

БЕТХОВЕН



Лариса
Кириллина



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Лариса Кириллина

Бетховен

Москва
Молодая Гвардия
2015



Кириллина Л.В.

Бетховен / Лариса Кириллина. — М.: МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ, 2015. — 495[1] с.: ил.— (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1550).

ISBN: 978-5-235-03848-6

Людвиг ван Бетховен (1770-1827) - один из величайших гениев музыки и один из героев европейской культуры Нового времени, необычайная личность которого породила множество мифов и легенд. В новой биографии Бетховена представлен живой образ композитора и человека, тесно связанного с эпохой Великой французской революции, Наполеоновских войн, Венского конгресса и последовавшей политической реакции. Книга написана на богатом историческом и документальном материале, учитывающем открытия и достижения современной мировой бетховенистики. Автор - профессор Московской консерватории Лариса Кириллина - адресует эту книгу не только профессиональным музыкантам, но и всем, кому дорого и интересно творчество Бетховена.

К ЧИТАТЕЛЮ

Людвиг ван Бетховен – не только великий композитор, чья музыка продолжает жить в веках. В истории европейской культуры он стал также одним из героев Нового времени, человеком, личность и судьба которого оказали сильнейшее влияние на современников и потомков. Поэтому биография Бетховена заслуживает не меньшего внимания, чем созданные им произведения: девять симфоний, опера «Фиделио», Торжественная месса, 32 сонаты для фортепиано, 16 струнных квартетов, увертюры, концерты, песни и многое другое. Жизнь и творчество Бетховена следует рассматривать не только в их неразрывном единстве, но и на фоне весьма разнообразного контекста: исторических событий, литературных и художественных явлений, бытовых реалий, документов, портретов. Весь этот материал в той или иной мере будет представлен на страницах книги, иногда в виде непосредственных цитат из писем, мемуаров и других документов.

Все письма Бетховена цитируются по новому изданию, осуществлённому издательством «Музыка» в 2011–2015 годах; некоторые документы приводятся по полному собранию переписки Бетховена, изданному в 1996–1998 годах под эгидой Дома Бетховена в Бонне. Выдержки из мемуаров о Бетховене цитируются, если не указано иное, по русскому переводу книги Франца Герхарда Вегелера и Фердинанда Риса, опубликованному издательством «Классика-XXI» (2-е издание 2007 года), а также по собраниям на немецком языке: двухтомнику мемуаров под редакцией Фридриха Керста (1913) и аналогичному двухтомнику под редакцией Клауса Мартина Копица и Райнера Каденбаха (2009). Переводы как прозаических, так и стихотворных текстов принадлежат автору книги, кроме тех случаев, когда указан другой переводчик. Несколько беллетризованных эпизодов, включённых в текст книги, основаны на известных фактах или по крайней мере не находятся с ними в противоречии.

Фотографии достопримечательных мест, связанных с жизнью Бетховена, сделаны автором. Другие иллюстрации взяты из открытых источников, в том числе из книг, изданных в XIX – начале XX века.

НА БЕРЕГАХ РЕЙНА

Боннское Рождество

Маленький, уютный, провинциальный город Бонн, примечательный лишь тем, что в нём издавна находилась резиденция князя-архиепископа Кёльнского, был празднично украшен к Рождеству 1770 года. В домах горели свечи Адвента, на дверях и стенах висели венки остролиста, перевитые красными ленточками; взрослые запасались подарками для детишек. В воздухе уже разливалась ангельская музыка предстоящей святой ночи: музыканты всех церквей усердно готовились к торжественной мессе.

И можно представить себе, как обрадовался Иоганн ван Бетховен, певчий придворной капеллы, когда из мансарды трёхэтажного домика на Боннгассе, где рожала его любимая жена Мария Магдалена (для него – просто Лена), раздался резкий крик младенца.

«Уж этот – будет жить!» – подумал, должно быть, Иоганн, вслушиваясь в пронзительный, как гобой, голосок новорождённого. Или... новорождённой?..

– Поздравляю! У вас – сын, господин ван Бетховен! – торопливо выпалила повитуха, высунувшись из-за двери и тотчас снова захлопнув её.

Сын...

Значит – Людвиг. Так было решено с самого начала.

Их с Леной первенец, Людвиг Мария, родившийся весной прошлого 1769 года, прожил меньше недели. И хотя соседки шептались, будто нехорошо давать второму ребёнку то же самое имя, что и умершему братику, супруги знали что делали, намереваясь назвать дитя, если это будет мальчик, непременно Людвигом и никак иначе.

Надо было налаживать отношения с капельмейстером Людвигом ван Бетховеном, отцом Иоганна, который был настолько против женитьбы единственного сына на «неровне» – бесприданной сироте, дочке придворного повара и к тому же вдове лакея, – что не явился на свадьбу и наотрез отказался жить вместе с молодыми. «Я никогда не думал, что ты падёшь так низко!» – заявил Людвиг, ещё даже не видя невесту. И никакие уверения в том, что Мария Магдалена – дочь весьма приличных родителей и воспитывалась в уважаемой семье, где усвоила хорошие манеры и аккуратность, а уж в своём раннем сиротстве и вдовстве она никоим образом не виновата, – разубедить отца не могли. Его раздражала даже нежная миловидность Лены,

хрупкой и робкой, как птичка: разве этакая немочь сможет рожать здоровых детей и вести большое хозяйство?

Жить под одной крышей с отцом при столь предвзятом отношении к Лене и впрямь было бы тягостно, но ведь он лишил их и какой-либо денежной помощи, а она была бы сейчас так кстати! Заработок певчего позволяет разве что не умереть с голоду; содержать семью на эти 150 талеров очень трудно. Дополнительный доход приносят уроки, но на них надежды мало: ученики то болеют, то отменяют или бросают занятия, а летом разъезжаются кто куда. Иоганн уже влез в долги, а тут придётся устраивать крестины. Через девять дней – Рождество, и как обойтись без подарков отцу и жене, без праздничного ужина или даже маленькой вечеринки? Неужели господин капельмейстер не расщедрится хотя бы ради новорождённого внука, заранее названного в его честь?.. К тому же – накануне Рождества Господня?..

Расщедрился.

Пожаловал в старый дом на Боннгассе, принёс немного денег, снисходительно улыбнулся измученной и просветлённой Лене, похожей на Богоматерь с младенцем, – и согласился стать крёстным отцом для крохотного тёзки.

И в книге крещений церкви Миноритов появилась запись:

«Года тысяча семьсот семидеятого, дня декабря семнадцатого, крещён Людовик, законный сын супругов господина Иоганна ван Бетховена и Елены Кеверих. Крёстные: господин Людовик ван Бетховен и Гертрудис Мюллер, называемая Баумс».

Гертрудис Мюллер, в замужестве Баумс, жила в соседнем доме, украшенном страхолюдной фигуркой мавра в юбке из перьев. Именно у фрау Гертрудис и состоялась вечеринка по поводу крестин: роженица была слишком слаба, чтобы самой хлопотать о празднике. Иоганн даже в церковь её не взял, хотя идти было всего ничего – за угол на соседнюю улочку. Возможно, поэтому церковный писец перепутал имя матери мальчика. Все соседи знали её как «госпожу Лену». Вот и записал как Елену вместо Магдалены. Младенец так орал, когда его кропили святой водой, что расслышать имя матери было трудно.

* * *

Какого числа родился Людвиг ван Бетховен, в церковной книге не указывалось. Вероятнее всего, это случилось в воскресенье 16 декабря. Или на день раньше. По крайней мере впоследствии сам он думал именно так.

Согласно обычаю, детей тогда крестили безотлагательно, дабы, если младенец не выживет, его чистая душа отправилась бы сразу в рай. Иногда, видя, что дитя еле дышит, обряд над ним совершала сама повитуха, и таких новорождённых нередко называли именем «Кристиан» или «Кристиана», чтобы сразу обозначить их принадлежность к христианской вере. Наш герой, видимо, родился крепким, но тянуть с крещением тогда было не принято.

Сохранился маленький, обшитый кружевами крестильный чепчик, который якобы был надет 17 декабря на круглую головку младенца, которого во время обряда держал на руках суровый, но несколько смущённый и втайне глубоко растроганный дед – его полный тёзка.

Людвиг (*Ludovicus*) ван Бетховен-старший (1712–1773) был примечательной личностью. Родом он был из Фландрии, из бельгийского города Мехельна, славившегося своими колоколами (отсюда – выражение «малиновый звон», ибо в старину по-русски Мехельн именовался «Малином»). Семья, истоки которой, согласно относительно недавним изысканиям, прослеживаются до XV века, имела крестьянские и бюргерские корни, так что приставка «ван» в данном случае не заключала в себе ничего аристократического. Возможно, она указывала на местность, из которой повёлся род – бельгийский городок Бето (*Betho*), или, в другом произношении, Бетув (*Betouwe*). По другой же версии, фамилия намекала на сельское происхождение семьи и означала... «грядку со свёклой». Ясно одно: среди фламандских Бетховенов никаких музыкантов не водилось. Прадед великого композитора был булочником, который, сколотив капитал, занялся торговлей предметами роскоши.

Людвиг был первым в семье, в ком обнаружился несомненный талант, суливший в будущем неплохой заработок. Мальчика, обладавшего хорошим слухом и красивым голосом, в шесть лет отдали в школу певчих при городском соборе Святого Ромбаута. Там он получил и музыкальное, и общее образование: певчих обычно учили грамоте, счёту, латыни и катехизису. Видимо, юный певчий сызмальства овладел также итальянским и французским языками – без них тогда карьеру было не сделать.

Способности мальчика обратили на себя внимание начальства. После подростковой мутации голоса его не выдворили из капеллы, а, напротив, обучили игре на органе и основам гармонии. У повзрослевшего Людвига выработался красивый бас. Теперь можно было думать о карьере при каком-нибудь из немецких дворов. Правда, самые богатые князья предпочитали итальянцев, но более скромные правители охотно нанимали на службу немцев, чехов и голландцев. В 1731 году Бетховен-старший отправился в городок Лёвен, где получил должность певчего первого ранга, а вскоре сделался соборным регентом. Но уже в 1732 году молодой музыкант сменил крошечный Лёвен на более значительный Люттих (или, на французский лад, Льеж), где также стал церковным певчим. Там его и услышал курфюрст Клеменс Август – архиепископ Кёльна и епископ Люттиха. Вероятно, голос и манеры двадцатилетнего басиста произвели на князя хорошее впечатление, и он

пожелал взять его в свою капеллу.

Так Бетховен-старший оказался в 1733 году в Бонне, где находилась резиденция курфюрста. Через несколько лет к Людвигу присоединились и другие члены семьи – брат Корнелиус, свечник по профессии, и пожилые родители, Михаэль и Мария Луиза ван Бетховены, вынужденные в 1741 году покинуть Мехельн, спасаясь от кредиторов. Все эти родственники умерли за много лет до рождения нашего главного героя и поэтому никакой роли в его жизни играть не могли.

А вот дед значил для него очень много.

Красавцем Людвиг ван Бетховен не был, но обладал неким, как тогда говорили, магнетизмом. Небольшого роста, крепко сбитый, темноволосый и круглолицый, с волевым подбородком и пронизательным взглядом маленьких, но живых тёмно-серых глаз, он внушал уважение и доверие – а девушкам, возможно, и более пылкие чувства. В том же 1733 году, едва обосновавшись в Бонне, 21-летний фламандец женился на местной уроженке Марии Йозефе Балль (в старых книгах её фамилию передавали как Поль), которая была примерно двумя годами младше его. Судя по некоторой скоропалительности их союза, он совершился по взаимной любви. Вскоре пошли дети. Двое старших, девочка и мальчик, умерли в младенчестве – явление прискорбное, но довольно обычное в то время. Выжил лишь третий ребёнок, сын Иоганн, родившийся в ноябре 1740 года.

Трудно сказать, утрата ли двух малышей или какие-то другие причины заставили Марию Йозефу искать утешения в вине, благо за зельем ходить далеко не требовалось: чтобы прокормить семью, придворный певчий занялся ещё и винной торговлей. Сам он, обладая волевым характером, никогда не позволял себе лишнего, но за супругой уследить не сумел.

Когда Людвиг понял, что не в силах перебороть пагубное пристрастие жены к спиртному, он поступил решительно и жёстко, поместив Марию Йозефу в монастырский приют в Кёльне, где она благополучно провела много лет, пережив мужа на два года. Разумеется, по законам того времени, пока супруга здравствовала, он не мог вступить в новый брак. Но честь семьи была спасена, а единственный сын Иоганн, как мнилось отцу, был избавлен от порочного влияния пьющей матери. У мальчика обнаружился ангельский голос. И уже в 12 лет Иоганн поступил певчим-сопранистом в хор капеллы.

Сам Бетховен-старший мог послужить живым опровержением расхожего мнения о музыкантах – гуляках, распутниках и поклонниках не только Аполлона, но и Бахуса. Будучи талантливым, трудолюбивым и серьёзным человеком, он шаг за шагом упрочивал свою репутацию при дворе. Пика процветания он достиг в период правления князя-архиепископа Максимилиана Фридриха, занявшего свой маленький престол в 1761 году и унаследовавшего капеллу предшественника, Клеменса Августа – любителя красивых дворцов, искусства, соколиной охоты и светского общества.

Обычно новый правитель не слишком жалуется любимцев прежнего. Но тут всё было по-другому. Именно после смены власти Бетховен-старший стал капельмейстером. Это говорит о его особых заслугах и об особом к нему

отношении: он ведь даже не являлся композитором, а это было тогда почти неизменным условием для занятия подобной должности.

