. В последние годы жизни он точно так же страдал депрессиями, слабостью, повышенной раздражительностью и проблемами с кишечником. Почему не допустить, что и глава династии подвергался воздействию вредных химикатов? Но как они могли попасть в организм отца и сына?

Первым делом, конечно, приходит на ум причина профессиональная: и тот, и другой занимались издательским бизнесом. Краски для книгопечатания в те времена содержали, да и сейчас порой содержат, множество опасных для здоровья компонентов. До недавнего времени работа в печатном цехе считалась вредным производством, а соприкасавшиеся со свинцовыми красителями получали талоны на дополнительное лечебное питание. Оба Шумана вычитывали гранки готовящихся к выходу книг, газет и журналов, то есть постоянно соприкасались с ядовитыми веществами непосредственно кожей и вдыхали испарения свежотпечатанных образцов. Более того, Роберт досконально вникал в процесс издания своих музыкальных произведений, регулярно просматривал корректуру нотных текстов, а также титульные листы и обложки изданий. Летом 1844 года он буквально не выпускал из рук только что вышедшее из печати, ещё пахнущее типографской краской новое издание «Фауста» Гёте. Продолжалась и работа над выпуском «Нового музыкального журнала». А к осени 1844 года композитор почувствовал все симптомы болезни, которые будут зафиксированы у него в последние годы жизни и

которые... точно укладываются в картину отравления тяжёлыми металлами, описанную выше! Любопытно и постепенное выздоровление к лету 1845 года, наступившее по необъяснимым причинам. Посмотрим, что же такого произошло с ним за эту зиму? А вот что: Роберт Шуман продал права на свою газету и полностью отказался от её издания. Таким образом, с солями свинца и цинка можно определиться более-менее точно: когда поступление ядов в организм уменьшилось, уменьшились и проявления интоксикации.

Но в последующем симптомы эти вновь появились. Поэтому логично предположить, что был у отца и сына Шуман ещё какой-то общий источник отравления. И источник такой нашёлся! Как вскользь предполагает Оствальд, причиной попадания в их волосы ртути могло быть и... простое ношение шляпы! Не случайно отравление ртутными парами в Англии называли «болезнь сумасшедшего шляпника»: при изготовлении фетровых шляп (и сам Шуман, и его отец всю жизнь носили шляпы!) в то время широко применяли нитрат ртути. В XVIII-XIX веках безумие считалось едва ли не профессиональной болезнью шляпных дел мастеров, и даже в знаменитой кэрролловской «Алисе в стране чудес» один из героев так и назван — Mad Hatter<sup>1</sup>). Вполне можно допустить, что Август и Роберт пользовались услугами одной и той же мастерской, где при изготовлении головных уборов нитрата ртути попадало в ткань чуточку больше. Кто контролировал процесс и кто в те времена измерял опасность? То, что позднее, в Энденихе, Шуман подвергался лечению металлическими солями, могло лишь усугубить процесс разрушения здоровья композитора: вся симптоматика, свойственная картине отравления тяжёлыми металлами, с годами у него только усиливалась.

Итак, чем не простое и естественное объяснение болезни выдающегося немецкого композитора? Сколь ни шутив и несерьёзна эта «шляпная» версия, она ничуть не уступает в аргументации всем прочим. А это значит, что время говорить о точном диагнозе Роберта Шумана по-прежнему не настало. Остаётся надеяться, что наука когда-нибудь сумеет разгадать эту загадку. Только бы человечество

---

<sup>1</sup> Безумный Шляпник (*англ.*).

не потеряло интереса к судьбам и творчеству великих гениев прошлого!

## БОЛЕЗНЬ ШУМАНА КАК «ВОДИТЕЛЬСТВО ЗЛЫХ СИЛ»

Век XX приучил нас критически осмысливать любую информацию, не верить в чудеса (если их невозможно «зафиксировать» с помощью научных методов) и скептически относиться ко всем разговорам о загробной жизни и трансцендентном. Естественно, научное шумановедение последних ста лет категорически отрицало любые попытки объяснить загадку Шумана с мистической точки зрения. Но коли такой взгляд на проблему существует, для полноты картины необходимо ознакомиться и с этой необычной версией. А уж как к ней относиться, пусть каждый читатель решит сам для себя.

По рассказам Брамса, соседи Шумана советовали вызвать к композитору не врача, а священника. Даже к середине XIX века в Германии душевное расстройство считалось следствием взаимодействия с потусторонним миром. Клара записала в дневнике, что её муж называл себя «страшным грешником» и убеждал, что только непрерывное чтение Библии может ему помочь. Настолько ли это незначительные детали в биографии композитора, чтобы мы могли полностью их игнорировать? Некоторые американские исследователи полагают, что под «грехами» композитор понимал увлечения молодости и интимные отношения с женщинами до женитьбы на Кларе. Якобы в конце их супружества он раскаивался именно в этом.

Данное предположение не имеет под собой никакого основания. В XIX веке общение с представителями низших классов грехом не считалось. Тем более нелогично было каяться в этом после 14 лет верного и плодovitого супружества. А вот некую «повреждённость» своей духовной жизни в 50-е годы композитор начал чувствовать особенно остро, хотя в начале супружества он не без гордости говорил жене: «Небо защитило меня от нужды и благословило духовной силой». С годами «духовная сила» всё менее давала о себе знать. Десятилетие мучительной работы над музыкой к гётевскому «Фаусту» вызвало у композитора несколько периодов упадка сил и депрессии. Последовавшее за этим пристальное внимание к жанрам

церковной музыки, написание Мессы, Реквиема, обращение к мистическим стихам современных поэтов, потребность читать Библию явно показывают желание композитора упорядочить свои отношения с высшими силами, найти в церковной традиции некую защиту от всё более ощущавшегося Шуманом внутреннего хаоса.

Задуманная оратория «Лютер» могла подвести итог духовным исканиям композитора. Однако чтобы разобраться в сложностях движения Реформации, чтобы охватить масштаб личности Лютера и осознать последствия его деятельности для Германии и Европы в целом, Шуман сам для себя должен был прийти к какому-то решению в вопросах веры. Увы, работа над «Лютером» так и осталась в проектах. «Я религиозен без религии», – говорил о себе композитор, только в самый трагический период своей жизни всё же склонившись в пользу христианства.

Был ли рядом с композитором человек, с которым он мог серьёзно и глубоко говорить на эту тему? Продолжающий свои духовные поиски Лист ещё не стал аббатом, рано умерший Мендельсон был христианином чисто формально – таково было требование немецкого истеблишмента к иудеям, жаждущим добиться общественного признания. Клара вообще не верила в Бога, о чём временами сожалела, не получая достаточного людского утешения в своих горестях и заботах.

То, что само определение романтизма подразумевало глубокий интерес художника к необъяснимому, потустороннему, сверхъестественному, ни у кого сегодня сомнений не вызывает. Однако в своей высокомерной снисходительности мы позволяем себе называть это интересом к «сказке», «легенде», «фантазии», не желая признавать того, что для художника искреннего, пылкого, горячего – а именно таким Шуман большую часть своей жизни и оставался – это была самая правдивая реальность.

Вот что пишет в своих воспоминаниях о Шумане сын композитора Вебера, тоже глубоко коснувшегося мистицизма в своём творчестве, Макс Мария фон Вебер:

«В период своего проживания в Дрездене, а особенно в начале 1850 года, он охотно поддерживал отношения с вдовой К.М. фон Вебера... Не так давно была создана изумительная музыка к «Ман-

фреду», был завершён и эпилог к «Фаусту». Гений мастера, ввергнутый ими в пучину трансцендентального, где обретал неотлучно, быть может, потому-то и взрастил нечто большее, нежели дикий околоромантический побег, но Шуман благодаря этому сделался одним из самых ревностных и верных, даже фанатичных приверженцев всего, связанного с потусторонними посланиями, столоверчением и контактами с «пограничными мирами» – а всё это тогда было в большой моде и имело над людьми власть более сильную, нежели какой-либо могучий интеллект. Симпатию, которую питал мастер к моему отцу и моей матери, он отчасти перенёс на меня, и я частенько проводил с ним время в ресторане, что у здания почты. Шумана влекло туда прежде всего сочетание оживлённого артистического общества с отменным пивом, но позднее, когда всё растущая жёсткость его направления и форм (поведения) почти полностью изолировали его от общества, – главным образом любовь к пиву.

Обычно он сидел там за маленьким столиком, лицом к стене, отвернувшись от сутолоки зала, взявшись за ручку пивной кружки. Он был полностью погружён в себя, и, казалось, тихонько насвистывал, хотя с его вытянутых губ не слетало ни звука.

Эту нарочитую самоизоляцию гениального человека старались не нарушать – в основном из уважения, но отчасти из страха, потому как попытки вовлечь его в живое общение Шуман пресекал самым что ни на есть нелюбезным образом»

Макс фон Вебер (1822-1881), достаточно интеллектуальный и образованный по тем временам господин, занимал высокий государственный пост. С конца 40-х годов он являлся директором дрезденской железной дороги и телеграфа. Никаких сомнений в его вменяемости и объективности у нас возникнуть не может. Однако то, с какой серьёзностью он пишет о вовлечённости Шумана в «потусторонние» миры говорит о том, что ничего предосудительного современники Шумана в этом не видели. Это «имело власть над людьми более сильную, нежели какой-либо могучий интеллект»!

Заразившись «мефистофельским духом», Шуман метафорическое для большинства читателей «Фауста» содержание воспринял почти буквально. Отождествляя себя с Фаустом, он упорно продол-

жал ждать контактов с потусторонним миром. Почему? Соблазнённый своей эпохой на поиски неземной мудрости и «нечеловеческих» знаний, он в конце жизни добился желаемого: воочию увидел и слышал демонов. Но принесло ли это ему то, к чему он так стремился? Обрёл ли он новый творческий импульс и создал новые великие произведения? Можно сказать, что в конце жизни он видел и слышал демонов потому, что был душевно больным человеком. Но можно сказать и иначе: именно поиски демонической силы отняли у него силы живые, человеческие, и довели до болезни. То, что за полтора столетия специалисты так и не смогли определить точный характер его заболевания, может подтвердить идею, высказываемую мистиками, а именно: выйдя в сферы так называемой «тонкой материи», Шуман, в силу физической слабости и неподготовленности к такого рода «путешествиям», застрял между мирами. Оказавшись в слое самых примитивных существ, он видел перед собой лишь отвратительные корчи чудовищ, порой транслировавших ему и ангельские звуки.

Как известно, весной 1853 года Роберт Шуман начал активно практиковать спиритизм. Вот письмо к Ф. Хиллеру от 25 апреля: «Вчера у нас впервые был сеанс столоверчения. Это чудесная сила! Ты только подумай, я спросил его, какой ритм в первых двух тактах *c-moll*'ной симфонии (Бетховена). Он помедлил с ответом дольше обычного – наконец, начал... Когда я сказал ему: “Но темп быстрее, дорогой стол”, он поспешил взять правильный темп. Я ещё спросил его, не назовёт ли он число, которое я задумал; он дал правильный ответ: три. Мы все были вне себя от изумления, нас как будто окружали чудеса. Ну, хватит! Сегодня я был ещё так полон этим, что не могу промолчать». Клара Шуман пишет о муже в дневнике: «...когда он чувствует себя неважно и начинает свои манипуляции со столом, то ему всегда становится лучше и он ощущает приятное возбуждение». И далее: «Р. в полном восторге от этой чудесной силы и прямо-таки полюбил столик и пообещал ему новое платье».

Шуман был далеко не одинок на этом пути в «непознанное». Середина XIX века стала в Германии периодом повального увлечения спиритизмом. Завезённое из Америки столоверчение распространилось из гамбургских и бременских портов внутрь страны и

занимало умы многих деятелей культуры и простых обывателей Европы вплоть до середины следующего столетия. Практиковали подобные сеансы и русские литераторы – достаточно вспомнить мистицизм Гиппиус и Мережковского. Увлечение в том числе политической «бесовщиной», по предчувствию Достоевского, могло вовлечь Россию в катастрофу. Но этот крен в духовной жизни позапрошлого века был совсем не случаен. Разуверившись в идеалах гуманизма, многие творцы сознательно искали контакта с силами зла и пытались заручиться их поддержкой. Своим образом Мефистофеля, как «части той силы, которая вечно хочет Зла и вечно совершает Благо», Гёте словно запрограммировал целую эпоху на поиск иных путей мироустройства на Земле. И называя себя человеком «религиозным без религии», Шуман ставил себя в положение мистика, в равной степени открытого как Богу, так и его антагонисту. Не случайно в ранние годы жизни его вера была скорее этической, чем духовной. Композитор говорил: «Если человек прочёл Библию, Шекспира и Гёте и глубоко их усвоил, ему больше ничего не надо».

Насколько Шуман не осознавал опасность подобных «игр», говорит хотя бы то, что к сеансам он привлекал собственных детей. Вот как описывает Василевский один из таких эпизодов: «Когда я в мае 1853 года посетил Дюссельдорф и однажды днём вошёл в комнату Шумана, он лежал на софе и читал книгу о “мистерии” столоверчения. Когда я поинтересовался, в чём она состоит, он приподнятым, торжественным тоном произнёс: “О, вы ещё ничего не знаете о столоверчении?” – “К счастью”, – сказал я несколько шутливо. Тут глаза его, обычно полузакрытые, широко распахнулись, зрачки судорожно расширились, и он сказал с некоторой таинственностью, медленно и тревожно: “Столы знают всё”. Заметив эту угрожающую серьёзность, я, чтобы не раздражать Шумана, согласился с ним, и он успокоился. Потом он позвал свою вторую дочь и начал экспериментировать с нею и маленьким столиком ... Вся сцена в высшей степени меня испугала, и я точно помню, что тогда же рассказал знакомым о своих опасениях».

Д. Житомирский, который первым из советских музыковедов описал увлечение Шумана, оценивал ситуацию вполне в духе господствовавших в то время взглядов: «Эти сеансы – общение с таин-



ственными потусторонними силами, вызывание духов умерших, диалоги с ними и т.п. — были и поныне остаются актами коллективного самовнушения, во многих случаях — простого обмана и шарлатанства (что изображено в пьесе Л.Н. Толстого «Плоды просвещения»). Однако интерес к спиритизму возникал из очень различных внутренних побуждений и приобретал разный характер. Для Шумана столоверчение скорее всего было связано с его давним влечением к миру чудесного, таинственного, создаваемого не столько разумом, сколько чувством. Вместе с тем болезнь Шумана, в 50-е годы всё более обострявшаяся и уже близкая к катастрофическому исходу, придавала новому увлечению черты безумия». Таким образом, советское музыковедение умело оградило композитора от обвинений в мистицизме и неистовой горячей вере в загробную жизнь. Медицинская причина словно бы снимала с Шумана малейшие подозрения в мировоззренческой неблагонадёжности. Правда, остаётся открытым вопрос о десятках известных и даже выдающихся людей, увлекавшихся спиритизмом и не навлекших на себя подозрения в безумии — к примеру, Виктора Гюго.

В прошедшие десятилетия немало поменялось в отношении общества к этой теме. Прежде всего, накопилось определённое число объективных наблюдений, способных по-иному осветить вопрос спиритизма в обыденной жизни. Современные богословы предпочитают в качестве причины многих духовных и физических проблем ставить увлечение подобными сеансами на первое место, а последующие за ними нервно-психические отклонения и аномалии поведения считают результатом такого досуга. К сожалению, статистика подобных трагических случаев нам пока недоступна. Но вот мнение христианских церквей всех конфессий на этот предмет однозначно: поисками контактов с духами, демонами и душами умерших можно нанести себе и своим близким не только непоправимый духовный, но и реальный физический вред. О том же говорят и внецерковные искатели «духовных истин»: неподготовленному человеку, из простого любопытства или с какой-то определённой, даже, возможно, и благородной целью, соваться в эти сферы не след. Обычный человек «во плоти и крови» не в состоянии управиться с силами, обитающими в «иных планах» бытия. Приоткрыв вход в мир бестелесных

сущностей – пусть даже не из простого мещанского любопытства, а для новых знаний, для поисков творческих озарений и новых художественных взлётов, то есть, казалось бы, с целью весьма убедительной и даже полезной, люди подвергают себя огромной опасности.

Одним из первых в западной философии обозначил эту проблему итальянский мыслитель-традиционалист барон Юлиус Эвола. Конвульсии, которые, по его убеждению, нередко охватывают медиумов, есть ни что иное, как проявление одержимости физического тела человека inferнальными силами. Неспособность владеть своим телом, «паралич» – по определению доктора Рихарца, конвульсивные подёргивания всех членов, – как ныне известно, оставались самой большой физической проблемой Роберта Шумана все годы пребывания в клинике. Если бы в середине XIX века просвещённые люди только догадывались, какие разрушительные последствия несёт с собой увлечение спиритуализмом, они бы вряд ли позволяли себе столь легкомысленно бросаться в объятия «сверхъестественного». Эвола пишет: «Духовидение можно определить как метод, способствующий распаду внутреннего единства личности или усиливающий его. В результате высвобождения из телесной оболочки группы более тонких элементов, человек, как медиум, становится орудием манифестации в нашем мире сил и влияний крайне разнообразной природы, но всегда относящихся к низшему, подличностному уровню. Медиум, духовидец не может контролировать эти силы и влияния, так как его сознание способно либо только улавливать их действие, либо мгновенно соскальзывает в сон, транс, каталепсию». Как мы знаем, «внутреннее единство личности» для Шумана на протяжении всей жизни не являлось чем-то принципиально важным и самоценным (только вымышленная «тройная личность» в виде Флорестана-Эвсебия-Раро могла отразить приблизительную картину его внутреннего мира). Неудивительно, что духовный «распад» его поздних лет, зрительные и слуховые галлюцинации, «посланные духами» мелодии и образы, позволяли ему спокойно ощущать потусторонний мир как совершенно реальный. Вся романтическая школа во главе с Э.-Т.-А. Гофманом словно бы готовила художников к одновременному существованию «там и здесь», не считая это

чем-то болезненным и опасным. Только к XX веку были накоплены такие знания и наблюдения, которые позволили Эволе утверждать: «Спиритуализм... несёт прямую угрозу духу».

Неудивительно, что католики, протестанты, православные с одинаковой тревогой комментируют явления «визитёров» из потустороннего мира. Правда, их рецепты помощи могут оказаться действенными далеко не для всех. В книге архимандрита Тихона (Шевкунова) «Несвятые святые» подробно описывается история последних дней жизни выдающегося советского кинорежиссёра и актёра Сергея Фёдоровича Бондарчука. К физическим его страданиям «прибавились и весьма странные духовные мучения. Пред ним как наяву представляли образы давно умерших людей, прежних знакомых — знаменитых актёров, коллег по искусству. Но теперь они являлись в самых чудовищных, устрашающих образах и истязали больного, не давая покоя ни днём, ни ночью». Как поясняет автор, «в преддверии смерти, когда человек приближается к границе между здешним и иными мирами, непроницаемая ранее духовная завеса между ними истончается. Неожиданно человек начинает видеть новую для него реальность. Главным потрясением зачастую становится то, что эта открывающаяся реальность бывает агрессивной и поистине ужасной». Церковь предлагает свой рецепт помощи человеку, и только от него самого зависит, принимать эту помощь или иронически отстраниться. Будучи в здравом уме и твёрдой памяти, Сергей Бондарчук в присутствии своих родных исповедовался и причастился Святых Христовых Таин. По свидетельству дочери, «состояние отца разительно изменилось. Ужасные видения больше не тревожили его».

Отношение канонического христианства к подобным явлениям высказано ясно и чётко. Вот, например, что пишет американский богослов Серафим Роуз: «Чем влекутся человеки к вступлению в открытое общение с духами? Легкомысленные и не знающие деятельного христианства увлекаются любопытством, незнанием, неверием, не понимая, что вступив в такое общение, они могут нанести себе величайший вред. ... Видящий чувственно духов легко может быть обманут в свое повреждение и гибель. Если же он при видении духов окажет доверенность к ним или легкоеверие, то он непременно будет... увлечен, непременно будет запечатлен непонятною

для неопытных печатью обольщения, печатью страшного повреждения в своем духе, причем часто теряется возможность исправления и спасения. Со многими, с весьма многими это случалось... случалось это со многими подвижниками и иноками, не стяжавшими духовного видения духов и увидевшими их чувственно. ... Из оккультных кругов хорошо известно, что "духи-руководители" (которые, конечно, являются падшими духами воздушного царства) не показываются так легко, если человек не продвинут достаточно в медиумической восприимчивости».

С этой точки зрения, всё, что произошло с Шуманом в феврале 1854 года, объяснить довольно просто. Духи, являвшиеся ему ночами, диктовавшие ему мелодии для работы и устраивавшие трансляцию «прекрасных концертов» из потустороннего мира, были вовсе не плодом его больного воображения и не подтверждением нервной болезни, из-за которой он, в конце концов, и оказался за стенами лечебницы для душевнобольных. Это было прямое следствие его многолетних сознательных действий по установлению контактов с «чудесным», «неземным», «мистическим». Не случайно пример его «зависания» между двумя мирами рассматривают в своих трудах адепты мистических учений. Дабы не вводить в соблазн любопытствующих, ограничимся кратким пересказом их версии. Весьма трагический итог интереса Шумана к потустороннему миру они объясняют тем, что, не обладая достаточной физической силой, здоровьем, не будучи предупреждённым об опасностях на этом пути, он всю жизнь пытался заглянуть за границы дозволенного простому смертному. Сегодня кажется вполне очевидным, что ему удалось выйти в «астральную плоскость» падших духов. Однако вернуться обратно на уровень сознания нормального земного человека – как бы он сам уже ни хотел и ни стремился к этому – в силу слабости нервно-физического состояния организма, свойственного ему, по-видимому, от рождения – он не смог. После контактов с низшими «сущностями», полностью «совпасть» со своей не очень здоровой телесной оболочкой ему не удалось. В этом контексте «ненормальность», галлюцинации, видения, физические и душевные страдания, «паралич» композитора выглядят как расплата за неконтрольный интерес к мистическим экспериментам над своим сознанием.