Должность капельмейстера считалась весьма желанной для каждого музыканта, поскольку, как правило, являлась в то время пожизненной, если только наниматель не разорился или не выражал явного недовольства руководством капеллы. Последнее случалось редко: безответственных людей на такую работу не брали. Обычно стареющего капельмейстера не увольняли, даже если он физически уже не мог справляться со своими обязанностями. Всю черновую работу перепоручали заместителю – вице-капельмейстеру, который наследовал должность после смерти или отставки предшественника.

Бетховен-старший получал в год тысячу гульденов (или флоринов, что одно и то же). Это была обычная для Австрии и Германии того времени капельмейстерская ставка; лишь очень немногие знаменитости получали больше, а некоторые даже чуть меньше. Так, Йозеф Гайдн, начав службу у князей Эстергази вице-капельмейстером с окладом 400 флоринов, с 1765 года в качестве капельмейстера стал получать 782 флорина (в Германии и Австрии это был примерно уровень университетского профессора или среднего чиновника). В 1773 году жалованье Гайдна составило 961 флорин 45 крейцеров – то есть несколько меньше, чем жалованье боннского капельмейстера. Впрочем, реально доходы Гайдна были, конечно же, выше – как за счёт натуральных благ (обеспечение униформой, дровами, свечами, вином и т. д.), так и за счёт гонораров.

В любом случае капельмейстер стоял в то время на самом верху музыкантской иерархии. Больше него получали только солисты «звёздного» уровня: итальянские певцы-кастраты (их в Бонне сроду не водилось – они были слишком дороги), примадонны, гастролирующие виртуозы. Но за оперными знаменитостями, как и за нынешними поп-идолами, обычно тянулся шлейф сплетен и скандалов, а заработок виртуозов был нестабильным (даже гениальному Моцарту везло отнюдь не всегда: аплодировали ему везде щедро, а вот платили, бывало, скуповато). Положение же капельмейстера было солидным, прочным и весьма уважаемым.

Это позволяет нам понять, почему Людвиг ван Бетховен-старший воспринял брак своего единственного сына как мезальянс, хотя формально жених и невеста принадлежали к одному и тому же сословию. Служанка или слуга зарабатывали тогда в разы меньше, чем музыканты капеллы: всего 20–30 флоринов в год (плюс хозяйский кошт), между тем как боннские певцы и инструменталисты получали от 300 флоринов в год (опытные и даровитые – до 400). А уж капельмейстер в глазах тогдашнего общества никоим образом не мог приравняться к лакею, ремесленнику или даже к школьному учителю. Он не занимался грубым физическим трудом; он появлялся в обществе одетый в богатое и красивое платье – причём имел право на ношение шпаги, как дворянин. Его непосредственным начальником был князь, а сама работа хорошо оплачивалась и одновременно доставляла удовольствие: ведь трудно представить себе капельмейстера, который не любит музыку.

Людвиг ван Бетховен-старший не только руководил деятельностью

придворной капеллы, то есть формировал её репертуар, дирижировал концертами (вероятно, играя на клавесине, как тогда было принято), проводил репетиции, – но и выступал на сцене в качестве оперного певца. Постоянно действовавшего придворного театра в Бонне не было, однако театральная жизнь в городе имела: там выступали антрепризные труппы, а собственных сил капеллы хватало для постановки комических опер: итальянских, французских и немецких. Оперной труппой, правда, заведовал не Бетховен, а итальянский композитор Андреа Лукези, который встал во главе капеллы только после смерти Людвиг ван Бетховена-старшего.

Как ни странно, господин капельмейстер, этот серьёзный с виду человек, прекрасно чувствовал себя в комических оперных ролях (впрочем, других тогда для баса почти не писали). Видимо, он обладал чувством юмора и артистизмом. Популярные в то время жанры, немецкий зингшпиль и французская комическая опера, включали в себя разговорные диалоги, и тут требовалось актёрское мастерство. Современники впоследствии вспоминали, что наибольший успех он имел в зингшпиле «Любовь среди ремесленников» Флориана Леопольда Гассмана и в опере Пьера Александра Монсиньи «Дезертир». Однако, судя по имеющимся сведениям о боннском театральном репертуаре, он пел в 1760-х – начале 1770-х годах и в других спектаклях. На единственном сохранившемся портрете, написанном придворным художником Амелиусом Раду, Бетховен-старший изображён с нотами любовной арии из какой-то комической оперы в руках. Впрочем, не всё тут просто. Слишком строго и не улыбочиво на портрете лицо Людвиг ван Бетховена. Не исключено, что, как полагал американский исследователь Оуэн Джандер, любовный текст вкупе с тёмным цветом камзола и невесёлым лицом героя портрета – завуалированный намёк на несчастливую семейную историю уважаемого капельмейстера, вынужденного много лет жить «соломенным» вдовцом при здравствующей, но заточённой в монастырский приют супруге¹...

Именно этот портрет деда его тёзка-внук до конца жизни бережно хранил и неизменно вешал у себя на почётном месте, сколько бы раз ни переезжал с квартиры на квартиру.

А вот достоверных портретов родителей Людвиг не существует. Считается, что два погрудных портрета, относящихся примерно к 1780-м годам и приписываемых придворному живописцу Бенедикту Бекенкампу, могли быть изображениями Иоганна и Марии Магдалены, но специалисты сомневаются в правомерности такой атрибуции.

Господин капельмейстер, похоже, не жалел сил, чтобы вывести Иоганна в люди. Иногда они вместе выступали на сцене – комический бас и лирический тенор. Иоганн ван Бетховен не только пел, но и достаточно прилично владел

¹ Jander O. The Radoux portrait of Beethoven's grandfather: Its symbolic message // *Imago musicae*. 1989. № 6. P. 83–107.

клавиром² и скрипкой. Для музыканта XVIII века такой универсализм был обычным явлением, позволявшим удержаться на плаву при любых поворотах судьбы. При хороших способностях и большом усердии Иоганн мог бы надеяться со временем сделать карьеру. Но сын не ставил перед собой высоких целей. Он хотел жить, как живётся, повинуюсь течению событий.

В популярных рассказах о детстве Бетховена рисуется одна и та же картина: в бедную квартирку ночью вваливается пьяный отец с компанией собутыльников. Вспомнив, что позабыл днём позаниматься с маленьким сыном, из которого решено сделать вундеркинда, Иоганн насильно вытаскивает сонного Людвига из кровати и ставит к клавесину (ребёнок слишком мал, чтобы играть сидя: локти оказываются ниже клавиш). С руганью, переходящей в подзатыльники, начинается урок музыки, состоящий из бесконечного разыгрывания гамм и упражнений. За малейшую ошибку – окрик или удар. Постепенно отец, обуйанный хмелем, начинает клевать носом, и заплаканная мать кое-как укладывает мужа в постель, а потом утешает обиженного сынишку...

Нельзя утверждать, что подобных сцен никогда не бывало. Более того, сам Бетховен в поздние годы признавался, что его и младших братьев «воспитывали побоями». Но любой ребёнок после такого «воспитания» должен был бы возненавидеть музыку на всю жизнь. А ведь этого не случилось! Именно музыка стала главной страстью его жизни, и иначе как «священное» или «божественное искусство» Бетховен своё ремесло в письмах не называл, хотя трескучей высокопарности обычно чурался. Видимо, он полюбил музыку ещё до того, как его необычайные способности стали очевидными.

Вполне возможно, что первым на эти способности обратил внимание дед, который после рождения крестника стал иногда появляться в доме на Боннгассе (иначе как бы внук смог вообще запомнить его? Ведь Людвиг-старший умер, когда Людвигу-младшему было всего три года).

Мы не знаем, как произошло первое знакомство мальчика с музыкой. Естественно предположить, что дед начал уделять подраставшему внуку всё больше внимания, разрешая присутствовать на домашних репетициях и маленьких концертах. Музыка неминуемо должна была ассоциироваться у маленького Людвига с образом деда, которому охотно повиновалось столько важных и нарядных людей, собиравшихся вместе только затем, чтобы произвести на свет нечто красивое и громогласное – симфонию или оперу. И даже сам князь-архиепископ сидел тихо и неподвижно, слушая *Музыку*.

Господин капельмейстер умер очень внезапно и некстати. Это случилось 24 декабря 1773 года – прямо перед самым Рождеством. Людвига-старшего хватил, как тогда говорили, удар (ныне бы сказали – инсульт или инфаркт; про «удар» Бетховен упоминал в одном из своих писем зрелых лет).

² Клавир – собирательное название различных клавишных инструментов, бывших в ходу в XVIII веке. Сюда могли относиться клавесин, клавикорд, фортепиано и иногда даже орган.

Весь город отплясывал на новогодних балах, а в доме Бетховенов царило уныние. Друзья и сослуживцы старались поддержать Иоганна, но никто не собирался взваливать на себя его беды. Отныне главой семьи стал он, а семья к весне должна была увеличиться: фрау Лена вновь ждала ребёнка.

Новорождённого братца Каспара Антона Карла крестили 8 апреля 1774 года, и крёстным отцом согласился стать не кто-нибудь, а его сиятельство граф Каспар Антон фон Бельдербуш, первый министр курфюрста. Сам министр на крестинах не присутствовал, но подарок, видимо, прислал. Граф Бельдербуш хорошо относился к семье Бетховен, и сам факт его покровительства говорит о том, что Иоганн в то время вовсе не был тем опустившимся алкоголиком, каким его обычно себе представляют. Правда, в капелле поговаривали, будто в благодарность за особое к себе отношение Иоганн пересказывает министру разговоры, не предназначенные для ушей начальства. Но что такого крамольного могли обсуждать хористы и оркестранты?

После рождения брата мать уже не могла уделять Людвигу достаточно времени; отец то был на репетициях, то ходил давать уроки. Болтавшийся почти без присмотра бойкий и проказливый ребёнок, разумеется, лез, куда нельзя, получал шлепки и окрики, обижался, убегал в комнату, где стоял клавесин. И... мы можем вообразить себе, что через какое-то время оттуда начинало раздаваться брэнчание. Почти бессмысленное, но всё-таки не совсем хаотическое. Он же видел, как обращался с клавесином дедушка. И сам пытался играть Музыку, причём сразу обеими руками. Другое дело, что эта Музыка получалась примерно такой же неуклюжей, лохматой, лобастой и кряжистой, каким был сам Людвиг, слегка похожий на медвежонка.

Когда Иоганн застал малыша за этими импровизациями, его осенила счастливая мысль: Людвиг может стать вторым Моцартом!..

Волшебная сказка о чудо-ребёнке, которому рукоплещут императоры и короли, продолжала гулять по всей Германии, хотя сам Вольфганг Амадей к тому времени вырос в настоящего мастера и при этом никак не мог отыскать себе место, более соответствующее его гению, чем пост концертмейстера зальцбургской капеллы с окладом всего 150 гульденов в год. Две большие оперы Моцарта, «Митридат» и «Луций Сулла», были с успехом поставлены в 1770 и 1772 годах в Милане – однако никто из итальянских правителей не захотел взять его к себе на службу; тщетной оказалась и поездка в 1773 году в Вену: императрица Мария Терезия дала маэстро аудиенцию, но... никаких надежд на получение работы при дворе не посулила. В 1775 году Моцарту удалось ненадолго вырваться в Мюнхен, где ставилась его комическая опера «Мнимая садовница» – но и там должности для него не нашлось. «Нет вакансии!» – развёл руками князь Карл Теодор, который некогда, будучи ещё мангеймским курфюрстом, создал едва ли не лучшую в Германии капеллу.

И всё-таки музыкальная одарённость Людвига давала шанс попробовать повторить успех маленького Вольфганга.

Иоганн взялся за дело довольно рьяно.

Профессионал должен уметь играть чисто, бегло и безупречно. Поэтому на первых порах – только технические упражнения. Строгая постановка руки – на

старинный манер, когда кисть образует округлый купол. Гаммы играют с точным соблюдением аппликатуры (иначе в быстром темпе пальцы начнут заплетаться). Одновременно усваиваются названия звуков, интервалов, тональностей. Упражнения на легато и стаккато, певучее и отрывистое звукоизвлечение... Примерно так, судя по существующим трактатам, тогда обучали музыке, и многое из этой методики действительно по сей день, разве что теперь детей стараются не изнурять сухими экзерсисами.

Возможно, маленький Моцарт этот начальный этап преодолел легко и быстро, почти сразу перейдя к «живой» музыке. К тому же его отец Леопольд был выдающимся педагогом, который умел обучать играючи и не прибегал к насилию над личностью подопечного. Иоганн ван Бетховен подобной деликатностью не отличался. Но ведь и строптивый Людвиг мало походил на ласкового и послушного Вольфганга. Поэтому обучение нередко превращалось в поединок отца и сына. Отец безжалостно ломал его волю, но... сломать до конца так и не смог.

К тому времени семья жила в доме на улочке Рейнгассе (этого исторического дома больше нет, он был уничтожен во время авианалёта в 1944 году). Улочка спускалась прямо к величавому Рейну, на берегу которого Людвиг любил гулять. Но теперь нужно было каждый день усердно заниматься. Как только мальчик освоился с клавесином, Иоганн заставил его изучать ещё и игру на скрипке. Её преподавал сосед по дому и родственник фрау Лены, Франц Георг Ровантини, скрипач придворной капеллы. Моцарт, кстати, тоже играл и на скрипке, и на альте, причём играл превосходно. Для профессионального музыканта этот навык был тогда почти необходим. Музыкант, не умеющий держать смычок, выглядел странновато; над таким смеялась бы вся капелла, да и в обществе владение струнными инструментами сулило свои выгоды: многие вельможи любили играть в ансамбле, и очень даже возможно было оказаться за соседним пультом с каким-нибудь бароном, графом или князем.