Как же изменялись поведение, характер и даже внешность композитора на протяжении последних лет его жизни? Он стал жёстким, нечувствительным к состоянию Клары, нередко грубым с окружающими, этот добрейший и любезнейший человек внезапно начал проявлять высокомерие и эгоизм. На этот счёт также имеются богословские пояснения: бес может вводить жертву в гипнотическое состояние, буквально приказывая ей совершить дикие вещи, опасные для жизни, причём человек в это время может не отдавать отчёта своим действиям. Исключительный интеллект и самоконтроль до поры до времени могут помочь в противостоянии силам зла. Как известно, Шуман умолял Клару уйти от него, опасаясь своей агрессии и того, что он может ранить её. Он утверждал, что голоса приказывают причинить ей боль. Не те ли голоса также призывали его бежать к Рейну дождливым февральским днём?

...Путь к такому состоянию начался у Роберта Шумана задолго до финальной трагедии. Сохранилось немало свидетельств о том, что Шуман с юности обладал необычным даром. Он предчувствовал те или иные события, видел вещие сны. Вот как описывает гимназический и университетский друг композитора Эмиль Флексих «два случая, которые относятся уже к тёмной сфере душевной жизни». В 1841 году Флексиг направлялся в гости к молодожёну-Шуману, неся в кармане свой перевод поэмы «Лалла Рук», а точнее – «стихотвореньице “Рай и Пери”». Шуман встретил его восторженно: «Мне теперь так хочется сочинять, и хочется чего-нибудь особенного, меня тянет на восток, в Персию, в цветники роз, в пальмовые рощи Индии; как хорошо, если бы кто-нибудь доставил мне такой сюжет». Я стоял ошеломлённый и никак не мог вобрать в толк, каким чудом удалось ему столь точно описать то, что находилось в ту минуту в моём кармане. Короче говоря, эта сцена и до сих пор представляется мне какой-то психологической тайной – внезапным проявлением способности предвидения, способности, которая чувствует даже и всё незримое, если только оно где-то поблизости.

Второй же случай относится к нашим студенческим годам. Невестка Шумана Тереза подарила ему очень красивую чашку, из которой он каждый день пил чай. Однажды утром Шуман рассказал мне, что видел сон, будто я разбил его чашку, и попросил меня быть

очень осторожным с нею. Сон этот повторился вновь, так что я поставил себе за правило вообще не прикасаться к этой чашке и тем не менее всё-таки разбил её – почти невероятным образом: я протянул руку, чтоб что-то взять, и не удержал эту вещь в руках, она от резкого толчка полетела в открытую дверь – на кухню, упала прямо на корзину с посудой, в которой однако всё осталось цело – разбилась только упомянутая чашка.

Ни снам, ни предчувствиям я никогда не придавал значения, и однако оба эти случая заставили меня призадуматься и уверовать в способность души что-то чувствовать наперёд: если наделённые фантазией люди, например, большие музыканты, слышат музыку сфер, отчего бы не обладать им даром предчувствия и в мире земных вещей?». (Фрагмент взят из издания «Воспоминаний» под ред. О. Лосевой)

Странно, что Флексих не припоминает в этом же ряду и ещё одно, совсем детское, но в точности сбывшееся предчувствие Шумана. Автор воспоминаний рассказывает о том, как в Цвиккау Шуман рассуждал, что «он сделается в этом мире чем-то совсем особенным». В мемуарах и воспоминаниях, посвящённых Роберту Шуману, мы можем встретить немало других подтверждений его дара предвидения и способности к «сверхчувствованию».

Чисто романтическая тяга ко всему тайному и необычному с первых лет самостоятельной студенческой жизни влекла его к опасным экспериментам над собственным сознанием. Начиная от самонаблюдений за реакциями организма на разные дозы спиртного («Когда напился, стало плохо, вырвал – сознание воспарило»), заканчивая попытками не спать две-три ночи подряд. Заражённый духом немецкой литературы того времени, он не просто ждал галлюцинаций и считал их признаком подлинно возвышенной поэтической натуры. Он старался сознательно вызвать их огромными дозами кофе, смесью разных алкогольных напитков (пиво с шампанским было его любимым «вдохновляющим» сочетанием), крепчайшей сигарой, от которой у него слезились глаза, и, задремав с которой в диком похмелье он однажды чуть не спалил квартиру. К сожалению, увлечение судьбами гениев, которые «творя, разрушали себя», захватило в то время умы многих молодых людей. Тот же Флексих

вспоминает, как Шуман восхищался экстравагантными выходками Байрона, «а его беспорядочную, разъедавшую его самого жизнь считал чем-то бесконечно грандиозным. ... Уже в 20-е годы Шуман знал о судьбе Гёльдерлина, сорок лет прожившего в душевном затмении, и говорил о нём с робкой почтительностью».

Внутренний бунт против мещанской, обывательской среды и однообразной бюргерской жизни частенько оборачивался мучительными болезнями, ранними смертями и трагедиями не только для них самих романтиков, но и для их близких, жён и детей. Шуман не был исключением. Практически всю свою жизнь он пользовался услугами самых разнообразных специалистов-медиков. Но вот что удивительно: по собственному его признанию, он почти всегда испытывал облегчение только от одного факта общения с эскулапами. Вероятно, многие его болезни оказывались чисто психологического или даже духовного свойства – боли и дискомфорт его частенько «растворялись в воздухе» только от одного внимания к ним медиков. Задолго до Эндениха доктора жаловались, что Шуман «находит тысячи причин, чтобы не принимать назначенное лекарство». Он выслушивал массу советов, изучал кучу рецептов, а потом уходил, чтобы... так и не выполнить ни одной рекомендации. Более-менее регулярно он лечился «водными процедурами» – холодные обливания, купание в реке, минеральные ванны приносили ему явное облегчение. Вторым «нехимическим» способом оздоровления он считал гипноз и магнетизм. Сколько раз и при каких обстоятельствах он входил в гипнотический транс, точно не известно. Исследователи предполагают, что впервые это произошло зимой 1845 года, когда работа над «Фаустом» окончательно зашла в тупик. Доктор Хельбиг признавал, что несколько раз пытался лечить его таким образом – в том числе, придумывая различные амулеты и внушая пациенту, что «заветные предметы» обладают реальными лечебными свойствами. Размышления о природе потустороннего привели композитора к мысли о том, что ему необходима защита от злых сил. Однако ключи, которые «магнетизёр» использовал для введения Шумана в транс, в итоге начали вызывать у него мистический страх. Закрепились и другие навязчивые состояния: страх высоты, страх закрытых дверей, страх быть отравленным. (Клара Шуман также была под-

вержена непреодолимым страхам – открытых пространств и незнакомых помещений). Гипнотизёры XIX века, только-только осваивающие методики древних шаманов и жрецов, зачастую действовали на свой страх и риск, не всегда понимая, какой ущерб наносят сознанию своих пациентов. Ведь даже сегодня гипнозом можно лечить далеко не всех. Вторжение в сферы неведомого и неподвластного воле человека (сознание и высшие сферы деятельности человеческого мозга и сегодня в значительной степени остаются загадкой для медиков) вполне могло послужить тем зазором, в который устремился поток «тёмных», неконтролируемых сил. В итоге к весне 1853 года сорокатрёхлетний композитор подошёл внутренне готовым к восприятию информации «от столика», а к весне 1854 – к трансляциям «неземной музыки», к явлению «то прекраснейших ангелов, то злобных демонов». Подробности, описываемые Кларой как бред сумасшедшего, для Шумана были осязаемой и ощущаемой реальностью. «Поверь мне, дорогая Клара, – жалобно просил её супруг, – я тебе никогда не говорил неправды...» Поразительно, с какой гениальной интуицией Ференц Лист отразил главную жизненную коллизию Шумана в посвящённой ему фортепианной Сонате симинор. Клара предсказуемо оценила это гениальное сочинение как «бред». «Соната Листа – это целый мир; если бы Лист написал только ее одну, он все равно был бы гением», – говорил Святослав Рихтер. Мистика творчества по-прежнему остаётся для нас сферой скорее непостижимого, чем поддающегося анализу и классификации. Проще, конечно, считать, что само по себе посвящение ни о чём не говорит. Однако простым совпадением невозможно объяснить то, что Лист так тонко и точно изобразил в этом произведении торжество «инфернальных сил» – сил, которым, возможно, удалось разрушить сознание и жизнь Роберта Шумана. В Энденихе больной композитор практически не расставался с Библией, хотя никогда до этого он не был образцовым христианином. Одно это показывает, насколько серьёзную духовную эволюцию он пережил и как настойчиво искал защиты в религиозной традиции. О посмертной судьбе души Роберта Шумана мы можем только гадать.



## Приложение 3

## ЗАГАДКА СКРИПИЧНОГО КОНЦЕРТА

Дневник Клары Шуман за октябрь 1853 года: «7 октября. Роберт закончил в высшей степени интересный скрипичный концерт d-moll... Сегодня вечером я играла Брамсу фугу Роберта на тему ВАСН и затем вместе с Робертом его “Детский бал” для фортепиано в четыре руки. 8 октября. Я играла Роберту и Брамсу сонату Роберта f-moll (op. 14)».

Таким образом, первый отзыв Клары на концерт не предвещал его судьбе ничего необычного: сообщение о нём появилось в её записях среди перечисления прочих известных сочинений её мужа. Однако именно это произведение будет позднее запрещено вдовой композитора и к изданию, и к исполнению. После смерти Шумана окончательный вердикт Клары был согласован с Иоахимом: это сочинение никогда не должно было увидеть свет. Почему? Попробуем проследить нить событий.

...Весной 1853 год Шуман коротко сошёлся с молодым музыкантом Йозефом Иоахимом. В одной из программ Нижнерейнского музыкального фестиваля под управлением Шумана в его исполнении прозвучал Скрипичный концерт Бетховена. Восторгам слушателей и коллег-музыкантов не было предела. Вдохновлённый таким успехом у дюссельдорфской публики, Иоахим обратился к композитору с просьбой написать для него новый концерт. Шуман с радостью откликнулся. В течение нескольких месяцев он пишет «Фантазию» для скрипки с оркестром op. 131, и (очень быстро, буквально в течение нескольких недель сентября-октября) Концерт для скрипки с оркестром ре-минор. Оба сочинения композитор посвящает Иоахиму.

Исполнение обоих сочинений, предназначавшихся для юного друга, не доставило Шуману большой радости – в силу молодости, неопытности или по каким-то другим причинам, Иоахим не проникался глубиной и эмоциональным накалом последних крупных шумановских творений. Репетиция скрипичного концерта в январе 1854 года, на которой присутствовал и автор, солисту не удалась. Тща-

тельная работа над технически крайне сложным, очень плотным текстом не слишком импонировала Иоахиму. Он даже позволил себе в одном из писем высокомерно и пренебрежительно отозваться о сочинении «уважаемого мастера».

Посмертная судьба многих последних произведений Роберта Шумана оказалась тесно связана с его окружением, в том числе и с Йозефом Иоахимом. С 1853 года его имя мелькает в письмах и дневниках Роберта и Клары постоянно. Откуда он взялся на их горизонте и чем привлёк знаменитую пару? Одарённый еврейский мальчик (1831-1907) из венгерской провинции был отправлен родителями учиться сначала в Вену, а в 1843 году – в Лейпциг, в класс известного скрипача и педагога Фердинанда Давида. Созданная по инициативе Феликса Мендельсона консерватория позволяла представителям Германии и других стран Европы получить великолепную музыкальную подготовку, а выступления на сцене Гевандхауза, которыми также руководил Мендельсон, давали необходимую концертную практику будущим европейским звёздам. Приехав в Лейпциг с собственной скрипкой работы Гварнери (что красноречиво говорит о материальном статусе семьи), Иоахим был принят в банкирской семье Мендельсона как родной. Фактически скрипач рос и формировался как профессионал под любящим оком выдающегося композитора и дирижёра. После его внезапной кончины Иоахим уезжает в Веймар, где в 18 лет становится концертмейстером оркестра; с 1853 по 1861 год он работает в Ганновере, а в 1868 году занимает почётный пост директора Королевской музыкальной школы в Берлине.

Любопытно, что фигура Иоахима маячила за многими выдающимися произведениями для этого инструмента – концертами Бруха, Дворжака, Брамса. Пренебрежительное отношение Иоахима к посвящённому ему концерту Шумана не было чем-то из ряда вон выходящим. Гениальный концерт для скрипки с оркестром Брамса, также посвящённый ему преданным другом, скрипач исполнил всего шесть раз и, в конце концов, исключил из своего репертуара. Первый концерт для скрипки с оркестром Макса Бруха известный исполнитель помог довести до того уровня, который гарантировал сочинению моментальную популярность, – разумеется, на титуль-

ном листе появилось посвящение Иоахиму. А вот второй концерт Иоахим провалил на премьере, после чего композитор предложил его Пабло Сарасате, и тот с блеском его исполнил. Эта неудача не помешала Максу Бруху и третий свой скрипичный концерт вновь посвятить Иоахиму.

Как многие избалованные славой виртуозы, Йозеф Иоахим не любил рисковать и предпочитал не включать в репертуар излишне «заумной» музыки. В 1869 году чешский композитор Антонин Дворжак собрался посвятить Иоахиму свою новую работу. Однако бегло ознакомившись с текстом, скрипач отверг её на том основании, что концерт не принесёт ему успеха и предложил переделать некоторые места так, чтобы это могло понравиться публике. Дворжак отказался от такого «соавторства» и переписал концерт для виолончели. В таком виде музыка Дворжака и вошла в историю. Кстати, как удалось выяснить знаменитому советскому виолончелисту Даниилу Шафрану, виолончельный концерт Шумана также был первоначально написан для скрипки. И лишь позднее обрёл известный музыкальному миру облик.

Около 80 лет Концерт Шумана для скрипки с оркестром оставался одним из самых незаслуженно забытых «полочных» сочинений в истории музыки. В интернет выложено великолепное исполнение концерта Генриком Шерингом и Лондонским симфоническим оркестром. Первая часть производит впечатление мощного, энергичного, страстного, местами даже трагического монолога. Перед нами вовсе не Шуман эпохи «Бабочек» и «Карнавала» с его крошечными миниатюрками-набросками. Это выразительное высказывание умудрённого жизнью героя сопровождается «сочувствующим» оркестром. Ревнители чистоты жанра, правда, могут упрекнуть композитора в неравнозначности партии солиста и оркестра: скрипка, безусловно, играет несопоставимо огромную роль. Душа музыканта словно обзревает все радости и горести, выпавшие на её долю. Страстный лирический монолог огромной протяженности – не это ли повергло в шок близких друзей композитора, отказавших концерту в праве на исполнение не только при жизни, но и после смерти автора? Хотя свободное, фантазийно-виртуозное развитие основных

тем вполне укладывалось в рамки стилистических исканий второй половины XIX века.

Далеко не сразу раскрывается слушателю вторая, медленная часть, обозначенная как романс. Тот же свободный принцип развития – мы будто слышим рассказ умудрённого жизнью путника о светлых и горьких переживаниях и впечатлениях. Словно время переносит душу в вечность – душу, помнящую о своих ожиданиях, обманутых и сбывшихся. Молитвенный, чистый и бесконечно печальный покой. Певучие и какие-то по-особенному кроткие, смиренные интонации неуволимо напоминают темы Чайковского – вне всякого сомнения, этот концерт мог бы стать для Петра Ильича одним из любимейших, не запри его под замок Клара и Иоахим. Романс без перерыва переходит в бравурный полонез, со сверкающими бриллиантовыми пассажами скрипки и аристократично-сдержанной, горделивой поступью оркестра. Сложнейшая виртуозная партия солиста идёт практически без пауз. Как сказали бы нынешние скрипачи, «сплошной чёс», без малейшего шанса «отдышаться». Колоссальная нагрузка на исполнителя!

Таким образом, можно утверждать: концепция концерта довольно традиционна. Первая часть – мятежное романтическое аллегро, вторая – интимно-лирический монолог, третья – радостно-жанровый финал. Что могло вызвать резкое неприятие этой музыки у Клары? Обида, что это написано не для фортепиано? Или что это не посвящено лично ей? Некоторые исследователи предполагают, что Клара усмотрела в концерте следы безумия мужа. Полный абсурд. Сегодня можно с полным основанием утверждать: это написано зрелым мастером, великолепно владеющим всем техническим арсеналом развития музыкальной ткани. Допустим, для середины XIX века столь мелодически перенасыщенная партия солирующей скрипки выглядела не совсем традиционно. Не исключено, что Иоахиму просто не хотелось учить столь грандиозный текст, не будучи уверенным в успехе этой гигантской работы. Характер шумановского тематизма, разумеется, не обещал в то время лёгкого успеха. Но с высоты полутора столетий, совершенно ясно: эта музыка достойна гораздо лучшей участи, и, как показало время, она всё более завоевывает своё место в репертуаре настоящих профессионалов.

Знаменитому партнёру по гастрольной жизни не составило большого труда убедить Клару Шуман, что концерт этот попросту «неисполним». Не исключено, что Кларе и для самой себя нужны были какие-то дополнительные доказательства профессиональной деградации мужа. Иначе трудно объяснить, почему она с такой лёгкостью отправила «интереснейшую», по её первоначальной оценке, партитуру в архив, чтобы мир благополучно о ней забыл.

Может быть, в последующем негативном отношении к скрипичному и виолончельному концертам мужа Клара была вполне искренна. Известно, как часто она меняла мнение, и спорить с ней было трудно даже Брамсу. (К примеру, так произошло с Четвёртой симфонией, раннюю версию которой Брамс считал самой удачной. Но Клара настояла на публикации именно поздней её редакции.) В Скрипичном концерте перед нами предстаёт совершенно «новый» творец: Шуман к концу жизни «вырос» из фортепиано как главного выразителя своих духовных поисков. В последних его концертах и скрипка, и виолончель отличаются напряжённейшей внутренней «линией жизни». Самодостаточный, очень ясный и отчётливый мелодизм солирующих инструментов не нуждается больше в переплетениях струящегося фортепианного аккомпанемента. Основные темы – словно сгусток мысли и вихрь эмоций, вызванной этой мыслью. Они диалектически объединяют в себе и причину, и следствие. В большей мере это относится, конечно, к первым частям концертов. Тембр и технические возможности струнных инструментов гораздо яснее передавали желание Шумана отразить его внутренне «я». И с высоты пролетевших полутора столетий уже гораздо легче понять и принять нового, незнакомого Шумана. Да, это всё тот же экзальтированный романтик – протестно-устремлённый характер его мелодизма очевиден. Исчезли насмешка и ирония, интерес к внешним деталям. Теперь он предельно серьёзен и даже трагичен. Он слишком много терял. Слишком много страдал – и духовно, и физически. И он всё больше задумывается о жизни вне земных пределов. Но, как знать, может быть, в известной нам редакции концерта существенными оказались изменения, «присланные композитором с того света»?

Среди музыкантов широко известна гуляющая по интернету притча Николая Слонимского о концерте «со спиритического стола». Ещё французский астроном Камилл Фламарион в работе «Проблемы психики и неведомое» писал об экспериментах, проводимых Эженом Сю в 1852 года, когда в ходе спиритических сеансов были якобы получены законченные музыкальные произведения умерших неизвестных композиторов.

В веке XX, утверждает автор, сам Шуман «явился» на один из спиритических сеансов, которые проводились в Лондоне шведским священником, бароном Эриком Пальмстиерна, венгерской скрипачкой Йелли д'Арани и другими. В лондонском «появлении» Шумана было одно любопытное обстоятельство: он говорил по-немецки в высшей степени неграмотно. Как бы то ни было, Шуман «сказал» Йелли, что она должна сыграть его скрипичный концерт. Когда пораженная скрипачка ответила, что не знает о существовании у Шумана скрипичного концерта (в то время он не значился даже в «Словаре Гроува»), он произнес: «Запомните, что я сказал вам. Сообщите об этом Тови» (имелся в виду известный английский музыковед). Йелли д'Арани срочно связалась с сэром Тови. Тот ответил, что скрипичный концерт Шумана действительно существует, но никогда не публиковался. Шуман писал его в последние месяцы перед тем, как «лишился рассудка», якобы в состоянии крайнего душевного расстройства. После смерти Шумана его вдова, Брамс и Иоахим решили не публиковать это произведение, так как посчитали, что оно «недостойно шумановского гения». Рукопись оставалась в собственности Иоахима, а после его смерти в 1907 года была продана его семьей в Берлинскую государственную библиотеку при условии, что произведение это будет храниться в тайниках, пока не истечёт сто лет со дня смерти Шумана. Любопытно, что в вариациях Брамса на тему Шумана оп. 23 для фортепиано в четыре руки имеется ремарка: «Geisterthema» (нем. – «тема духа») – и эта тема поразительно напоминает мелодию медленной части всё того же скрипичного концерта.

Четыре года Йелли д'Арани пыталась достать ноты Концерта. Наконец, в ходе очередной «беседы» она сказала духу Шумана о том, как ей понравилась эта музыка. «Шуман» был доволен, но по-

просил, чтобы Йелли сделала несколько изменений в скрипичной партии. Летом 1937 года она сыграла Концерт Дональду Тови. Этот эпизод описан бароном Эриком Пальмстиерна в его книге «Горизонты бессмертия»: «Как только закончилась первая часть, фортепианную партию которой исполнял сэр Дональд, он вскочил и произнес: «Кто это сделал? Это великолепно. Это совершенно пошумановски». Тогда мисс д'Арани рассказала ему о тех изменениях, которые она внесла на основании полученных от Шумана указаний. Сэр Дональд попросил, чтобы ему показали эти послания Шумана. Изучив их, он пришел к выводу, что они никак не могли быть сделаны самой мисс д'Арани. Эти послания заключали в себе характерные черты шумановского стиля.