Друг детства Бетховена, Франц Герхард Вегелер, оправдывая суровые методы Иоганна, отмечал, что у него были на то причины: «Никакое ремесло, кроме отцовского, не сулило радостей, ибо всюду имелись ограничения. Отсюда и строгость отца, не обладавшего особыми умственными и нравственными достоинствами, и его желание поскорее сделать из старшего сына помощника в воспитании младших детей».

Под «детьми» подразумевался не только брат Каспар Антон Карл, но и родившийся около 1 октября 1776 года Николаус Иоганн. Мария Магдалена пыталась что-то зарабатывать, обшивая знакомых, но это были сущие гроши. В результате она всегда была занята, всегда имела усталый вид, и её крайне редко можно было застать улыбающейся. «Замужество – это немного радости вначале и множество тягот потом», – говорила она соседкам.

Радость иногда перепадала на её долю и в зрелые годы. В её день рождения (19 декабря) и в день именин (22 июля) в доме устраивались праздники. В большой комнате воздвигался балдахин и расставлялись нотные пульта; в десять вечера отдохнувшая и нарядная Мария Магдалена спускалась

вниз; супруг усаживал её в красивое кресло под балдахином и устраивал в её честь концерт, в котором принимали участие его сослуживцы. После этого давался вкусный ужин, и совсем уже ночью – танцы в одних чулках, без башмаков, чтобы не будить стуком каблуков спящих соседей. Из этого описания, оставленного соседкой Бетховенов, Цецилией Фишер, нетрудно понять, что Иоганн, видимо, действительно очень любил свою кроткую супругу и не жалел денег на эти празднества. Денег же требовалось всё больше. Семья росла, а доходов не прибавлялось.

Вся надежда была на Людвига, который к семи годам уже мог довольно бегло играть на клавесине и более или менее сносно обращаться со скрипкой и альтом (хотя тут ему не хватало пальцевой гибкости). Певческих способностей у него не было ровно никаких – голос у мальчика был зычным, но совсем не ангельским, – и стало быть, будущее сына в глазах Иоганна связывалось исключительно с виртуозным исполнительством.

Как ни странно, композиторских устремлений Людвига отец вовсе не поощрял. Цецилия Фишер свидетельствовала: «Каждый день Людвиг ван Бетховен получал урок игры на скрипке. Однажды он играл себе что-то без нот. Отец вошёл и говорит: „Что за ерунду ты там опять пиликаешь? Ты же знаешь, я терпеть этого не могу; давай-ка играй по нотам, иначе от твоего пиликания никакого толку не будет... Да что ж ты опять бренчишь? Убирайся, а то получишь оплеуху!“

В другой раз, прислушавшись к игре Людвига на скрипке, отец обратил внимание, что тот снова фантазирует без нот. Отец сказал: „Я столько раз тебе говорил – а ты опять за своё?“... Людвиг сыграл ещё раз и ответил: „Но разве это не красиво?“ Тогда отец заметил: „Это, конечно, другое дело, однако всё равно взято из головы, а ты ещё до такого не дорос. Упражняйся усердно на клавире и скрипке, не допускай фальшивых нот, вот дело и пойдёт. А когда продвинешься, тогда настанет время работать ещё и головой“».

Цецилия Фишер была простодушной свидетельницей, совсем не музыкальной и не очень грамотной, но суть услышанных разговоров донесла, похоже, верно. В методике Иоганна имелся свой смысл: она была строго профессиональной и по-своему последовательной. Зато когда у Людвига действительно стало что-то получаться, тот же Иоганн хвастался перед Фишерами: «Мой Людвиг, мой Людвиг, я точно знаю – он когда-нибудь станет великим и знаменитым человеком. Вот вы, кто собрались здесь, вы до этого доживёте – и вспомните тогда мои слова!»

Виртуоза-вундеркинда из Людвига всё-таки не вышло.

Впервые отец представил его публике 26 марта 1778 года в Кёльне, устроив концерт, где Людвиг играл на клавире, а другая ученица Иоганна, меццо-сопрано Иоганна Елена Авердонк, пела. Видимо, принимали участие и другие музыканты, коль скоро в анонсе значились некие «трио». Или сам Иоганн музицировал вместе с учениками?

Как нетрудно подсчитать, Людвигу в это время исполнилось семь лет и шёл восьмой год. Однако Иоганн велел напечатать в афише, что его сыну –

всего шесть. Казалось бы, разница не очень велика и обман не слишком предосудителен, но впоследствии из этого возник целый ряд недоразумений, поскольку Бетховен привык считать, что родился на самом деле в 1772 году, а не в 1770-м. Разубедить его не удалось даже при помощи копии свидетельства о крещении, присланной ему другом Вегелером в 1810 году. Бетховен полагал, что оно ошибочное и запись касалась его старшего брата Людвиг Мариин, умершего вскоре после рождения.

Видимо, для своего возраста Людвиг играл хорошо, но всё-таки не до такой степени безупречно, чтобы можно было рассчитывать на концертную деятельность. Ведь юный Моцарт во время своих гастролей демонстрировал публике истинные чудеса на грани фокусов: играл на клавиатуре, закрытой платком, легко импровизировал на заданные темы, мгновенно сочинял арии на итальянские тексты. Маленький Людвиг делать этого не мог – отчасти, наверное, потому, что отец всячески пытался подавить в нём вкус к «сочинению из головы» и попросту не развивал в нём подобных наклонностей. Возможно, сказывалась также детская застенчивость или неуклюжесть маленького виртуоза. Людвиг даже в ранние годы не слишком походил на эльфа или ангела. «Ах, душечка, до чего же мил!» – это было явно не про него. Та же Цецилия Фишер откровенно писала о том, что в детстве он ходил изрядным грязнулей, а на замечания по этому поводу огрызался: дескать, когда я прославлюсь, никто на такие мелочи не будет обращать внимания. В общем, он был прав.

У Иоганна не было ни способностей, ни возможностей устраивать длительные путешествия, как это делал Леопольд Моцарт, объездивший со своими детьми, Вольфгангом и Наннерль, почти всю Европу. Отлучиться со службы Иоганн мог лишь в то время, когда архиепископ отсутствовал в Бонне и музыканты капеллы были свободны. Тогда Иоганн, взяв с собой Людвиг и уже упомянутого приятеля, скрипача Ровантини, странствовал по близлежащим рейнским городкам, замкам, усадьбам и монастырям. Много денег при этом заработать было нельзя; где-то их принимали только за кров и угощение, хотя и с чисто провинциальной приветливостью.

В сентябре 1781 года Ровантини внезапно умер, будучи ещё совсем молодым. Сестра его, Мария Магдалена (тёзка матери Бетховена), служила гувернанткой в Голландии и через некоторое время вместе со своей госпожой приехала в Бонн посетить могилу брата и, видимо, уладить какие-то формальности. Имя жительницы Роттердама, у которой работала сестра Ровантини, осталось неизвестным. Но именно эта неожиданно любезная покровительница пригласила Бетховенов погостить у неё в Роттердаме. Иоганн поехать не мог и отправил в путешествие жену и Людвиг...

Мария Магдалена рассказывала потом Фишерам о путешествии на корабле. Погода была такой холодной, что мальчик сильно замёрз, и она отогревала его ноги, закутав их в подол своей юбки. Было ли это по пути в Роттердам или обратно, неясно. Очень мало известно и о пребывании матери и сына в Роттердаме: давал ли Людвиг публичные концерты или играл только в частных домах (скорее всего, последнее). Сохранились, правда, упоминания о

том, что, помимо Роттердама, Людвиг с матерью побывал и в Гааге. Судя по косвенным источникам, встречали юного музыканта достаточно приветливо, но при этом не воспринимали всерьёз и тем более не считали нужным щедро платить за его игру. На вопрос Цецилии Фишер, как ему понравилась Голландия, Людвиг якобы ответил: «Голландцы – скряги. Никогда больше не поеду в Голландию». И, между прочим, слово своё он сдержал. Впрочем, туда его больше не приглашали: Голландия в конце XVIII – начале XIX века была не самой музыкальной страной в Европе.

Раз уж не получилось сделать из сына вундеркинда, Иоганн решил вырастить из него профессионала, который уже через год-другой мог начать зарабатывать деньги. Семья ведь продолжала расти: в 1779 году родилась сестрёнка Анна Мария Франциска (она прожила совсем недолго), а в январе 1781 года появился на свет очередной братик – Франц Георг, названный в честь Ровантини. К несчастью, он тоже умер маленьким, двух с небольшим лет от роду.

Иоганн, видимо, всё-таки понимал, что способности старшего сына несоизмеримо превосходят его собственные и Людвигу нужны более знающие учителя.

Набор этих учителей был весьма разнообразен.

С мальчиком периодически занимался сослуживец и сосед Иоганна – мастер на все руки Тобиас Фридрих Пфейфер: флейтист, гобоист, клавирист, актёр и певец-тенор. Этого яркого человека в Бонне очень ценили, но занятия длились недолго. Пфейфер тяжело заболел, а потом и вовсе покинул Бонн, получив место в Дюссельдорфе. Тем не менее, по свидетельству Вегелера, «Бетховен испытывал к этому своему учителю наибольшую благодарность и был ему столь признателен, что уже из Вены прислал ему через господина Зимрока денежное вспомоществование».

Брал Людвиг уроки и у одного из старейших музыкантов Бонна – придворного органиста Гиллеса (или Эгидиуса) ван ден Эдена, голландца по происхождению и, вероятно, давнего приятеля деда Бетховена. Эден умер в 1782 году, а в должность свою вступил в 1727-м, так что в любом случае он был человеком весьма пожилым и заслуженным. Чему именно обучал Людвиг старый органист, мы не знаем, но, вероятно, первичные навыки игры на органе были получены именно от него.

Нужно заметить, что, хотя орган – такой же клавишный инструмент, как клавесин или фортепиано, на самом деле звукоизвлечение на нём требует совсем другой манеры и этому нужно специально учиться. Большинство больших церковных органов располагает, помимо двух-трёх клавиатур для рук (мануалов), ещё и педалью – клавиатурой, на которой играют ногами. От рядовых церковных музыкантов в конце XVIII века виртуозной педальной техники обычно не требовалось. Но Эден, как органист, воспитанный в традициях высокого барокко, должен был этим искусством владеть. Кроме того, церковному органисту и тогда, и сейчас надлежит знать много прочего – ход и чин разных служб, тексты всех песнопений и молитв (у католиков – на

латинском языке), календарь церковных праздников и связанный с ними репертуар. Работа рядового церковного органиста была довольно рутинным занятием, хотя играть на органе юному Бетховену нравилось.

Что касается школьного образования, то тут Людвиг рос полным невеждой. Отец отдал было его в начальную церковную школу Николауса Рупперта, но, убедившись, что мальчик лишь попусту тратит там время, забрал его оттуда. Когда Людвигу шёл десятый год, один добрый знакомый, Иоганн Штепан Цамбона, обнаружил, что он не сведущ ни в чём, кроме музыки, и взялся бескорыстно понемногу учить его грамматике, логике и языкам – латыни, французскому, итальянскому. Тайнами таблицы умножения он так и не овладел до конца своей жизни – это, увы, факт, подтверждаемый документами из архива Бетховена: он многократно складывал суммы, не умея их умножать. Но, может быть, отсутствие школьного образования оказало Бетховену не только плохую, но и хорошую услугу: он привык до всего доходить своим умом, а ум этот оказался сильным, свободным, пытливым и не зашоренным некогда внушёнными – или даже вбитыми – схемами и правилами. К учёности же в высоком смысле этого слова он питал огромное уважение, и никто из выдающихся современников, общавшихся с Бетховеном впоследствии, не считал его интеллектуальной неровней себе.

Рубежной вехой в обучении Бетховена стало начало его занятий с приехавшим в Бонн в октябре 1779 года Кристианом Готлобом Неефе (Нефе) (1748–1798). К этому времени Неефе был уже известен в Германии как композитор – автор зингшпилей (комических опер), песен, сонат. Он был родом из Саксонии и учился в Лейпцигском университете, где познакомился с Иоганном Адамом Хиллером – кантором школы при церкви Святого Фомы и, стало быть, одним из преемников самого Иоганна Себастьяна Баха. Под влиянием Хиллера молодой Неефе оставил юриспруденцию и посвятил себя музыке. С 1776 года он сотрудничал со странствующей труппой, успешно выступавшей в разных городах Германии, – и женился на актрисе этой труппы, подарившей ему шестерых детей.

Хиллер также писал в основном «лёгкие» вещи в жанре зингшпиля, однако его интересы этим вовсе не ограничивались. Он знал и любил творчество Баха, которое во второй половине XVIII века казалось совершенно несовременным, трудным и скучным. И эту любовь Хиллер сумел привить Неефе, а тот, в свою очередь, – Бетховену, который до него вряд ли о Бахе даже слышал.

Неефе появился в Бонне в качестве музыкального руководителя театральной труппы Густава Фридриха Гроссмана, ангажированной при дворе курфюрста. А затем получил ещё и должность придворного органиста, сменив умершего ван ден Эдена.