Тем временем слухи об этом просочились в печать, музыканты и журналисты упражнялись в беспардонных насмешках и издёвках над «собеседниками» Роберта Шумана. Тови откликнулся письмом в лондонскую газету «Таймс», которое было опубликовано 23 сентября 1937 года : «Для меня, как и для многих других, материализм девятнадцатого века является столь же устаревшим, как и теория Флогистона... Я заявляю, что совершенно уверен в том, что дух Шумана вдохновил Йелли д'Арани зафиксировать всё то, что она зафиксировала в тексте концерта».

Пока всё это происходило в Лондоне, немецкое музыкальное издательство «Шотт и Ко» приобрело фотокопию автографа Концерта и предложило ее для исполнения Иегуди Менухину. Но нацистское руководство, обеспокоенное тем, что мировая премьера неизвестного произведения Шумана может состояться с участием американского скрипача неарийского происхождения, добилось, чтобы исполнителем на премьере был непременно немец. Таким образом, премьера Концерта состоялась в Берлине, солировал Георг Куленкампф, а Берлинским филармоническим оркестром дирижировал Г. Шмидт-Иссерштедт. 26 ноября 1937 года концерт исполнил И. Менухин. 16 февраля 1938 года, наконец, и мисс д'Арани сыграла его в Лондоне с оркестром Би-би-си. С тех пор Концерт Роберта Шумана для скрипки с оркестром занял своё постоянное место на концертной эстраде. И хотя его нельзя назвать лёгким для понимания, музыка эта, несомненно, принадлежит к самым выдающимся образцам мировой классики.

## ВОСПОМИНАНИЯ О ДРУГЕ

(Эвсебия)<sup>1</sup>

В кружке художников, который с начала 1834 года складывался в нашем городе, Генриетта Фойгт, наш недавно почивший друг, занимала особое положение. В нескольких словах помянем её на страницах этого журнала, обязанного своим возникновением названному кружку и привлекавшего к себе живейший интерес покойной. Этот интерес возник главным образом благодаря участию в кружке Людвиг Шунке, её учителя и друга. До знакомства с этим нам всем дорогим художником Генриетта Фойгт более всего принадлежала к старой школе. Как ученица Людвиг Бергера в Берлине она с особой любовью и вдохновением исполняла именно его сочинения, а кроме них – только бетховенские. Мы это знали, и так как Флорестан лишь с трудом переносил так называемых «бетховенианок», прошло много времени, пока он одновременно с Шунке не завязал с ней знакомство, которое впоследствии вылилось в дружбу, доставившую нам немало радостей.

Едва переступив её порог, художник уже чувствовал себя как дома. Над роялем висели портреты лучших композиторов, избранная музыкальная библиотека находилась в распоряжении посетителей. Казалось, что каждый музыкант в этом доме хозяин, что музыка здесь верховная богиня; хозяин и хозяйка догадывались о желании музыкантов по их глазам. И не один ещё чужой и незнакомый пришелец будет именно в этом смысле вспоминать о гостеприимном доме Фойгтов. Шунке вскоре прижился там; он обратил внимание Генриетты также и на новейшие течения, появившиеся после смерти Бетховена и Вебера. Так взялись за Франца Шуберта, и если кто вообще властен разжечь в нас пламя музыкального увлечения, то это

---

<sup>1</sup> Статьи Р. Шумана в Приложениях 4-6 печатаются по изд.: Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собр. статей: В 2-х т. / Сост., текстов. ред., вступит. статья, коммент. и указ. Д. В. Житомирского. – М.: Музыка, 1979.



он своими четырехручными сочинениями, которые сближают души быстрее, чем любые слова. Рядом с ними всплыли Мендельсон и Шопен. Волшебное мастерство первого из них покорило хозяйку, ставшую его почитательницей, в то время как сочинения второго она предпочитала слушать в чужом исполнении, чем играть их сама. Другим высокочтимым гостем этого дома был надворный советник Рохлиц, который охотно слушал рассказы хозяйки о жите-бытье молодых художников и знакомился с их достижениями в её интерпретации. К тому же она состояла в оживленной переписке со многими именитыми художниками, почему и об иностранцах поминалось с сочувствием. Из этой кипучей жизни был, к сожалению, слишком рано вырван тот, кто главным образом и был её вдохновителем. В течение 1834 года болезнь Людвиг Шунке принимала всё более грозный оборот. Ему трудно было бы найти более преданную сиделку, чем наш общий друг, и если бы человеческие руки могли отвратить смерть, то это способны были сделать только руки Генриетты, которые до последнего дыхания его утешали и ободряли. Он умер молодым, как художник не достигнув своей цели, но никем не забытый и любимый многими. С тех пор не один художник постучался в этот знакомый гостеприимный дом, завязывались и новые отношения, но уже ни одно из них не складывалось в столь же глубоко спаянное и значительное целое. Оборванная струна ещё долго звучала на прощание.

Вскоре, через пять лет, умерла и Генриетта. Её свела в могилу та же болезнь, болезнь изнуряющая, но настолько милостиво таящая свою природу от больного, что ему кажется, будто он изо дня в день набирается сил. И так странно обольщала себя умирающая; всё же, охваченная однажды самыми мрачными предчувствиями, она именно поэтому, а также и потому, что чахоточные лишь редко верят в смерть, утешала себя этими предчувствиями, черпая в них надежду на выздоровление. До последнего мгновения сохраняла она, однако, всё ту же любовь к музыке, всё ту же жертвенную привязанность к её мастерам. Эту привязанность она проявляла даже в мелочах, например в том, что она часто сама закупала цветы и фрукты, чтобы послать их тайно или явно кому-нибудь из почитаемых ею художников<sup>1</sup>. Она не раз приносила цветы на могилу Шунке, где её стара-

ниями ещё раньше был поставлен памятник. Она помогала всюду, где речь шла о музыке и музыкантах, пользуясь как внешними благоприятными условиями, так и вниманием супруга, никогда не препятствовавшего её начинаниям.

С особой заботливостью относилась она к своему альбому, с которым она не рассталась бы ни за какие сокровища, недаром в нём были представлены все выдающиеся музыканты нашего времени. С необычайной легкостью и увлекательностью писала она также и письма; вместе с ответами на них эти письма составляют интересное собрание, из которого, однако, мы ничего не можем сообщить, так как материалы эти касаются обстоятельств слишком ещё близких. В её дневниках проза сменяется размеренной речью, выражая по большей части мысли, относящиеся к искусству и к художникам. Дух её редко находил себе покой: почти каждый день она хоть что-нибудь должна была сделать для любимого ею искусства. При этом она была образцовой хозяйкой и матерью.

Её игра на фортепиано обладала всеми преимуществами школы Л. Бергера. Она играла корректно, изящно, охотно, но не без боязни, когда её слушали многие. Она придерживалась основных положений своей школы долго и строго; так, например, её лишь с трудом можно было уговорить пользоваться оживляющей педалью. Но мы никогда не слышали её играющей плохое сочинение, она никогда и не потворствовала плохому. Иной раз как хозяйка она бывала вынуждена проглотить нечто в этом роде, но в таких случаях она предпочитала промолчать, оказывая, однако, во всем остальном всяческое внимание самой персоне композитора.

Ещё зимой 1836 года Л. Бергер обрадовал её своим посещением и пребыванием в её доме. Письмо, которым он уведомлял её о своём приезде, настолько характерно, что мы хотели бы его здесь привести:

*Дрезден, 24 октября 1836*

*Дорогая моя, ненаглядная Иеттхен, после долгих отлагательств день испытаний настал и для Вас! Встречайте его со спокойным, христианским смирением; никто от своей судьбы не уйдет.*

*Ещё на этой неделе, в четверг, а то и в пятницу, кто-то неожиданно к Вам постучится, чтобы попросить у Вас приюта на несколько дней и ночей и гомеопатического питания; меню нетрудное: «Суп и мясо!». Его времяпрепровождение и намерения: наряду с некоторыми знакомыми и друзьями мужского пола, повидать особ женского пола – Фойгт и Липсию. Далее он намеревается продать в этом городе кое-кого из собственных детей – удачных и неудачных. Как все дети, рожденные в законном или в незаконном браке, они выросли довольно-таки сносными, а некоторые – и несносными и должны отныне сами пробиваться в люди. Парочку он везёт с собой, остальные же будут проданы в мешке или убиты известной доброй памяти дубинкой, что на Мюнхенбергских воротах.*

*Итак, милая Иеттхен, не робейте. А лучше Вы, Ваш благоверный и домашний Фойгт, вкупе с фройляйн дочерью, по мере сил заранее радуйтесь посещению Вашего старого друга и приветливо и смело встречайте его, восклицая: «Входите, входите, милый, добрый друг!»*

*От души Вас приветствую, и не гнушайтесь простыми, тихими людьми.*

*Ваш лучший, старый друг Бергер из Берлина.*

Он опередил свою ученицу лишь на несколько месяцев, в феврале этого года. В дневнике Генриетты имеется стихотворение на его смерть ...

Лучше, чем я мог бы это сделать, она сама характеризует себя в своих дневниках.

«31 августа 1836. Ничего не могу с собой поделать: я вижу в теперешней музыкальной жизни и музыкальном творчестве не более чем переходный период (исключения я допускаю), из которого должно со временем возникнуть нечто ещё лучшее и более ясное, – это борьба и сражение, но победа, видимо, ещё далека.

10 сентября 1836. Почему в наше время обучаются стольким языкам? Поистине, чтобы на разных языках произносить те же банальности. О, если бы каждый сначала научился правильно говорить и писать на родном языке!

13 сентября. Вчера здесь был Шопен и целых полчаса играл на моём рояле, играл свою фантазию и новые этюды. Интересный человек, ещё более интересная игра; всё это меня удивительным образом захватило. Крайняя возбуждённость его фантастического стиля и манеры передаются внимательному слушателю; я буквально затаила дыхание. Поразительна та лёгкость, с какой эти бархатные пальцы скользят по клавишам, хотелось бы сказать, убегают. Он меня восхитил – не буду этого отрицать – восхитил так, как это со мной до сих пор ещё никогда не бывало. Но что меня особенно порадовало, это та детскость и естественность, которые он проявлял как в обращении, так и в игре.

10 октября. Странно, как иная склонность, обнаруживавшаяся уже в детстве, остаётся нам свойственной до самой старости, а также и наоборот – всякое отвращение. Я всегда чувствовала неприязнь ко всяким рассказам о канатоходцах, ко всяким фокусам и т. п. Взгляды эти бессознательно просочились и в моё отношение к искусству, и если я хотя бы на миг даю себя увлечь чувству удивления, то немедленно возвращается прирождённое мне чувство отвращения. Только без хождений по канату в музыке! Насколько же её святая святых этим оскверняется! Искусность ведь не есть искусство – и как часто это в наше время смешивают. В основе всего должна быть природа, хотя её младшая, стремящаяся дальше сестра, искусство, и достигает более высокой духовной среды, но ведь основу свою она получила от старшей сестры; и разве может существовать истинное искусство без природы, мир без Бога? И всё же миром скорее любят и часто ради этого забывают о Боге.

20 октября. Какую чистую радость вкусила я сегодня, заглянув в богатую, высоко развитую душу: я читала статью Мошелеса о сонате Шумана. Это образец глубокого понимания и ясности, автор всегда попадает в точку и в нескольких словах даёт самое полное суждение. Какое блаженство увидеть золотые плоды в наше время, когда в мире духовном их срывают чаще всего незрелыми. Мошелес, если бы он меня увидел, должен был бы позавидовать моей радости, которую мне доставили его слова.

21 октября. Как подошла сегодня драгоценная В-dur'ная симфония старика Гайдна к статье Мошелеса – эта солнечная ясность! В

этих звуках – божественная гармония, в них нет ни тени пресыщения жизнью, они порождают лишь веселье, радость бытия, детский восторг перед всем, что вокруг. И как велики его заслуги для нашего времени, для этой болезненной эпохи в музыке, когда так редко можно испытать внутреннее удовлетворение.

3 ноября. Сегодня Мендельсон сыграл G-dur'ный концерт Бетховена с мастерством и совершенством, которые всех увлекли. Я получила наслаждение, какое редко получаешь в жизни, и сидела, не дыша, не шевелясь, из страха ему помешать.

Ужасно, что по окончании приходится разговаривать с людьми, выслушивать всякие вздорные суждения и замечания! Я вынуждена была покинуть зал и выйти на свежий воздух.

20 февраля 1837. Я ещё никогда не произносила «Отче наш» так набожно, как сегодня, опустившись на колени перед постелью моего ребенка, я молилась так горячо, словно склонялась перед самим господом.

11 июня. Я не понимаю, как могут столько матерей (и я наблюдаю это каждый день) отсылать своих детей, чтобы самим дышать свободнее, – я дышу свободно лишь тогда, когда мой ребенок при мне, иначе я нигде не нахожу себе покоя. И как можно лишать себя наслаждения видеть его возможно дольше и возможно чаще?

13 марта 1838. Мендельсоновский «Павел» – произведение образцовое, и если какому-либо из его сочинений суждено его обесмертить, то, думается, именно этой оратории. Я это сказала после первых же репетиций, в которых участвовала как хористка. Ибо всё в этой музыке я сразу же с полной ясностью восприняла и слухом, и душою. Ныне моё впечатление подтверждается повсеместным успехом оратории. Какая удача, что нам довелось её услышать и исполнить под управлением самого мастера!

12 апреля. Грустное чувство остаётся в душе всякий раз, как слушаешь целую семью виртуозов! Когда вся жизнь человека направлена только на технику, уже самое существование духа терпит тяжкий урон! Достаточно только послушать игру этих с малолетства натаскиваемых детей, эту недозрелую или перезрелую суету – ох, до чего же тяжело делается у меня на душе, хочется эти несчастные соз-

дания направить на другой путь; не могу ими восхищаться, могу их только оплакивать.

25 апреля. Я постепенно сделалась совершенно равнодушной к тому, что думает и говорит свет. Обо мне люди думают, что я ужас, сколько играю и живу только своими любимыми занятиями. В действительности же проходят недели, когда я не открываю рояля, не играю, не читаю и вообще ничего не делаю, да и эти строки я пишу в то время, как другие спят, отдыхают или проводят драгоценное время в обществе. Но в том-то и заключается отличие человека, стремящегося ввысь, что он думает и бодрствует даже в то время, когда он выполняет самую низменную работу, что он движется вперёд при любых обстоятельствах, — однако этого движения вперёд люди не понимают и думают, что продвижение заключается лишь в *разучивании*. Но оно вовсе не в этом, иначе из стольких обученных голов не сыпалось бы столько соломы и щепок.

15 сентября. Сегодня мы пели «Павла» в ярко освещённой церкви. Я ведь в этом и в прошлом году участвовала во всех репетициях и знаю это произведение досконально; все же подобного впечатления на запомню. Какая мощь, какое величие и какая глубина и искренность чувства; блаженство пронизывает душу насквозь. О радость! Петь это под его управлением и входить в его намерения!

22 сентября. Сегодня я была в лавке, где можно было видеть все новинки нынешней ярмарки в необычайном изобилии, и ничего, кроме нарядов! И все эти покупатели и все эти продавцы! Какая сумасшедшая толкотня и суета! Все разбегались в разные стороны, и многие почти теряли голову ради того, что они хотели на неё надеть. Невольно навернулись слезы. Как тяжело мне было на душе. Я думала: к чему все эти усилия? Ради чего? Неужели только чтобы жить? Нет, чтобы разукрасить свою жизнь! О, ради искусственных цветов люди в конце концов перестают замечать цветы, созданные Творцом. Я не могла здесь более оставаться».

Дневник за 1839 год не содержит ничего, кроме нескольких слов, полных рокового предчувствия:

«3 января 1839. С какой робостью, с каким волнением встречаю я новый год — что он мне принесет, радость или горе? Буду ли я к

концу его всё ещё пребывать здесь, на этой земле? Смелость и стойкость! Бог мне, конечно, поможет так или иначе!»

1839 год

**ОТЧЕТ, НАПРАВЛЕННЫЙ Г-НУ ЖАНКИРИ В АУГС-  
БУРГ, О ПОСЛЕДНЕМ ХУДОЖЕСТВЕННО-  
ИСТОРИЧЕСКОМ  
БАЛЕ У РЕДАКТОРА\*\*\***

Читай и удивляйся, любезнейший! Дело в том, что редактор «Новейшей музыкальной газеты» (?) имеет обыкновение давать хотя бы раз в год нечто вроде художественно-исторического бала: приглашённые думают, что ради них, старый же лис над этим исподтишка подсмеивается, потому что он таким способом хочет избавиться себя от несносной обязанности просматривать всю танцевальную литературу, а может быть, и лучше выяснить, какое впечатление производит музыка на публику; словом, для него цель этого праздника – критика, притом самая оживлённая. С патроном ты ещё познакомишься. Правда, и до меня доходили слухи о той странной, мало танцевальной музыке, которую мы, в качестве его машин, должны отшлифовывать собственными ногами на этих вечерах; между тем как посмел бы молодой художник отказаться от такого приглашения? Разве мы, наоборот, не совершали паломничества в этот праздничный зал, устремляясь в него толпами и уподобившись разукрашенным жертвенным животным? Разве у редактора нет дочерей, к которым выгодно было бы вкратце в доверие? Одна из них необыкновенно длинная и, как говорят, много рецензирует в «Новейшей»; другая, младшая, собственно художница – сама невинность. Эти девицы, Жанкири, обрушили на меня бесчисленные бедствия!

Вообще я, как никогда, мечтал увидеть тебя в тот вечер. Композиторы, расхаживавшие взад и вперед, прекрасные мамы юных дилетанток, наблюдавшие за ними, \*N\*ский посол с сестрой, музыкальные издатели в сюртуках, несколько богатых евреек, давидсбюндлеры, прислонившиеся к колоннам, – коротко говоря, я лишь с трудом мог пробиться сквозь толпу и приблизиться к своей соредак-



торше (великаншу зовут Амброзией); мне хотелось вытащить ее на первый полонез. (Ниже можешь прочесть программу танцев\*<sup>1</sup>.)

Мы много беседовали с ней. Я, например, говорил о подлинной сущности полонеза и о том, как мы, немцы, умеем себя проявить по-немецки и в этом жанре: даже в танце мы идем по пятам самых различных народов. Штраус в этом отношении (и может быть, только в этом, добавила Амброзия) – истинный спаситель. Я сказал также, что последний такт полонеза с его заключительной каденцией кажется мне несколько печальным, и т. д.

Со времени покорения Варшавы, заметила моя дама, она всегда танцует этот танец со страхом – как бы не вошёл какой-нибудь казак с указом в руках. «Бедные поляки! – вздохнула она, – Моя Беда никогда не играет Шопена без слез...» (Я) «Как благородны ваши чувства и как пленительно мелодичен полонез, который сочинил этот новый польский композитор, и который мы сейчас танцуем». (Она) «В самом деле, трио мне очень нравится, но до чего оно а la Chopin!» Итак, она уже дважды притягивала за волосы романтическую школу, чтобы узнать, как я к ней отношусь. Я действовал со всей возможной любезностью и хитростью, чтобы разговор оставил впечатление выгодное и для меня, и для будущих сочинений; но мне становилось все более тягостно, чем больше она меня обстреливала своими взглядами, тоскующими по любви. К счастью, танец закончился. Не успел я отойти, как она меня снова подозвала и прошептала: «Отпраздновать последний шопеновский полонез, опираясь на такую артистическую руку, доставило бы мне...» – «Счастье», – договорил я с поклоном. Одно сражение было выиграно, но роман

---

<sup>1</sup> \*Программа танцев:

Первое отделение. И. Новаковский. Большой патетический полонез. Соч. 11. Фр. Шопен. Вальс (Es-dur). Соч. 18. Ю. БЖОВСКИЙ. Четыре мазурки. Соч. 8. К. Г. Цёльнер. Шесть вальсов в четыре руки. Ф. Рис. Большой полонез. Соч. 174.

В перерыве: Фр. Шопен. Болеро. Соч. 19.

Второе отделение. К. Креген. Три полонеза в четыре руки. Соч. 15. Ф. Лист. Большой бравурный вальс. Соч. 6. Э. Вольф. Четыре мазурки. Соч. 5. Фр. Шопен. Два полонеза (cis-moll, es-moll). Соч. 26.)

только начинался. Моя ближайшая задача была пригласить Беду, младшую сестру, на шопеновский вальс.