В самом этом назначении не было бы ничего удивительного, если бы не один факт: Неефе был протестантом. Хотя не все были довольны столь странным «симбиозом», иноверец был утверждён в своей должности. Либо он заметно превосходил всех прочих претендентов, либо архиепископу Максимилиану Фридриху, человеку благодушному и терпимому, было мало дела до религиозных взглядов органиста, коль скоро он хорошо справлялся со

своими обязанностями. К тому же Неефе был какой-никакой знаменитостью: в Германии к его мнению прислушивались; его оперы шли в театрах, а статьи публиковались в музыкальных журналах.

Неефе не мог не обратить внимания на маленького Людвига и, возможно, сам предложил взять его в ученики. Иоганн ван Бетховен воспитывал сына на произведениях в галантном стиле – красиво звучащих, но не требовавших от исполнителя глубины и выразительности. Новый учитель открыл перед мальчиком такие миры, от которых у него должно было перехватить дыхание: миры Баха и Моцарта.

В наше время образование любого пианиста немыслимо без изучения «Хорошо темперированного клавира» (ХТК) Иоганна Себастьяна Баха – монументального собрания, состоящего из двух томов по 24 прелюдии и фуги во всех тональностях. Концертирующие пианисты и клавесинисты считают за высокую честь сыграть или записать на диски весь ХТК – своеобразную «Библию» всех исполнителей на клавишных инструментах.

Но так было далеко не всегда. Первые печатные издания ХТК появились лишь в начале XIX века. Поэтому в конце XVIII века было ещё невозможно пойти в нотный магазин и купить себе экземпляр ХТК, пусть даже за солидные деньги. Можно было только раздобыть рукописную копию, да и то не везде. И не каждому рядовому музыканту такая копия была по карману (например, в Петербурге в конце XVIII века ХТК продавался по 25 рублей за рукописный экземпляр – сумма просто огромная для обычного горожанина).

До появления Неефе у юного Бетховена не было никакой возможности познакомиться с ХТК. К немалому изумлению учителя, мальчику эта «головомомная» музыка очень понравилась, и к двенадцати годам он начал бегло играть весь ХТК. Так же жадно «глотал» он новые произведения Моцарта и Гайдна, выходявшие из печати и попадавшие в Бонн.

Вероятно, Неефе также убедил Иоганна ван Бетховена не препятствовать композиторским поползновениям сына, а, напротив, всячески их поощрять. В конце концов, музыкантов, ловко играющих по написанному – пруд пруди; на это способны даже приличные дилетанты. Сочинителей куда меньше, а уж талантов и гениев среди них – единицы. Пусть Людвиг не стал «вторым Моцартом» как вундеркинд-виртуоз, но не всё ещё потеряно: он способен стать «вторым Моцартом» как композитор. Кто другой из музыкантских детей в Бонне способен так импровизировать? Кто из одиннадцатилетних мальчишек-хористов сможет не просто спеть по нотам, а самостоятельно написать фугу – пусть пока совершенно беспомощную?.. Дарование Людвига развивается несколько медленнее, чем надеялся отец, но оно поистине удивительно, и через некоторое время об этом мальчике заговорят далеко за пределами Бонна...

Красноречивый Неефе, должно быть, рисовал такие заманчивые перспективы, что Иоганн сдался и больше не препятствовал сыну «выдумывать из головы». В конце концов, опыт говорил ему о том, что композитор имеет больше возможностей получить хорошую должность, чем обычный исполнитель. А вдруг Людвиг станет капельмейстером, как его дед?

Будучи человеком энергичным и увлекающимся, Неефе начал не только пестовать открытое им дарование, но и всячески пробивать ему дорогу к успеху, хотя, оставаясь с учеником с глазу на глаз, спуску ему не давал и нещадно корил за любую ошибку. Людвиг даже впоследствии жаловался друзьям, что Неефе относился к его первым творческим опытам слишком строго. Однако реальные поступки учителя говорят о его неподдельном восхищении талантом ученика. Ведь именно Неефе отдал в печать его первые произведения (возможно, немного подправленные учителем).

В 1782 году в Мангейме вышли в свет *«Девять вариаций для клавесина на марш господина Дресслера, посвящённые госпоже графине Вольф-Меттерних, урождённой баронессе Ассенбург, и сочинённые юным любителем, десятилетним Луи ван Бетховеном»* (на самом деле мальчику было уже почти 12 лет, но эта преднамеренная ошибка повторялась на титульных листах его ранних сочинений из раза в раз). Графиня Фелица Вольф-Меттерних была одной из учениц Неефе; теперь она покровительствовала и Бетховену. Вариации не блещут выдумкой, но в них, как ни странно, местами прорывается подлинно бетховенский дух, ибо избранная для варьирования тема – довольно суровый марш в столь любимой Бетховеном тональности до минор.

В октябре следующего, 1783 года Неефе анонсирует выход в свет *«Превосходного сочинения юного одиннадцатилетнего гения»* – трёх клавирных сонат, посвящённых курфюрсту Максимилиану Францу. Сонаты были изданы в городе Шпейере и сопровождались не только красиво награвированным титульным листом, но и велеречивым посвящением курфюрсту. Разумеется, этот текст никак не мог быть составлен самим Бетховеном – очевидно, формулировки посвящения принадлежали опять же Неефе. Что касается музыки сонат, то она действительно была по-юношески ярка и свежа, хотя местами угловата. Сейчас эти сонаты называют «сонатинами» и иногда исполняют в музыкальных школах. Интереснее всего средняя соната, фа минор, в которой угадываются громы и молнии будущей *«Патетической сонаты»* и даже *«Аппассионаты»*.

Не ограничившись продвижением в печать первых сочинений Бетховена, Неефе опубликовал в марте 1783 года в *«Музыкальном журнале»* К. Ф. Крамера, выходившем в Гамбурге, заметку о боннской капелле, включавшую, помимо прочего, следующий пассаж:

«Луи ван Бетховен... мальчик одиннадцати лет с многообещающим талантом. Он очень искусно и с силой играет на клавире, прекрасно читает с листа, и достаточно сказать лишь одно: большей частью он играет „Хорошо темперированный клавир“ Себастьяна Баха, который вложил ему в руки господин Неефе. Тот, кто знаком с этим собранием прелюдий и фуг во всех тональностях, которое можно назвать верхом совершенства, понимает, что это значит. Господин Неефе, насколько ему позволяли его обязанности, дал ему также вводные наставления в генерал-басе. Теперь он занимается с ним композицией, и ради его поощрения он отослал в Мангейм для публикации девять его клавирных вариаций на некий марш. Этот юный гений заслуживает поддержки для того, чтобы он мог путешествовать. Из него несомненно

вырастет второй Вольфганг Амадей Моцарт, если он будет продолжать так же, как начал».

Любопытно, что именно этот номер «Музыкального журнала» имелся в библиотеке Моцарта, и великий мастер мог прочитать строки, написанные о его возможном будущем «сопернике». Разумеется, не ради этого Моцарт обзавёлся данным журналом: там содержались отзывы на исполнения его оперы «Похищение из сераля» в Вене и Праге, а также рецензии на издание шести его новых скрипичных сонат. Эти моцартовские сонаты, в свою очередь, сразу же стали объектом пристального внимания юного Бетховена. Конечно же, самостоятельно купить ноты мальчик не мог – стоили они дорого, а в семье был на счету каждый грош. Видимо, свежее венское издание выписал себе кто-то из видных боннских музыкантов (может быть, и сам Неефе). А уж Неефе, каким-то образом заполучивший новинку, познакомил с ней ученика и объяснил, как можно извлечь из этого знакомства максимальную пользу.

При обучении композиции и в наше время нередко используется способ сочинения «по модели». Ученик берёт произведение выдающегося мастера, внимательно его изучает, а потом пишет собственную музыку точно по такому же плану. Такие упражнения обычно носят сугубо учебный характер и не претендуют на особую художественность. Практиковался этот способ и в XVIII веке, когда понятия об авторском праве были куда либеральнее, чем в наши дни.

Юный Людвиг выбрал три сонаты Моцарта и положил их в основу своих трёх квартетов для фортепиано, скрипки, альты и виолончели, написанных в 1785 году. Копировались, разумеется, в основном формы сонат. Хотя несомненные созвучия имеются и на уровне тематического материала, всё же четырнадцатилетний Бетховен далёк от раболепного подражания стилю и духу музыки своего кумира. Заметно, что он старается «превзойти» зрелого мастера если не техническим совершенством письма, то по крайней мере темпераментом и размахом. Повзрослев, Бетховен никому не показывал эти квартеты, но и не уничтожал их партитур, которые были обнаружены в его архиве лишь после смерти композитора. Однако некоторые темы квартетов ему настолько нравились, что он не погнушался использовать их в своих первых венских сонатах для фортепиано.

При том что три боннских квартета являлись во многом учебными работами, призванными помочь молодому композитору освоить крупную циклическую форму и научиться обращаться с ансамблевой партитурой, юношеская страстность, свежесть и яркость их музыки не оставляли сомнений в действительно гениальных задатках автора. Возможно, Неефе всё ещё превосходил своего ученика чисто ремесленной сноровкой, но было уже ясно, что единственным достойным учителем для Бетховена мог быть только Моцарт.

Свидание с Моцартом

Эрцгерцог Максимилиан (или попросту Макс) Франц, страдавший нездоровой тучностью 28-летний светлоглазый и розовощёкий человек, которому, как казалось, были тесны любые одежды, кроме просторной мантии церковного иерарха, пребывал в раздумьях и хлопотах. Он готовился к переезду в Бонн. После смерти старого курфюрста-архиепископа Максимилиана Фридриха власть в Кёльнском княжестве перешла в руки правящей династии Габсбургов, что полностью отвечало чаяниям императора Иосифа II, проводившего смелые реформы и нуждавшегося в твёрдой поддержке князей.

Макс Франц прекрасно понимал, что для него это назначение – вершина карьеры, ибо на более высокий пост последнему из шестнадцати детей покойной императрицы Марии Терезии надеяться было бессмысленно. Наследником бездетного Иосифа считался брат Леопольд, у которого уже имелась собственная многочисленная семья. Поэтому самого младшего отпрыска августейшей фамилии сделали духовным лицом, хотя, искренне говоря, священник из Макса Франца получился весьма сомнительный. Он знал толк в житейских радостях, отличался свободомыслием и ненавидел тупой обскурантизм религиозных фанатиков не меньше, чем сам Иосиф. Однако в XVIII веке, когда аббаты нередко вели абсолютно светский образ жизни, неортодоксальность взглядов нового архиепископа Кёльнского не выглядела такой уж вопиющей. К тому же княжеская резиденция находилась не в самом Кёльне с его величественным, но мрачноватым готическим собором и весьма консервативным духовенством, а в тихом уютном Бонне, жители которого, будучи искренне благочестивыми католиками, не отличались суровостью нравов.

Макс Франц совершенно не собирался устраивать во вверенном ему княжестве революций, но кое-какие перемены он осуществить намеревался. Провинциальная идиллия хороша, если погружаться в неё время от времени и ненадолго, но постоянно обретаться в сонном болоте человеку, привыкшему к столичным удовольствиям, невыносимо. Нужен двор, нужно общество, нужна атмосфера истинного Просвещения, порождающая новых, прекрасных людей, для которых их князь будет не господином, а кем-то вроде старшего друга, отца, советчика. Значит, нужна хорошая библиотека, нужен университет, нужен театр – а для этого нужны свежие силы и при дворе, и в местной капелле...

На память Максиму Францу сразу пришёл один из его

недавних разговоров с Моцартом. Они были ровесниками, и это, с одной стороны, как бы сглаживало неравенство их общественного положения, ибо люди одного возраста и сходных вкусов всегда поймут друг друга, – а с другой стороны, вызывало смутно ощущаемую неловкость: титул члена императорской семьи требовал определённой доли благоговения, которая в душе Моцарта сроду не обитала. К тому же Моцарт, как было хорошо известно при дворе, питал идиосинкразию к архиепископам – его отвратительные отношения с зальцбургским прелатом Иеронимом Коллоредо не были тайной, поскольку разрыв случился именно тут, в столице, на глазах у всего света. Когда Моцарт демонстративно подал в отставку, секретарь архиепископа, граф Арко, спустил зарвавшегося музыканта с лестницы, и, если бы не уговоры отца и друзей, Моцарт вызвал бы обидчика на дуэль... Архиепископ имел право расквитаться со своим взбунтовавшимся подданным, но оказался умнее, чем о нём думали. В конце концов, кто такой этот Моцарт, чтобы обращать внимание на его шутовские проделки и плебейские выходки? Фигляр...

Гениальный фигляр.

Макс Франц был достаточно сведущ в музыке, чтобы понимать это. Да и сам император не стал бы дарить свою благосклонность кому попало.

Если бы только с Моцартом было легче общаться!

Этот маленький вертлявый щеголевато одетый человек со слегка вытаращенными глазами и острым арлекинским носом сам, похоже, не понимает, насколько вредит своей карьере неосмотрительным, а то и откровенно шутовским поведением.

Да, да, да, он гений, он самый великий клавирист и композитор в современном мире – но разве это даёт ему право безжалостно и язвительно припечатывать едкими словечками менее одарённых коллег? Никто не создал Моцарту врагов больше, чем его несдержанный язык. И – какая наивность! Он полагает, будто все колкости и грубые насмешки навсегда останутся между ним и его собеседником. Как бы не так! Все эти шуточки и каламбуры, *bonmots*, разносятся в свете моментально, а число обиженных разрастается как снежный ком... И ни один человек не может считать себя неуязвимым для стрел моцартовского остроумия. Правда, насчёт императора он вроде бы пока не прохаживался, но, чует сердце, чрезмерная полнота Макса Франца могла стать отличной мишенью...

Не будь этот Моцарт так дерзок и зубаст, давно получил бы титул придворного композитора! Или даже вице-капельмейстера. Капельмейстерство ему не светит, пока жив Сальери, а тому – лишь немного за тридцать, и при его добропорядочном образе

жизни он ещё не скоро состарится...

О капельмейстерстве, собственно, у них и зашёл разговор.

Дело было в салоне графини Вильгельмины фон Тун. Радужная хозяйка, три её прелестные дочери, милый чудаковатый супруг и симпатичная родня привлекали в этот салон людей, желавших послушать хорошую музыку, пообщаться и отдохнуть душой. С графиней фон Тун водил приятельство сам император, и у неё часто выступал Моцарт. Его принимали как обычного гостя; он участвовал в общих забавах, садился за стол между князьями и графами, любезничал с «тремя грациями» – юными графинями, сыпал своими рискованными каламбурами на всех языках сразу (Моцарт, как скворец, щебетал и по-итальянски, и по-французски, и даже – чуть-чуть – по-английски)... Но, зная, что блистательный маэстро всегда в долгах, графиня тихонько совала в карман его бархатного красного камзола гонорар за каждое выступление – иногда от себя, иногда от имени кого-то из приглашённых.

Всё это было бы очень неплохо для начинающего музыканта. Однако Моцарт являлся европейской знаменитостью и уже года три жил в Вене – а получить хорошее место и достойное жалованье ему никак не удавалось.

И однажды Моцарт в сердцах пожаловался Макс Францу на своё двусмысленное положение неприкаянного любимца.

«Подумайте только, ваше императорское высочество, – сказал он, когда Макс Франц похвалил его очередную импровизацию и передал тёплый привет от Иосифа, – сколько я мог бы сделать для моего императора! Разве фантазии за клавиром – всё, на что я способен? Ведь я в состоянии писать по три-четыре оперы в год, а уж о мелких пьесах вроде симфоний, квартетов и сонат даже говорить нечего – рука не поспевает за мыслями! И кому всё это нужно?.. Выходит, никому»...

Макс Франц на какое-то мгновение проникся сказанным и, движимый внезапным порывом, заметил: «Милый Моцарт, вы знаете, что мне предстоит стать курфюрстом Кёльнским. Конечно, на первых порах у меня там будет много разных дел. Но, как только я ознакомлюсь с состоянием местной капеллы, я подумаю над тем, чтобы пригласить вас на должность своего капельмейстера, если это вам подойдёт – Бонн, понимаете сами, не Вена, там нет ни великих виртуозов, ни светской жизни, к которой вы, похоже, уже привыкли»...

Моцарт просиял: «Ах, ваше императорское высочество, вы несказанно добры! Если б мне в своё время в Зальцбурге был предложен титул капельмейстера, то, как знать, уехал ли бы я оттуда! А всякую плохую капеллу можно усилить хорошими музыкантами, было бы желание! Вы не помните, часом, кто там

теперь капельмейстер?.. Впрочем, кажется, я что-то про них недавно читал... Итальяшка Лукези, кажется, да?.. Ну, представляю себе, что он там наитальянничал»...

У Моцарта был острый зуб на конкурентов-итальянцев, поскольку он считал, что они отнимают у него хлеб и препятствуют развитию немецких талантов. Хотя, если говорить честно, он сам многому у «макаронников» научился.

Внезапно Моцарт слегка помрачнел: «Да, ваше императорское величество, это было бы чудесно, и, клянусь, я бы не обманул ваших надежд... Только не знаю, отпустит ли меня император. Вдруг у него на меня имеются виды, о коих я пока не догадываюсь?»...

* * *

Так оно было или не так, однако Макс Франц действительно сперва почти обещал Моцарту должность своего капельмейстера, а потом по каким-то причинам предпочёл не вспоминать об этой идее, которая, если бы она осуществилась, могла бы изменить историю музыки: Бетховен стал бы учеником Моцарта уже в 1784 или 1785 году. Но, коль скоро этого не случилось, ему пришлось в 1787 году добиваться оплачиваемого отпуска для поездки в Вену, предпринятой с той же самой целью.

Скорее всего, активным организатором этой поездки был Неефе. Он обладал общественным темпераментом и всячески продвигал своего ученика «в люди». Отправить же Бетховена в Вену на неопределённое время, сохранив за ним жалованье, без доброй воли князя было невозможно – значит, следовало убедить Макса Франца в том, что его благодеяние непременно окупится.

Разумеется, пускаться в дальний путь наобум, не имея рекомендательных писем, выглядело бы чистым безрассудством. И такие бумаги у Бетховена, несомненно, имелись. Естественно предположить, что как минимум одно из этих писем должно было быть адресовано Моцарту и что на этом письме, вероятно, красовалась подпись самого курфюрста-архиепископа Макса Франца. Скорее всего, дал письменную характеристику своему ученику и Неефе, отнюдь не чуждый тщеславия.

Бетховен прибыл в Вену 7 апреля 1787 года (это было точно выяснено впоследствии по архивным данным). К сожалению, почти никаких подробностей о той поездке до нас не дошло, кроме смутных преданий и недостоверных анекдотов.

Из одной популярной книжки в другую кочуют варианты известного сюжета: молодой Бетховен, вдохновенно откинув львиную голову, сидит за роялем (а то и за органом); рядом стоят ошеломлённый Моцарт, нарядно одетая дама (вероятно, Констанца) и целая компания других людей. Исторический момент: Моцарт пророчит Бетховену славное будущее. Изображений на эту тему существует несколько, но различаются они лишь деталями. Где-то

Бетховен сидит за роялем, а где-то даже за органом. Все эти изображения были созданы в конце романтической эпохи, во второй половине XIX века, когда в культуре уже устоялся образ «мятежного» Бетховена и «ангелоподобного» Моцарта.

Трудно сказать, откуда взялся этот апокриф. Самый ранний письменный источник, которым мы располагаем, – биографическое приложение к одной из первых книг о Бетховене, изданной в 1832 году композитором и дирижёром Игнацем Ксавером фон Зейфридом (1776–1841).

«Бетховен был представлен Моцарту и по его просьбе сыграл что-то, удостоившись весьма прохладной похвалы, ибо тот счёл исполненное заранее выученной эффектной пьесой. Видя это, Бетховен попросил Моцарта дать ему тему для импровизации. Он всегда играл превосходно, когда был взволнован, и на сей раз присутствие глубоко почитаемого мастера его воспламенило. Он играл так, что Моцарт слушал его с возрастающим вниманием и интересом, а потом молча вышел в смежную комнату, где находились его друзья, и воодушевлённо сказал им: „Обратите на него внимание, этот малый когда-нибудь заставит свет говорить о себе!“».

Последнюю фразу обычно переводят в гораздо более приподнятом стиле («Этот юноша заставит говорить о себе весь мир»), совершенно не свойственном ироничному и острому на язык Моцарту. Однако суть не в стиле. Описание Зейфрида кажется настолько достоверным, что хочется верить, будто оно записано с уст очевидцев. Возможно, так и было. Зейфрид, который был на шесть лет младше Бетховена, некоторое время брал у Моцарта уроки игры на фортепиано, но это было несколько позже, около 1790 года. Сам Зейфрид не мог быть свидетелем столь знаменательной встречи. Эмоциональные характеристики душевного состояния Бетховена и смены настроений Моцарта должны были опираться на другой источник информации, о котором биограф не счёл нужным сообщить.

И тут начинаются загадки.

Где всё это происходило? На тогдашней квартире Моцарта по адресу Домгассе, 5? Там должны были находиться его жена Констанца, маленький сын Карл Томас (ему шёл третий год), служанка Элизабет и, вероятно, ученик Моцарта – будущий композитор и пианист Иоганн Непомук Гуммель, который до 1788 года жил вместе с учителем. Однако ни один из этих свидетелей впоследствии ничего подобного зейфридовскому анекдоту не рассказывал, хотя в 1790-х годах Бетховен неоднократно встречался с Констанцей, а Гуммель стал его близким приятелем. В момент публикации книги Зейфрида и Гуммель, и Констанца были живы, но сослаться на кого-либо из них автор не посчитал нужным. Более того, в биографии Моцарта, написанной вторым мужем Констанцы, бароном Георгом фон Ниссеном, и изданной ею в 1828 году, нет ни одного слова о визите юного Бетховена к Моцарту в 1787 году.

Не ссылается Зейфрид, как мы видим, и на Бетховена. Если бы Бетховен вспоминал о свидании с Моцартом в беседе с кем-то из друзей, то, несомненно, нашёлся бы человек, записавший столь важные высказывания. Правда, существует «интервью», взятое музыковедом Отто Яном у другого приятеля

Бетховена, скрипача Карла Хольца, и там поведанный выше эпизод тоже фигурирует. Но Хольц, скорее всего, знал его из третьих уст, ибо никаких дополнительных подробностей не привёл, а по возрасту (он родился в 1799 году) никак не мог быть очевидцем событий.

Кто такие «друзья» Моцарта, находившиеся в «смежной комнате»? По его письмам известно, что их круг был довольно обширен. Более того, со многими людьми из этого круга Бетховен впоследствии общался в Вене. Но никто из общих знакомых не оставил никаких свидетельств о встрече двух гениев и о бесспорно сбывшемся пророчестве Моцарта.

Поэтому, с одной стороны, у нас нет никаких оснований не верить словам Зейфрида, а с другой – нет и никаких документальных источников, которые подтверждали бы истинность сказанного. Единственная правдоподобная гипотеза о происхождении приведённого выше рассказа ведёт нас в кулуары Театра Ан дер Вин, в котором Зейфрид много лет служил капельмейстером и в котором в начале XIX века ещё работала сестра Констанцы, Йозефа Хофер-Майер. Бетховен её хорошо знал, поскольку дружил с её вторым мужем, Себастьяном Майером. Сведения могли исходить от неё. Но никаких мемуаров эта дама не оставила.

Тайной покрыты на самом деле и предположения о возможном недолгом ученичестве Бетховена у Моцарта. Людвиг никогда ничего внятного про это не рассказывал. Высказывалось даже мнение (например, автором книги о Моцарте, Вольфгангом Хильдехаймером), будто никакой встречи и не было – потому, дескать, Бетховен о ней и молчал³. Однако странно было бы отправиться в дальний путь, пробыть в городе две недели и уехать, не повидавшись со своим кумиром. Как бы ни был занят Моцарт, за это время можно было добиться встречи, особенно имея рекомендательное письмо от курфюрста Кёльнского.

Скорее всего, Бетховен молчал, потому что хвастаться было нечем. Судя по его ранним сочинениям, написанным до 1786 года, при несомненном наличии выдающегося таланта, в теоретических познаниях юноши зияли огромные пробелы, а стиль игры мог показаться Моцарту грубым и неровным. Да и психологически они были настолько разными людьми, что вряд ли их взаимоотношения могли бы сложиться гармонично. Тем не менее Моцарт вполне мог взяться за обучение столь необычного посланца из Бонна.

О том, как выглядел моцартовский курс теории композиции, рассчитанный на ученика-профессионала, мы можем судить по сохранившимся материалам его занятий с англичанином Томасом Эттвудом, и поскольку эти занятия происходили в том же 1787 году, справедливо предположить, что примерно та же «программа» должна была предназначаться и для Бетховена.

Относительно впечатлений Бетховена об игре Моцарта существуют два противоречивых свидетельства, принадлежащие ученикам Бетховена. Фердинанд Рис вспоминал, как Бетховен сетовал на то, что Моцарт никогда ему

³ *Hildesheimer W. Mozart. Berlin, 1981. S. 226.*

не играл (из этого, кстати, следует, что занятия всё-таки были, но скорее всего – письменные, состоявшие в проверке учителем упражнений ученика). Карл Черни ссылался на слова Бетховена о том, что игра Моцарта была сухой и лишённой певучести (легато). Стало быть, игру Моцарта Бетховен всё-таки слышал. Остаётся предположить, что ни Рис, ни Черни не погрешили против истины: Бетховен мог его слышать, но не во время урока. Публичных концертов в апреле 1787 года Моцарт не давал, однако мог принять участие в музицировании в каком-нибудь аристократическом салоне.

В биографии Бетховена, написанной Антоном Шиндлером, можно найти удивительную фразу, относящуюся к первой поездке в Вену. Якобы Бетховен признался Шиндлеру, что в то время самое сильное впечатление на него произвели два человека: Моцарт и император Иосиф. Упоминание императора вызывает сильное недоверие, усугублённое доказанными фактами выдумок Шиндлера.

Мог ли Бетховен между 7 и 20 апреля 1787 года видеть императора Иосифа хотя бы издали или мельком?

Проще всего ответить – не мог, и не только из-за гигантской дистанции между сыном боннского певчего и главой Священной Римской империи. Иосиф запросто мог пренебречь условностями. Он иногда гулял по Вене без охраны, одетый как обычный бюргер, а порой по-свойски заглядывал к своей приятельнице графине фон Тун, где бывал и Моцарт. Но на четвёртый день пребывания Бетховена в Вене император покинул столицу, чтобы присоединиться к Екатерине II в её поездке по южным областям России и Крыму. Кажется маловероятным, чтобы накануне такого путешествия у императора нашлось время для посещения его венских друзей. С другой стороны... Почему, собственно, нет? Император был человеком одиноким; его тянуло к людям, которые видели в нём прежде всего приятного гостя, а не живое олицетворение громадной империи. И он искренне любил музыку. В любом случае личность Иосифа II была Бетховену безразлична.