Я был изумлён, когда ангельская головка, которую я сегодня видел впервые, подала мне знак согласия, и именно на танец, да и... вообще, после того, как за мгновение до этого Эвсебий мне говорил достаточно раздражённо, что она, густо покраснев, только что ему отказала. Коротко говоря, со мной она танцевала. Но если я когда-либо парил и ликовал, то это было именно в эти мгновения. Правда, я сумел выманить у неё лишь отдельные «да», но она их произносила так от души, так тонко их нюансировала в зависимости от того, к чему они относились, что я, как соловей, заливался все громче и громче. Я думаю, что Беда скорее промолчала бы, чем выдавила бы из себя «нет»; тем непостижимей, Жанкири, был для меня отказ, полученный Эвсебием. И вот по мере того как вальс Шопена, возвышающий и тело, и душу, все глубже погружал нас в свои тёмные воды, а Беда все грустнее смотрела на толпу, я незаметно перевел разговор на самого Шопена. Едва услышав это имя, она впервые взглянула прямо на меня большими добрыми глазами. «И вы его знаете?». Я в этом сознался. «И слышали его?» Облик её становился всё более одухотворённым. «И слышали, как он говорил?» Я рассказывал ей, что даже просто видеть, как он сидит за роялем, наблюдать этого ясновидца, погружённого в свою мечту, что уже это одно – незабываемое впечатление; я рассказывал о том, что, слушая его игру, чувствуешь себя им же созданной грёзой и что он имеет несчастную привычку после каждой сыгранной им вещи проводить одним пальцем глиссандо по клавиатуре – как бы хочет насильственно оторваться от своей мечты; говорил и о том, что ему следовало бы беречь свою хрупкую жизнь. А Беда в это время всё боязливей и всё радостней прижималась ко мне и хотела всё больше и больше о нём узнать. О, Шопен, прекрасный похититель сердец, никогда я тебе не завидую, но в этот миг – действительно очень завидовал! В сущности, Жанкири, я был глуп, ведь я оказался не более чем той кистью, которая представила её душе образ её святого совсем вплотную, на расстоянии, достаточном для поцелуя; да, я действительно был глуп. «Не будет ли с моей стороны ребячеством, – сказала она во время последнего *stretto*, – если я вам признаюсь, что я для себя написала

его портрет, никогда его не видав; я вам его принесу, а вы только скажите, похож ли он, – но только об этом никому ни слова!» В этот момент я почувствовал пожатие её руки. На прощание я попросил её ещё об одном танце – у неё, мол, кроме последнего шопеновского полонеза, все разобраны, но она с радостью со мной потанцует.

Разреши мне, милейший, ничего не рассказывать тебе о той скуке, которую я испытал во время следующих танцев. Однако я сделал одно открытие, которое даёт мне возможность отомстить двуличному редактору и устроителю сегодняшнего бала. А именно, когда я прохаживался по одной из полуосвещенных боковых комнат, взгляд мой упал на камертон и лист бумаги, на котором я, к удивлению своему, прочитал: «Мазурки Бжовского – комическая, неясная, часто плоская дребедень, больше носовых, чем грудных звуков, не совсем лишены интереса. Вальсы Цёльнера довольно скучны и нетанцевальны, но написаны старательно, то есть как раз слишком хорошо для танцевальной музыки; кажется, что они сочинены органистом для исполнения на свадьбах у его коллег» – и т. д. Положив лист на место, я удалился и вскоре через неплотно затянутую занавеску увидел, как вернулся редактор, как он уселся, часто ударяя камертон, подносил его к уху и спокойно писал. Как только кончался танец, он сразу же отворял дверь в бальный зал, вероятно, чтобы проверить *vox populi* (лат. – голос народа), и снова писал. Мне стало жалко человека: он рецензировал. В самом разгаре моего подслушивания, кто-то вдруг, подойдя со спины, закрыл мне глаза. Я чуть не нагрубил, узнав в шутнике одного фламандского фаготиста-виртуоза, некоего г-на де Кнаппа – лицо, подобное открытому боевому призыву к скандалу, уж не говоря о его лысине и об антиморальном покрое его носа; это убогий ремесленник, ненавидящий меня за то, что я как-то в Брюсселе дал ему через третье лицо понять, что фаготисту, который сверх того, не умеет играть на скрипке, как Паганини, в моем присутствии нечего и стараться. Словом, я обнаруживаю в себе целый чисто шекспировский запас ругательств, стоит мне только подумать об этом человеке. «Простите за шутку, – извинился он (кстати, он друг дома в редакторском дворце и носитель шали при Амброзии), – но мадемуазель Беда только что начала „Болеро”». Достаточное основание, чтобы повернуться к нему спи-

ной. Ты ведь знаешь эту нежную, опьянённую любовью музыку, эту картину южного зноя и робости, самоотдачи и сдержанности, а тут ещё у рояля Беда во всем своем мечтательном очаровании, с образом любимого в сердце, а может быть, и на сердце, чтобы мне, мне его показать... При этой мысли я выбежал, надеясь ещё только на последний полонез.

Теперь события стремительно следовали одно за другим. Разреши мне перескочить через несколько полонезов (композитор лично присутствовал, это человек несколько медлительный, но приятный, как и его полонезы). Бравурный вальс Листа Амброзия скорее отмолатила, чем поняла, и явно потела. «Такое чудовище можно укротить только яростью, — сказал я ей на ухо, — и вы хорошо делаете, что себя не щадите». Она улыбнулась мне с любовью. Оставалось ещё несколько мазурок до моего танца с Бедой, который должен был решить судьбу этого вечера. Красивые мелодии этих танцев ещё преследовали меня, когда я случайно снова оказался перед занавесом, за которым колдовал редактор. Не успел я в течение лишь нескольких мгновений заняться подглядыванием, как мне, точь-в-точь как перед этим, кто-то закрыл глаза; когда я снова обнаружил за своей спиной де Кнаппа, я ему сказал, что одну и ту же шутку едва ли стоит повторять, но когда это не шутка, то, безусловно, никогда. А так как де Кнапп плохо понимает по-немецки, я глазами перевел ему это на фламандский. «Простите, *mon cher*, — пробормотал он, — но мадемуазель Амброзия ждёт полонеза». Тут только я понял своё безвыходное положение. Разве не этот же танец я обещал Бедо? С другой стороны, простит ли мне когда-нибудь Амброзия? Не обмакнёт ли она те любовные стрелы, которыми она меня сейчас осаждает, со временем в критическую *aqua Toffana* и не отчитает ли меня как следует? Одного взгляда, брошенного на Беду, было достаточно: я тотчас же отказался от лавров и схватил ее руку для танцев. Друг, ты знаешь, сколько я могу перенести, будь то боль или шампанское, но под такую музыку наслаждаться рядом с такой девушкой и вместе с ней парить на сияющих крыльях в небесной лазури! От головокружения я едва удержался на ногах. Разумеется, я остерегался напоминать о Шопене, чтобы она не низвергла меня с одинокой блаженной вершины, как преступника. Но когда она спросила, может

ли она показать портрет, я машинально протянул руку. Портрет был написан отлично, голова почти похожа, вплоть до революционной черточки вокруг шопеновского рта, по росту, пожалуй, великоват. Несколько закинув корпус, он рукой закрывал правый глаз, смело устремив другой в темноту; на заднем плане сверкали молнии, освещавшие всё остальное. «Хорошо», — сказал я, может быть, немного резко, ибо она настойчиво расспрашивала меня, не напомнил ли мне портрет что-либо мрачное из моего прошлого. «Нет, — отвечал я, — скорее из будущего». Я хмуро и молчаливо отошел. Амброзия, которая, сидя без танцора рядом с де Кнаппом, наблюдала за нами с дрожащими губами, поспешно удалилась. Вскоре после этого де Кнапп что-то шепнул на ухо Беде; она побледнела и извинилась, что больше танцевать не может. Можешь представить себе, как я был озадачен. Однако вид де Кнаппа вернул мне весь мой юмор; более того, когда он после окончания бала неподалеку от меня стал кому-то третьему что-то говорить о «неприличном поведении по отношению к хозяйским дочерям», я, без дальних слов, конечно, предложил ему стреляться. Но подумай только, я узнаю от Эвсеба, который с таинственным видом увлекает меня в какую-то нишу, будто я виновен в том, что он получил отказ. Папаша-редактор будто строжайше запретил Беде танцевать со мной (Флорестаном), так как я, мол, заядлый романтик и на три четверти Фауст, которого надо остерегаться, как листовской композиции, а она из-за нашего большого сходства, вероятно, нас перепутала и преподнесла Эвсебию отказ, предназначившийся, собственно говоря, мне, — отсюда внезапный уход Беды, которой де Кнапп, по воле отца, сообщил действительное положение дел. И этот редактор, этот лишенный воображения отсталый чужак, чьи камертонные критические приёмы я ещё разоблачу перед всем миром, и этот человек ещё останавливает меня на лестнице с предложением написать что-нибудь о только что прослушанной танцевальной музыке в его «Новейшем»; он же заверяет, что хотел бы привязать меня к своему дому (сиречь — к Амброзии, которой не хватает мужчины, и это естественно, поскольку она уже сама — мужчина), и т. д., и т. п.

О Жанкири! Можно было ожидать, что я ему отвечу чем-либо нечленораздельным; но что я ради Беды стоял перед ним аки агнец и



## ПЕСНИ И РОМАНСЫ

Теодор Кирхнер. Десять песен для голоса с фортепиано. Соч. 1

Эти первые цветы еще очень молодого композиторского таланта принадлежат, пожалуй, к числу самых характерных из всех, что появляются в новейшем саду немецкой песни. И если в них не все еще в одинаковой степени самобытно, то все же глубина и полнота их истоков дает надежду на долгую весну и последующее плодоносное лето. В связи с дальнейшим прогрессом в области поэзии вслед за шубертовской эпохой наступила уже другая, когда, в частности, используются и новейшие успехи сопровождающего инструмента — фортепиано. Композитор назвал свою тетрадь «песнями с фортепиано», и на это нельзя не обратить внимания. Ведь голос один не в состоянии все сделать, все передать; наряду с выражением целого должны вырисовываться и более тонкие черты стихотворения, и это вполне правомерно, если только не идет в ущерб пению. На последнее, конечно, должен обратить внимание и наш молодой композитор. Его песни часто приобретают характер самостоятельных инструментальных пьес, которые как бы и не нуждаются в помощи голоса, чтобы произвести полноценное впечатление; они часто — как бы только переводы стихотворения на язык фортепиано, как бы песни без слов, но навеянные словами. Поэтому пение в них кажется иной раз не более чем тихим нашептыванием слов, и главная выразительность по большей части сосредоточена в сопровождении. Никто не сможет сказать, что композитору не хватает мелодической силы, но сила эта еще слишком опирается на гармонию, и ведение голоса отличается еще слишком инструментальным характером. Однако там, где всюду проглядывает столько таланта, столько подлинно поэтических задатков, можно не опасаться, что композитор остановится. Уже в первых опытах талантливых людей можно наблюдать некую восприимчивость, которой не страшно даже самое сильное давление со стороны критики. Эта восприимчивость, которая, наряду со скромностью, является признаком истинного таланта, — очевидно

присуща и нашему автору песен. Хотелось бы, чтобы он сохранил ее навсегда.

Преобладающий в этих песнях характер – мечтательность, страстное томление; выбор стихотворений – соответствующий (Гейне, К. Бек, Ю. Мозен). Сладостно волнующие весенние мечтания, страстный порыв вдаль, через горы и доли, – все то, что так часто и так прекрасно выражено было нашими поэтами, – вот чем охотнее всего упивается и наш юный музыкант; именно такие стихотворения удаются ему лучше всего. Для исполнения этих песен требуются испытанные руки и испытанные голоса, особенно первые: ведь, как было замечено, главная выразительность вкладывается в партию фортепиано; одного технического совершенства здесь мало, нужна тонкость, нужны еле заметные оттенки светотени. Песни на слова Гейне, на наш взгляд, – самые значительные; они по преимуществу мечтательны и написаны с большой любовью, в частности, обе «Весенние песни», № 4 и № 6. В других, как в № 9, мешают иной раз слишком уж далекие модуляции; в этих случаях композитор, быть может, упивался избытком своих чувств, но во вред прочной, прекрасной форме, которой он уже не мог овладеть. Пусть же время подтвердит благожелательный смысл этих строк; композитору не откажут в признании. И уже сейчас имя этого талантливого музыканта можно причислить к числу тех, кому будущее сулит известность.