Состоявшееся и в то же время по крупному счёту не состоявшееся свидание с Моцартом навсегда осталось «занозой» в душе Бетховена. Несомненно, он мечтал вернуться в Вену и доказать своему кумиру, что он достоин считаться преемником его славы. Но ранняя смерть Моцарта перечеркнула эти надежды, и Бетховену пришлось вести с ним диалог не наяву, а лишь в искусстве.

Глава семь

Мария Магдалена ван Бетховен скончалась 17 июля 1787 года в возрасте сорока одного года от туберкулёза лёгких или, говоря тогдашним языком, чахотки. Её похоронили на Старом кладбище – видимо, там же, где и других членов семьи, однако в настоящее время обнаружена лишь могила матери Бетховена, над которой в XX веке была воздвигнута памятная плита. На плите – даты жизни Марии Магдалены, слова Людвига («*Она была мне такой доброй любящей матерью, лучшим моим другом*») и эмблема боннского Дома

Бетховена, опекающего захоронение.

Людвиг успел не только попрощаться с ней, но и провести последние месяцы у её постели. Впрочем, подолгу сидеть с больной у него, вероятно, не было времени. На юношу, помимо службы в капелле, свалились все заботы о семье, к чему он был не вполне готов ни по возрасту (17 лет ему исполнялось лишь в декабре, а сам он полагал, что даже и не 17, а 15), ни по душевному строю. Его распирало от мыслей и чувств, о которых он не мог рассказать никому, да и не к месту всё это было ни в кругу старших коллег, ни дома, где лежала умирающая мать, вечно ссорились между собой младшие братья и надрывалась плачем годовалая сестрёнка Гретхен.

О том, что пришлось пережить юноше (по нынешним меркам, мальчику, почти ребёнку) в ужасное для него лето 1787 года, говорит самое раннее из его сохранившихся писем, адресованное советнику Йозефу Ульриху Иоганну фон Шадену в Аугсбург и датированное 15 сентября 1787 года:

«Я застал свою мать ещё в живых, но в самом немощем состоянии. У неё была чахотка, и после долгих страданий и мук она наконец около семи недель тому назад умерла. Она была мне такой доброй любящей матерью, лучшим моим другом. О, кто был счастливее меня, когда я мог ещё произносить сладостное слово – мать, – и знать, что оно услышано! Кому я могу сказать его теперь? Немым её обликам, которые рисует мне моё воображение? С той поры, как я вернулся сюда, на долю мне выпало мало завидных минут...»

В Аугсбурге Бетховен останавливался по пути в Вену и обратно. Судя по тому, что он успел завести там кое-какие знакомства, остановка была не совсем мимолётной. Возможно, Людвиг там просто застрял из-за отсутствия средств. Добрый человек фон Шаден не остался равнодушным к злоключениям юного путешественника и не только пригрел и приободрил его, но и дал ему в долг 27 флоринов. Много это или мало – смотря как судить. Для какого-нибудь подёнщика это были большие деньги (семья Моцарт платила в 1784 году своей служанке Элизабет всего 12 флоринов в год). Состоятельный адвокат, каким был Шаден, мог расстаться с такой суммой достаточно безболезненно. Возможно, его побудила к великодушию жена, Мария Анна, которая была хорошей пианисткой и даже сама немного сочиняла музыку. Мы не знаем, был ли в итоге выплачен долг; в письме Бетховен рассказывал Шадену о тяжёлых обстоятельствах своего существования после смерти матери и просил прощения за то, что пока не в состоянии вернуть деньги.

Возможно, долги Людвига были покрыты из казны князя-архиепископа. Однако это не могло спасти семью от грозившей ей нищеты. Летом 1787 года Иоганн ван Бетховен подал прошение о выплате ему авансом 100 рейхсталеров, но эти деньги быстро улетучились. Иоганн с тремя сыновьями жил теперь не в просторной квартире на Рейнгассе, где можно было даже устраивать маленькие концерты, а в крохотном домике на Венцельгассе (вид этого жилья известен лишь по рисунку; ныне мемориальная доска помещена на другом здании, выстроенном позднее, – впрочем, и новый дом выглядит совсем миниатюрным). Хуже всего, однако, была не сама бедность. По-видимому,

именно после смерти жены и маленькой дочери (годовалая Мария Маргарета умерла 25 ноября 1787 года) Иоганн начал быстро превращаться в запойного алкоголика. Дело иной раз доходило до того, что пьяного Иоганна забирала полиция, и Людвигу приходилось вытаскивать отца из околотка, давая заверения, что такого больше не повторится. Старшие коллеги, и прежде всего Франц Антон Рис, пытались помочь семье, но вразумить Иоганна было уже невозможно.

Через два года после смерти Марии Магдалены, осенью 1789 года, в придворную канцелярию от имени Людвигу было подано прошение об увольнении Иоганна со службы и о передаче его жалованья старшему сыну. Неизвестно, был ли инициатором столь отчаянного шага сам юноша или кто-то из его друзей и покровителей. Наверное, составить грамотный текст ему в любом случае помогли. Людвиг всегда был не в ладах с канцелярским слогом.

Курфюрст, вероятно, был бы рад избавиться от ставшего непригодным к службе певчего, однако он понимал, что без жалованья Иоганна трое братьев просто не выживут. Первоначально Марк Франц принял решение вообще выслать Иоганна из Бонна в сельскую местность. Однако то ли в результате покаянных просьб тенориста, то ли после того, как старший сын взял его на поруки, решение князя было смягчено. Иоганн остался при сыновьях и даже приходил получать половину своего жалованья самолично – но, практически не отходя от кассы, должен был вручить все деньги Людвигу, официально признанному теперь главой семьи и кормильцем братьев.

Этих 200 талеров, к которым присоединялись 150, положенные Людвигу как придворному органисту, хронически не хватало на содержание четырех человек, и юноше приходилось изыскивать дополнительные источники дохода. Самым обычным заработком для музыканта были уроки. Преподавание Бетховен терпеть не мог, хотя временами был вынужден им заниматься. И, нужно сказать, благодаря урокам он смог завести немало верных друзей и щедрых поклонников.

Одним из первых, кто вслед за Неефе заговорил о блестящем будущем этого «гадкого утёнка» – угрюмого, шуплого, некрасивого и неряшливого, – был молодой блестящий граф Фердинанд фон Вальдштейн, приехавший в Бонн из Вены в 1788 году. Граф играл на фортепиано и сочинял недурные пьески – разумеется, не выходявшие за пределы светского дилетантства, но и этого опыта было достаточно, чтобы он отдавал себе отчёт в том, как непросто сочинить одну-единственную удачную мелодию.

Вальдштейн происходил из весьма древнего и знаменитого чешского рода (легендарный полководец Валленштейн принадлежал к нему же – это два разных варианта написания одной фамилии). Родственные узы связывали Вальдштейнов с верхушкой венской аристократии. Однако всё это не превратило молодого графа в надменного сноба. Он выглядел милым, сердечным и тактичным человеком, сумевшим окружить гениального юношу своим незримым попечением, не ставя того в унижительное положение зависимого. Друг Бетховена, Франц Вегелер, вспоминал, что Вальдштейн, щадя

щепетильность Людвигу, иногда передавал ему небольшие суммы денег, уверяя, что они посланы лично князем-архиепископом в знак поощрения. Нельзя исключать того, что Макс Франц действительно иногда выделял членам капеллы какие-то премии, так что это казалось правдоподобным объяснением, но, скорее всего, Вальдштейн делал эти подарки чаще, чем князь.

К сожалению, мы не очень много знаем о том, как жил Бетховен в эти очень трудные годы. Кое-что известно из воспоминаний друга юности, Франца Герхарда Вегелера; кое-что – из мемуаров других современников, переживших композитора. Особенно ценны воспоминания булочника Готфрида Фишера и его сестры Цецилии, соседей семьи Бетховен по предыдущему дому на Рейнгассе. Бетховенских же писем и документов за период 1787–1792 годов сохранилось крайне мало, и некоторые важные подробности вряд ли поддаются восстановлению.

Так, неизвестна точная дата знакомства Бетховена с семьёй фон Брейнинг, отчасти заменившей ему родственный круг и навсегда оставшейся для него образцом дружеских и сердечных взаимоотношений.

С одной стороны, поскольку и Брейнинги, и юный Бетховен были известными в Бонне людьми, Людвиг мог войти в их дом ещё будучи мальчиком. По крайней мере, Франц Вегелер, также тесно общавшийся с Брейнингами, вспоминал, что сам познакомился с Бетховеном, когда тому шёл всего лишь двенадцатый год, но он уже заявил о себе как «сочинитель», – стало быть, примерно тогда же Бетховен, вероятно, стал бывать у Брейнингов. Их приветливый особняк, двухэтажный с высокой мансардой, был расположен на Соборной площади (Мюнстерплац). Нынешний памятник Бетховену, воздвигнутый в 1845 году, обращён лицом к месту, на котором стоял дом Брейнингов. К сожалению, особняк был разрушен в 1904 году. Сейчас на его месте возвышается современный торговый центр.

Молодая вдова Елена фон Брейнинг (1750–1838), женщина необычайного благородства и доброты, сама перенёсшая трагическую утрату, не могла остаться равнодушной к судьбе гениально одарённого подростка. Её супруг, надворный советник Эмануэль фон Брейнинг, погиб во время пожара 15 января 1777 года, пытаясь спасти из огня документы государственной канцелярии, находившейся в княжеском дворце. Он дважды проникал в здание и выносил архив по частям, но в третий раз на него обрушилась горящая балка, переломив ему позвоночник. На руках у 26-летней Елены остались четверо осиротевших детей: дочь Элеонора Бригитта, или Лорхен (1771–1841), и три сына – Кристоф (1773–1841), Стефан (1774–1827) и Лоренц, или, уменьшительно, Ленц (1776–1798). Замуж фрау Елена больше не вышла, посвятив себя воспитанию детей.

Изведав тяжёлое горе, госпожа советница проявила особое участие к Людвигу, обращаясь с ним почти как с приёмным сыном. Он не просто часто бывал у Брейнингов, но иногда и оставался ночевать, а при выездах семьи в загородное имение Керпен его тоже брали с собой. Елена фон Брейнинг ненавязчиво и мягко пыталась привить юноше хорошие манеры, но никогда не пеняла ему ни плебейским происхождением, ни неряшливостью, ни

диковатостью, принимая его таким, каким он был. У Брейнингов его воспитывала скорее атмосфера дома, нежели чьи-то наставления или одёргивания. Он любил этих милых людей и сам хотел быть похожим на них. Когда Людвиг начинал «дурить» или замыкался в себе, фрау Елена говорила: «Оставьте его, у него *raptus*». Это латинское словечко, в буквальном смысле означавшее «похищение», а в переносном – состояние «вне себя», будь то причуда, дурь или порыв вдохновения, Бетховен запомнил на всю жизнь.

Дети советницы фон Брейнинг стали преданными друзьями Бетховена на долгие годы. Пожалуй, меньше прочих он общался с Кристофом, который в юности писал стихи, а затем преуспел на прусской государственной службе и сделался тайным советником в Берлине. Зато Ленц фон Брейнинг был Бетховену необычайно близок. Этот обаятельный и одарённый юноша, решивший стать врачом, умер совсем молодым, в 22 года. В последний раз Ленц виделся с Бетховеном в Вене осенью 1797 года. На прощание композитор сделал запись в его альбоме, начав её с цитаты из шиллеровского «Дона Карлоса» (слова из монолога маркиза ди Поза):

«Для мудреца здесь истина дана
И красота чувствительному сердцу.
Они принадлежат друг другу обе.

Дорогой, любимый Брейнинг!
Никогда не забуду то время, которое
мы провели с тобой в Бонне и здесь».

Больше увидеться им было не суждено...

Позднее в кругу бетховенских друзей его заменил брат, Стефан фон Брейнинг, который перебрался в Вену и сделал там карьеру, достигнув титула надворного советника Военного министерства. Стефан был поэтом-любителем и играл на скрипке (согласно воспоминаниям Герхарда, сына Стефана Брейнинга, он брал уроки у Франца Антона Риса вместе с Бетховеном). Как и все Брейнинги, Стефан обладал врождённым великодушием и чувством долга, но, в отличие от Ленца, бывал, как Людвиг, нелюдимым и вспыльчивым, особенно в молодости. Поэтому их отношения не всегда были безоблачными. Иногда они ссорились и подолгу не общались. Однако Стефан фон Брейнинг до конца дней сохранил нерушимую верность Бетховену и очень помог ему в последние месяцы его жизни.

С сестрой же Брейнингов, Элеонорой, которую близкие звали Лорхен, у юного Бетховена возникло нечто вроде лёгкой влюблённости (которая не мешала ему ухаживать за другими красавицами). Переехав в Вену, Бетховен относился к Лорхен лишь как к «дражайшей подруге», а затем – как к жене Франца Герхарда Вегелера.

Все эти подробности стоит упомянуть не только потому, что имена членов семей Брейнинг и Вегелер ещё не раз будут встречаться в нашем повествовании, а ещё и потому, что именно здесь, среди этих людей, Бетховен

впитал те идеалы, которые с юношеским максимализмом воспринял как нормы общения. Уж если дружба – то всепоглощающая, бескорыстная и вечная; уж если доверие – то полное и безусловное. Возможно, именно Елена фон Брейнинг сознательно или бессознательно внушила своему протеже неколебимое убеждение в том, что дворянские грамоты и внешние знаки преуспевания для оценки личности человека совершенно не важны и что высшее благородство как раз и состоит в том, чтобы не кичиться тем, что дано тебе в силу рождения, а стремиться завоевать любовь и уважение окружающих своими душевными качествами и благими делами.

Хотя сословное неравенство в XVIII веке казалось незыблемым и само собой разумеющимся, в провинциальном Бонне оно ощущалось не так остро, как в каком-нибудь большом городе или при влиятельном и богатом дворе. Местные дворяне не обладали ни значительными средствами, ни особым политическим влиянием, чтобы кичиться своим могуществом или самоутверждаться при помощи феодального деспотизма, да и стиль правления императора Иосифа к таким формам самоутверждения совершенно не располагал.

Вдоль Рейна на живописных холмах и утёсах по-прежнему высились старинные родовые замки, однако в конце века Просвещения они стали скорее объектом исторического интереса, нежели стратегически важными оборонительными сооружениями. Владельцы этих романтических замков нередко предпочитали жить в уютных виллах или в городских особняках, где было куда теплее, светлее и веселее, чем в замшелой каменной громаде с полутёмными сводами. А в маленьком городе, где почти все друг друга знали, нелепо было бы изображать из себя владетельного феодала. Напротив, хорошим тоном сделалось ровное и дружелюбное обращение с окружающими.

До сих пор в историческом центре Бонна сохранилась обстановка небольшого города, в котором приятно жить людям разного достатка и разных сословий. Здесь нет ни чрезмерно громоздких зданий (даже дворец архиепископа, в котором располагается основное здание университета, не столько высок, сколько обширно раскинут), ни громадных площадей с интенсивным движением транспорта, ни территорий, защищённых от взгляда прохожих непроницаемыми оградами. Сейчас в городе много туристов, но в XVIII веке их не было и все жители знали друг друга, постоянно встречаясь на улицах, в присутственных местах, в церкви, на рынке, в театре, на променаде вдоль берега Рейна.

Юный Бетховен был вхож во многие знатные семейства, и среди его боннских приятелей было немало сверстников-дворян. И нет ни одного мемуарного рассказа о том, чтобы кто-то из этих знакомых пытался его третировать лишь потому, что он был незнатен и беден. Бетховена приглашали в качестве учителя или пианиста в лучшие дома Бонна: к графине Фелице фон Вольф-Меттерних, к графине Анне Марии фон Хатцфельд, к барону фон Вестерхольт-Гейзенбергу, к иностранным дипломатам (например, к имперскому послу барону Клеменсу Августу фон Вестфалену), к главе

боннского финансового департамента Иоганну Готфриду фон Мастьо... И почти все эти люди были не только ценителями музыки, но и весьма неплохими музыкантами. Мастьо обладал завидной коллекцией нот и музыкальных инструментов; у него можно было услышать самые новые симфонии и квартеты Йозефа Гайдна; четыре сына Мастьо играли на струнных инструментах, а дочь – на фортепиано. Неизвестно, давал ли ей уроки Бетховен, зато в мемуарах Вегелера рассказывается о том, что Елена фон Брейнинг едва ли не силой выталкивала Людвига из своего дома, заставляя пойти давать урок музыки в дом, стоявший напротив её особняка, – там жил имперский посол с семьёй.

Барон Вестерхольт-Гейзенберг играл на фаготе, его сын – на флейте, а дочь Мария Анна Вильгельмина – на фортепиано (именно с ней занимался Бетховен). Для семейного трио Вестерхольтов молодой композитор написал несколько очаровательных пьес, включая изданное впоследствии Трио и оставшийся в эскизах меланхолический Романс с оркестровым сопровождением.

Мина фон Вестерхольт зажгла в сердце Людвига пламенную любовь, которую его друг Вегелер назвал позднее «вертеровской». Барышня была мила, но при этом капризна и своенравна, что мучило её неловкого воздыхателя. О том, как протекало это юношеское увлечение, мы можем судить лишь по косвенным признакам: никаких писем Людвига Вильгельмине не сохранилось. Но имя этой девушки упоминалось в переписке, которую вёл с Вегелером смертельно больной Бетховен в конце 1826-го – начале 1827 года: два друга с нежностью вспоминали о юных годах в Бонне...

Помимо барышни фон Вестерхольт, внимание взрослого Бетховена привлекали и другие боннские чаровницы, с которыми он музицировал, шутил и веселился в гостеприимных домах своих старших друзей. Вегелер называл имя очаровательной светловолосой певуньи из Кёльна, подруги Лорхен фон Брейнинг – Иоганны фон Хонрат, которая на французский манер звала себя Жанеттой д'Онрат. Как вспоминал Вегелер, Жанетта, милая, красивая, общительная и смешливая блондинка, нравилась также и Стефану фон Брейнингу, однако впоследствии вышла замуж за военного, дослужившегося до высокого чина фельдмаршала-лейтенанта. Умерла она в 1823 году в венгерском городке Тимишоаре, куда был послан служить её супруг Карл фон Грет. Сохранилась альбомная запись юного Бетховена в альбоме Жанетты. Цитируя популярного тогда поэта Бюргера, юный музыкант почти откровенно намекал на своё равнодушие к девушке. Но, похоже, она над ним лишь дружески посмеивалась, не рассматривая такого поклонника всерьёз.

«Королевой сердец» в боннской артистической (да и не только артистической) среде была девушка исключительной красоты – Бабетта Кох, мать которой после смерти супруга содержала гостиницу «Цергартен», а при ней – известный в городе винный погребок. Место было бойкое: прямо на рыночной площади возле городской ратуши, так что трудно было пройти мимо, не заглянув либо в ресторанчик, либо в книжную лавочку, также принадлежавшую Кохам (увы, и эти здания не сохранились).

Ни о каких пьяных буйствах в этом уважаемом заведении речи быть не могло; вдова Кох пеклась не только о собственных доходах, но и о будущем двух своих дочерей. Одна из них, Марианна, была симпатичной девушкой, но Барбару, восхитительную Бабетту, несомненно, ждало завидное будущее, поскольку многие почтенные посетители ходили в кабачок Кохов только для того, чтобы полюбоваться её красотой. К вдове Кох являлись адвокаты, священники, чиновники придворной канцелярии и знатные люди, близкие к князю-архиепископу... Это был своеобразный салон, только без обычных светских формальностей. Здесь могли непринуждённо общаться люди, которые в иной ситуации вряд ли оказались бы за одним столом или даже под одним кровом.

Прекрасная, как античная богиня, Бабетта была весьма неглупа. Она мило улыбалась всем гостям, но никому не позволяла никаких вольностей. Она знала цену своей красоте и умела находить верный тон с почитателями.

Бетховен, конечно, тоже не остался равнодушен к её очарованию. Но у него заведомо не было никаких шансов на благосклонность Бабетты Кох. Он слыл у девушек чудовищно некрасивым и даже в униформе придворного музыканта выглядел одетым нескладно и бедно. Вдова Кох жалела Людвига, зная о его тяжёлой семейной жизни, и порой, наверное, угощала чем-нибудь вкусным.

Что касается Бабетты, то она действительно вскоре взлетела на недостижимую высоту, став графиней, причём при весьма романтических обстоятельствах. В неё влюбился племянник бывшего министра, граф Антон Мария Карл фон Бельдербуш, один из покровителей семьи Бетховен (его влиятельный дядя был крёстным Каспара Антона Карла ван Бетховена). Поначалу Бабетта... ах, нет, теперь уже госпожа Анна Барбара Кох... стала гувернанткой графских детишек. Кажется удивительным, что супруга графа спокойно смотрела на присутствие в доме столь молодой и необычайно красивой воспитательницы. Но у графини были свои причины для снисходительности: она переживала бурный роман на стороне и в какой-то момент решила покинуть Бельдербуша, бежав из Бонна вместе с возлюбленным. Покинутый граф искал утешения у Бабетты – и, разумеется, нашёл его. Они стали жить вместе, хотя о законном браке поначалу не могло быть и речи; законы Священной Римской империи на этот счёт были строги. Но после оккупации Бонна наполеоновскими войсками город на длительное время перешёл под юрисдикцию Франции, законодательство которой позволяло и развод, и повторный брак, в том числе межсословный. В 1802 году Бабетта Кох стала, наконец, законной графиней фон Бельдербуш, а летом 1804-го сама Жозефина, супруга Наполеона, крестила новорождённую дочь любящей четы (граф к тому времени занял должность боннского мэра). Сказочная история про Золушку из трактира закончилась, однако, довольно печально: прекрасная Бабетта умерла в 1807 году, рожая четвёртого ребёнка. Ей было всего лишь 36 лет. Сохранился единственный её портрет, написанный уже в зрелом возрасте. И даже по нему можно сказать, что она была изумительно хороша собой.

История Бабетты Кох, приятельницы молодого Бетховена, поучительна как

пример совершенно необычайных поворотов судьбы, на которые оказалась довольно щедра та эпоха перемен, в которую выпало жить нашему герою.

Эпоха перемен

Эрцгерцог Максимилиан Франц слыл разумным и справедливым человеком, совершенно не склонным к тиранским выходкам, которые иногда позволяли себе другие немецкие князья, самоутверждавшиеся за счёт безропотных подданных. Он надеялся сделать нечто полезное для вверенных ему граждан.

Едва ли не главным оружием просветителей было письменное и печатное слово. Многим казалось, что, если люди узнают истину из авторитетных источников, они тотчас обратятся душой к доброму и правильному и потому чтение полезных книг следует всячески поощрять. Император Иосиф II ослабил цензурные ограничения, насколько это было возможно в то время. Самые строгие цензурные нормы предписывались массовым изданиям вроде газет, журналов, учебников, а также публичным зрелищам. Но чем учёнее была книга, тем свободнее мог высказываться автор. Император справедливо полагал, что труды философов или университетских профессоров, рассчитанные на высокообразованных читателей, никакой смуты в умы черни внести не могут – чернь просто не станет их читать. И именно по этой причине Иосиф II, с одной стороны, запретил постановку в театре скандальной комедии Пьера Бомарше «Женитьба Фигаро», а с другой – сам же разрешил и одобрил создание оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» на тот же сюжет. К тому же Моцарт (кому, как не императору, было это знать!) писал такую сложную музыку, что даже придворные меломаны не были в состоянии уразуметь её с первого раза. Впрочем, ария Фигаро про «мальчика резвого» тотчас стала популярной – ну и что случилось? Мир не перевернулся.

Про Иосифа говорили также, что он преднамеренно запрещал некоторые книги, надеясь, что как раз после этого люди непременно их прочитают. Во всяком случае, во владении его брата Макса Франца была целая коллекция таких книг, и курфюрст преспокойно допускал к ней людей из своего окружения.

Макс Франц взял под своё покровительство боннское Общество любителей чтения (*Lesegesellschaft*), основанное в декабре 1787 года. По решению курфюрста общество собиралось в старом здании боннской ратуши. Сам Макс Франц членом общества не являлся, но туда входили люди из его ближайшего окружения – например, граф Фердинанд Вальдштейн. А взоры любителей чтения радовал портрет Макса Франца, помещённый в зале заседаний.

Мода на подобные общества была широко распространена в Германии в XVIII веке. Обычно в некоем городе возникал кружок, объединявший аристократов и образованных бюргеров (преподавателей, врачей, адвокатов, артистов), которые учреждали своего рода клуб с небольшими членскими взносами. На эти взносы покупались книги и осуществлялась подписка на

газеты и журналы. Члены общества либо снимали некое помещение, либо один из них предоставлял в общее пользование комнату в собственном доме. Институт публичных общедоступных библиотек был тогда ещё не развит; библиотеки университетов, монастырей, дворцов и частных лиц не были открытыми для всех желающих. Книги и журналы стоили дорого, и не всякий интересующийся человек мог купить желаемое (молодой Бетховен уж точно не мог!).

Активными членами боннского Общества любителей чтения были старшие коллеги Людвиг – его учитель Кристиан Готлоб Неефе, скрипач Франц Антон Рис, валторнист Николаус Зимрок. И хотя нам почти ничего не известно о вхождении в этот круг молодого Бетховена, логично предположить, что и ему кое-что перепало, поскольку читать он, вопреки изъяснам своего образования, очень любил.

О том, что читал Бетховен в пору своего духовного созревания, отчасти можно судить по цитатам из его ранних писем и по текстам, положенным им на музыку в конце 1780-х – начале 1790-х годов. Бетховен цитирует драмы Шиллера и Шекспира, ссылается на Плутарха. Среди поэтов, чьи стихи он выбирает для своих песен, – Гёте, Фридрих фон Маттисон, Людвиг Хёльти, Иоганн Вильгельм Людвиг Глейм, Готфрид Август Бюргер. Кумиром Бетховена, как и многих юношей и девушек его времени, был Фридрих Готлиб Клопшток, автор звучных од и лирических стихотворений, – но как раз их молодой композитор по каким-то причинам класть на музыку не отваживался. Впрочем, воздерживался он до поры до времени также от творческого прикосновения к поэзии Шиллера. В зрелые годы Бетховен признался, что Шиллера, по его мнению, класть на музыку гораздо труднее, чем Гёте, ибо он воспаряет мыслью в запредельные выси, куда за ним угнаться почти невозможно.

Общаясь с весьма начитанными людьми, молодой Бетховен быстро навёрстывал пробелы в своём образовании. И, к счастью, как раз в годы правления Макса Франца приобщиться к новинкам культурной жизни стало возможно и в Бонне. В маленьком городке на Рейне была осуществлена настоящая просветительская реформа в духе идей Иосифа II.