(Добавление Роберта Шумана, сделанное в 1852 году: «Две только что появившиеся тетради чрезвычайно талантливых фортепианных пьес оправдали предсказание»).

1843 год



## Литература:

1. Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии и предисловие О.В. Лосевой. Переводы А.В. Михайлова и О.В. Лосевой. - М.: Издательский дом «Композитор», Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2000.
2. Грохотов С. Шуман и окрестности. Романтические прогулки по «Альбому для юношества». - М.: Классика-XXI, 2006.
3. Древиц И. Беттина фон Арним / Пер. с нем. С. Тархановой - М.: Радуга, 1990.
4. Житомирский Д. Роберт и Клара Шуман в России. - М.: ГосМузИзд, 1962.
5. Житомирский Д. Роберт Шуман. - М.: Музыка, 1964.
6. Ноймайр А. Музыка и медицина: На примере немецкой романтики. - Ростов-на-Дону: Феникс, 1997.
7. Шуман Р. Письма. В 2-х т. - М.: Музыка, 1970.
8. Basch V. Schumann, a life of suffering. - New York: Tudor Publishing CO, 1936.
9. Bedford H. Robert Schumann, his life and work. - Westport: Greenwood Press, 1971.
10. Boucourechliev A. Schumann. - Westport: Greenwood Press; Grove Press, Inc., 1976.
11. Chissell J. Clara Schumann, a dedicated spirit. - New York: Taplinger Publishing, 1983.
12. Daverio J. Robert Schumann: Herald of a «New Poetic Age». - Oxford: Oxford University Press, 1997.
13. Geiringer K. Brahms, his life and work. - London: Oxford university press, 1947.
14. Harding B. L. Concerto, the glowing story of Clara Schumann. - Indianapolis: Bobbs Merrill, 1961.
15. Hayden D. Pox: genius, madness, and mysteries of syphilis. - New York: Basic Books, 2003.
16. Jensen E. Fr. Schumann. - Oxford: Oxford university press, 2001.
17. Landis J. D. Longing (Lying in Bed). - Florida: Harcourt, Inc., 2000.

18. Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms, 1853-1896 / Edited by Bertold Litzmann. – London: Edward Arnold & Co, 1927.
19. Litzmann B. Clara Schumann, an artist's life. – London: Macmillan & CO; Leipzig: Breitkopf and Hartel, 1913.
20. May F. The Girlhood of Clara Schumann. – London: Edward Arnold, 1912.
21. MacDonald M. Brahms. – New York: Schirmer Books, 1990.
22. Musgrave M. A Brahms reader. – Yale: Yale University Press, 2000.
23. Ostwald P., Ostwald L. Schumann. Inner Voices of a Musical Genius. – Boston: Northeastern University Press, 2010.
24. Reich N. Clara Schumann: the artist and the woman. – New York: Cornell University Press, 1987.
25. Schauffler R. Florestan; the life and work of Robert Schumann. – New York: Dover Publications, Inc., 1963.
26. Schonberg H. C. The lives of the great composers. – New York: W.W.Norton & Company, 1997.
27. Schumann and His World. – Princeton: Princeton University Press, 1994.
28. Taylor R. Robert Schumann, his life and work. – New York: Universe Books, 1982.
29. The marriage diaries of Robert & Clara Schumann / Edited by G. Nauhaus. – Boston: Northeastern University Press, 1993.
30. Tunbridge L. Schumann. A Chorus of Voices. – New York: Amadeus Press, 2010.
31. Walker A. Schumann. – London, 1976.
32. Wasielewski W. J. von Life of Robert Schumann. – Detroit: Information Coordinators, 1975.
33. Worthen J. Robert Schumann: Life and Death of a Musician. – Yale: Yale University Press, 2007.

## Содержание

|                                                                                                                                    |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Предисловие</b> .....                                                                                                           | 3   |
| <b>От автора</b> .....                                                                                                             | 7   |
| <b>Глава I. Детство Роберта Шумана: инструкция по воспитанию гения</b> .....                                                       | 10  |
| <b>Глава II. Между поэзией и прозой. Студенческие годы</b> .....                                                                   | 38  |
| <b>Глава III. Инструкция по воспитанию гения – дубль два. Детство Клары</b> .....                                                  | 62  |
| <b>Глава IV. Первые вершины</b> .....                                                                                              | 84  |
| <b>Глава V. Борьба Клары за любовь</b> .....                                                                                       | 114 |
| <b>Глава VI. Лейпциг – Дрезден – Дюссельдорф</b> .....                                                                             | 157 |
| <b>Глава VII. Роковой день</b> .....                                                                                               | 219 |
| <b>Глава VIII. Шуман в Энденихе</b> .....                                                                                          | 244 |
| <b>Глава IX. Шуман-отец и судьбы его детей</b> .....                                                                               | 292 |
| <b>Глава X. Клара после Шумана</b> .....                                                                                           | 321 |
| <b>Приложение 1. Проблема диагноза</b> .....                                                                                       | 361 |
| <b>Приложение 2. Болезнь Шумана как «водительство» злых сил</b> .....                                                              | 376 |
| <b>Приложение 3. Загадка скрипичного концерта</b> .....                                                                            | 389 |
| <b>Приложение 4. Воспоминания о друге</b> .....                                                                                    | 396 |
| <b>Приложение 5. Отчет, направленный г-ну Жанкири в Аугсбург, о последнем художественно-историческом бале у редактора***</b> ..... | 404 |
| <b>Приложение 6. Романсы и песни. Кирхнер</b> .....                                                                                | 411 |

**Татьяна Михайловна Черкасова**

**РОБЕРТ И КЛАРА ШУМАН:  
МЕТАМОРФОЗЫ ЛЮБВИ И ТВОРЧЕСТВА**

**Редактор – И.Г. Яськевич**

**Дизайн обложки – И. Бучаков**

**Дизайн иллюстраций – Г. Гудков**

**Корректор – В.С. Дробина**

Отпечатано в ООО «Сибирский Печатный Дом»  
г. Новосибирск, Комсомольский пр-т, 13/1 оф. 305



Иоганна-Кристиана  
Шуман (в девичестве  
Шнабель), в год  
рождения своего  
младшего сына Роберта,  
1810 г.



Август Шуман, отец  
композитора, 1810 год.



Дом, в котором родился Роберт Шуман в Цвиккау.

Иоганн Готфрид  
Кунтш, первый  
учитель музыки  
Роберта Шумана.





Жан-Поль, любимый  
писатель Р.Шумана

Портрет Р. Шумана  
в возрасте 20 лет.  
Автор неизвестен.





Фридрих Вик, портрет  
начала 1830-х годов.

Марианна  
Тромлиц, мать  
Клары, незадолго  
до своего первого  
замужества.







Эрнестина фон  
Фриккен, 1834 год.

Клара Вик в 1832  
году. Открытка,  
продававшаяся на  
концертах юной  
пианистки.





Клара Вик в 16 лет.  
Гастроли в Ганновере,  
на пюпитре – ноты  
финала её  
фортепианного  
концерта.

Клара Вик, 1838 год.





Клара Вик перед  
свадьбой, 1840 год.

Роберт Шуман,  
1839 год, Вена.  
Литография  
Крихубера





Двойной медальон-  
рельеф Роберта и Клары  
Шуман, работа Ричеля,  
1846 год.



Клара со старшей  
дочерью Марией, 1844  
год.



Роберт Шуман,  
1839 год.

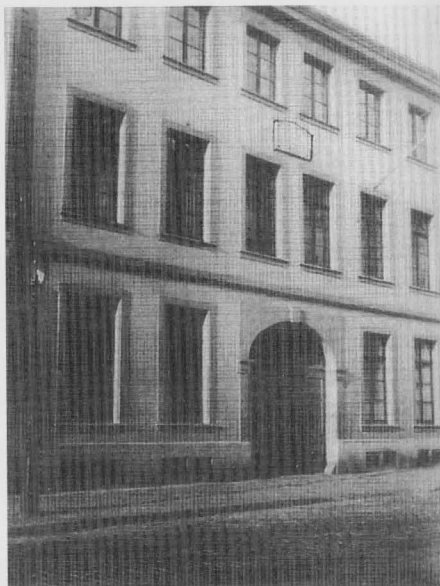
Квартира Роберта и Клары Шуман в Лейпциге —  
на первом этаже дома по ул. Инзельштрассе, 15.





Роберт и Клара Шуман  
в Вене, 1847 год.  
Литография Кайзера.

Дом, который семья  
Шуман снимала в  
Дюссельдорфе.





Иоганнес Брамс. Фотография 1853 года. Таким его впервые увидели в доме Шумана.



Певица, пианистка и  
композитор Полина  
Виардо-Гарсиа.

Дети Роберта и Клары  
Шуман (без Юлии),  
1855 год.







Мария (21 год)



Элиза (19)



Юлия (22)



Людвиг (18)



Фердинанд (18)

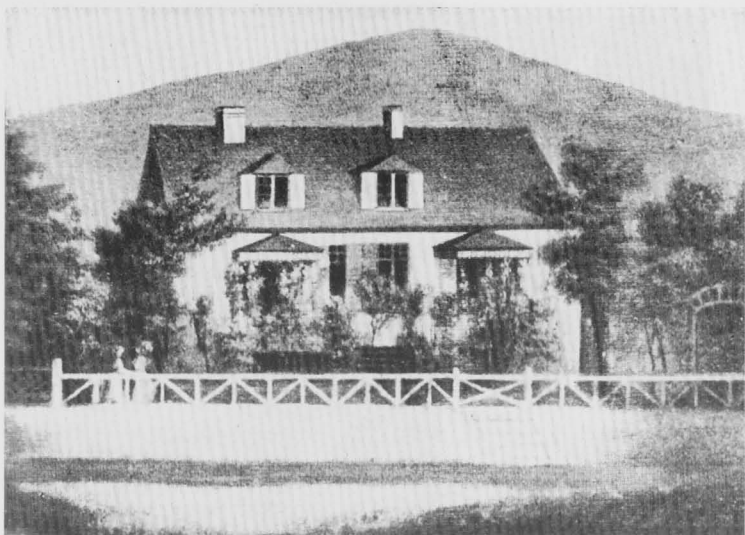


Евгения (17)



Феликс (17)

Дети Роберта и Клары.



Написанный маслом  
«портрет» домика  
Клары в Баден-Бадене,  
подарок семье Шуман от  
И. Брамса.

Иоганнес Брамс,  
1872 год, Вена.





Фридрих Вик и  
его дочери -  
пианистки Клара  
и Мария.

Доктор Ф. Рихарц.





Лечебница в  
Энденихе

Монумент на могиле Р.  
Шумана в Бонне.  
Фотография выполнена  
автором, скульптором  
Донндорфом.