Во-первых, курфюрст преобразовал существовавшую с 1777 года в Бонне придворную академию в университет (императорский указ об этом вышел в 1784 году, но реализован был лишь в 1786-м). Ныне главное парадное здание Боннского университета располагается в бывшем дворце курфюрста. Однако в конце XVIII века это учебное заведение размещалось в куда более скромном доме на Боннгассе, недалеко от того дома, в котором родился Бетховен. Церковь Имени Христова, принадлежавшая ордену иезуитов, являлась университетской и гимназической церковью.

Университет имел четыре факультета: богословский, юридический, медицинский и философский. По соседству, в Кёльне, существовал очень старинный и уважаемый университет, основанный ещё в XIV веке. Однако им руководили крайне консервативно настроенные клерикалы, что совершенно не устраивало вольнодумного архиепископа Макса Франца. Поэтому он открыл

новое учебное заведение, куда мог приглашать людей, которых никто бы не потерпел на профессорской кафедре в Кёльне. Так, в Бонне до 1791 года преподавал учёный монах Антон (Таддеус) Дерезер, профессор герменевтики (то есть толкования Библии) и восточных языков. Казалось бы, специализация Дерезера была сугубо академической. Однако одно из его богословских сочинений угодило в 1789 году в список запрещённых католической церковью книг. Библию Дерезер стремился толковать исключительно рационально, причём спорить с ним оппонентам было трудно, поскольку профессор, знаток древнееврейского языка, мог цитировать Ветхий Завет в подлиннике. Этот страстный в отстаивании своих взглядов человек нигде не мог обосноваться надолго. В 1791 году он покинул Бонн и отправился в Страсбург, захваченный позднее французами. Дать присягу новым властям он отказался, за что едва не погиб на гильотине – его спасло падение Робеспьера; смертную казнь Дерезеру заменили высылкой в Гейдельберг.

То ли по личной инициативе, то ли под воздействием своих приятелей, восемнадцатилетний Людвиг ван Бетховен записался в 1789 году в студенты философского факультета Боннского университета (его ровесник и сослуживец, композитор Антон Рейха, уверял позднее, что именно он уговорил Людвигу на этот шаг). Какие-либо иные документы о студенческих занятиях Бетховена, кроме вышеупомянутого списка, отсутствуют. Можно предположить, что с учёбой у него не заладилось. Во-первых, должно было сказаться отсутствие школьного образования (в частности, тогдашнему студенту обязательно требовалось хорошее знание латыни). Во-вторых, у него могло не хватить времени на регулярное посещение лекций и выполнение заданий. Ведь он продолжал кормить семью, работая там и тут, бегая по урокам, а в свободное время пытаясь что-то сочинять. Но контакты с университетской средой у Бетховена завязались; его имя было хорошо известно не только студентам-сверстникам, но и профессорам, которые после лекций заходили и на заседания Общества любителей чтения, и в погребок вдовы Кох... Вечером все эти люди шли в театр, а там из оркестра им вновь приветственно кивал смуглый юноша с пронзительным взглядом и независимыми манерами.

Национальный театр был основан Максом Францем в 1788 году и открыл свои двери в январе 1789-го. Под театр было отведено одно из помещений во флигеле дворца. Как выглядели сцена и зал, ныне трудно сказать, но о репертуаре имеются достоверные сведения. Слово «национальный» в названии театра означало, что спектакли шли на немецком языке. Однако репертуар был пёстрым и включал как очень трудные произведения («Похищение из сераля», «Свадьба Фигаро» и «Дон Жуан» Моцарта), так и популярные итальянские оперы-буффа, французские комические оперы, нетрудные немецкие зингшпили и модные тогда мелодрамы – декламации с музыкой.

Особенно бурной стала интеллектуальная жизнь Бонна в 1789–1790 годах, когда штат университета пополнился некоторыми чрезвычайно яркими личностями.

Едва ли не самым примечательным человеком среди них был отец Евлогий

(Иоганн Георг) Шнейдер, земляк, сверстник и приятель вышеупомянутого Антона Дерезера, по рекомендации которого и был принят на должность профессора красноречия и эстетики Боннского университета. Интересно, кстати, отметить, что и Дерезер, и Шнейдер, и курфюрст Макс Франц принадлежали к тому же поколению, что и Моцарт, – все они родились в 1756–1757 годах; время их духовного расцвета, «акмэ», совпало с эпохой реформ императора Иосифа.

Монашество явно не было призванием Шнейдера, но выбор за него сделали родители. Духовная карьера открывала карьерные возможности, немыслимые для обычного бедного простолюдина. Он получил теологическое образование, а в 1777 году постригся в монахи, вступив в орден францисканцев и взяв себе имя Евлогий (по-гречески – «красноречивый»). В качестве священника и проповедника он поступил в 1786 году на службу при дворе вюртембергского князя Карла Евгения, но тут, можно сказать, нашла коса на камень: этот князь славился своим деспотическим нравом. Одного из своих подданных, молодого поэта Фридриха Шиллера, князь вынудил тайно бежать из Вюртемберга; другого, известного журналиста и музыканта Карла Фридриха Даниеля Шубарта, продержал без суда в заключении десять лет. Знакомство с камерой в вюртембергской крепости грозило и Шнейдеру, но тут подоспело приглашение в Бонн, где он тоже вскоре сделался возмутителем спокойствия.

Обычно одним из верных признаков симпатий юного Бетховена к французской революции считается факт его подписки на сборник стихов Евлогия Шнейдера, опубликованный в 1789 году и включавший в себя оду «На разрушение Бастилии». Однако следует учитывать некоторые нюансы. Во-первых, среди подписчиков на этот сборник фигурируют очень высокопоставленные люди, начиная с курфюрста-архиепископа Макса Франца. Так что в поступке «придворного музыканта Бетховена», как он значится среди прочих, ровно ничего революционного и оппозиционного не было. Во-вторых, наряду со стихами про падение Бастилии в сборник входили стихи патриотического свойства – например, большая ода памяти короля Фридриха Великого. В-третьих же... Достаточно прочитать оду Шнейдера на разрушение Бастилии, чтобы удостовериться: к революции она не призывала, а лишь выражала радость по поводу падения оплота тирании и деспотизма. Но подобная фразеология была в ходу и в немецко-австрийской публицистике времён императора Иосифа; в этом не видели ничего крамольного. Нельзя также забывать и о том, что в 1789 году революция всё ещё воспринималась как праздник освобождения, а не как разгул кровавых репрессий, которые пока ещё не начались.

Конечно, беспрепятственный выход в свет такого сборника в 1790 году был символом перемен (позднее его распространение было запрещено). Однако, помимо стихотворения о Бастилии, в книге содержалась ещё одна «бомба». Шнейдер поместил в конце своё эссе «Речь о нынешнем состоянии и о преполах к развитию изящной литературы в католической Германии». С этой речью он выступил в Боннском университете, и вот она-то, на взгляд окружающих, звучала едва ли не революционно. Учёный монах-францисканец

во всеуслышание утверждал, что именно засилье консервативно настроенного духовенства привело к значительному отставанию литературы в католических землях Германии по сравнению с землями протестантскими. Критика клерикального обскурантизма была в эпоху Иосифа II совсем не редкостью, но особую остроту ей придавало то, что звучала она из уст католического священника и монаха.

Шнейдер недолго продержался на кафедре. Уже в 1791 году его уволили из университета, и он был вынужден покинуть Бонн. Но изгнали профессора Шнейдера совсем не за вольнолюбивые стихи, а за публикацию, казалось бы, рутинного пособия по катехизису для гимназистов. Церковные власти во главе с папским нунцием усмотрели в этой книжке злобредное влияние протестантизма или же воспользовались ею как предлогом для расправы с «отщепенцем». Курфюрст Макс Франц пытался смягчить конфликт, запретив распространение учебника, но не трогая самого Шнейдера, но мятежный профессор громко настаивал на своей правоте, и князю пришлось уволить его, выплатив, однако, приличную сумму на дорогу.

Дальнейшая судьба Шнейдера напоминала остросюжетный роман с трагической развязкой. Из Бонна изгнанник подался в приграничный Страсбург, где, после прихода туда французов, решительно встал на сторону новой власти, сделавшись председателем якобинского клуба и участвуя в деятельности революционного трибунала в качестве обвинителя. Подсчитано, что с его «подачи» было вынесено не менее тридцати смертных приговоров. С церковной карьерой также было покончено; гражданин Шнейдер сложил с себя духовный сан, вступив в брак с местной горожанкой. Но спустя всего несколько часов после свадьбы счастливый новобрачный был по доносу арестован и препровождён для суда в Париж, где его через некоторое время казнили на гильотине в 1794 году. Воистину, «революция пожирает своих детей» – в том числе и приёмных...

Судьбы этих незаурядных людей имеют некоторое отношение к жизни Бетховена. Не только потому, что он общался в Бонне и с Дерезером, и со Шнейдером, но и потому, что сами факты наводят на мысль о том, не был ли юный музыкант интуитивно мудрее профессоров философии и красноречия, когда в 1792 году, встав перед решающим выбором в своей жизни, предпочёл не связывать своё будущее ни с какими революционными соблазнами, а заниматься тем, к чему считал себя призванным.

Вопрос об отношении Бетховена к Великой французской революции всегда был ключевым для биографов композитора. В России и во Франции ещё в XIX веке сложилась традиция воспринимать Бетховена как прямого выразителя идей революции в музыке и чуть ли не как революционера в его житейских делах и поступках. Взлохмаченный суровый гений, плебей по рождению и по взглядам, готовый крепко приложить любого попавшегося под руку аристократа и шокировать салонных дам громогласными импровизациями на тему «Марсельезы»...

Таков собирательный образ Бетховена-революционера в массовом сознании, воспитанном на книгах Ромена Роллана и популярной литературе

советского времени.

Но в реальности всё обстояло гораздо сложнее.

Императорские кантаты

Новый, 1790 год начинался тревожно. События в соседней Франции разворачивались стремительно. Уже через несколько месяцев после падения Бастилии стало ясно, что революция – это не только череда народных гуляний с песнями и плясками, а нечто куда более страшное и неуправляемое. Впрочем, до поры до времени французские дела Германии и Австрии напрямую не касались. Король Людовик XVI и королева Мария Антуанетта пока ещё сохраняли свои титулы (а об угрозе их жизни речь вообще не шла). Восстание роялистов в Вандее, якобинский террор и наплыв в Германию беженцев, в том числе изгнанников королевских кровей, также были впереди. Однако обстановка внутри самой Священной Римской империи ухудшалась с каждым месяцем.

Война против Турции, в которую Австрия вступила, следуя союзническим обязательствам перед Россией, обернулась для императора Иосифа военной, политической, финансовой и моральной катастрофой. Никто из его подданных воевать не хотел, полагая, что коварная царица Екатерина попросту обманула Иосифа, заставив отвлечь на себя главные силы турецкой армии, дабы поскорее завладеть причерноморскими землями. Султан не нападал на Австрию и не давал никаких поводов к разворачиванию военных действий на Балканах. И если бы эти действия шли успешно!.. Но ведь австрийцы гораздо чаще терпели поражения, чем одерживали победы. Войной были недовольны все: и аристократы, вынужденные, по примеру императора, участвовать в ней лично или опосредованно; и коммерсанты, терпевшие большие убытки из-за денежных вливаний в армию; и простой народ, на которого падала вся тяжесть рекрутчины и прочих повинностей, включая снабжение войск скотом и продовольствием. Император Иосиф быстро терял остатки популярности даже у тех, кто его всегда поддерживал: среди крестьян, ремесленников, образованных представителей третьего сословия. Всем стало плохо. Доходы резко упали, жизнь утратила предсказуемость, – а главное, почти улетучились надежды на то, что положение вскоре исправится.

В Бонне тревоги и тяготы военного времени пока не ощущались так остро, как в Вене и в некоторых других частях империи. Всё шло своим чередом: церковные службы, приёмы у курфюрста, репетиции и спектакли в театре, дружеские встречи любителей чтения, студенческо-профессорские пирушки в кабачке Кохов, балы и концерты в ратуше...

Весть о смерти Иосифа II резко всколыхнула Бонн, хотя о безнадёжном состоянии здоровья императора говорили уже с начала зимы. Иосиф знал, что умирает, и видел, что венский двор с нетерпением ждёт его ухода, мечтая приблизить неизбежную смену власти, чтобы наконец-то покончить с ненавистными реформами. Самые трезвые головы понимали, что перевести

назад часы истории уже не удастся, – нельзя даже помыслить о том, чтобы восстановить крепостное право и многие феодальные привилегии или отменить патент о веротерпимости, – но от этого понимания ненависть к Иосифу становилась лишь яростнее и ядовитее. Даже покоя, положенного умирающему, император оказался лишён. До самых последних дней и часов от него требовали подписать то одну, то другую бумагу – и он покорно подписывал, отрекаясь почти от всего, что считал главными свершениями своей жизни и своего десятилетнего единоличного царствования... Иосиф сам сочинил себе эпитафию: *«Здесь лежит государь, намерения коего были чисты, но ему не суждено было увидеть успеха ни одного из своих начинаний»*.

Смерть положила конец физическим и душевным страданиям императора Иосифа 19 февраля 1790 года. А 24 февраля весть об этом достигла Бонна – резиденции его младшего брата Макса Франца.

Помимо государственных и церковных траурных почестей, Общество любителей чтения решило воздать покойному должное на своём торжественном собрании, назначенном на 19 марта – день именин Иосифа II. Собрание намеревался посетить сам Макс Франц. Длинную речь об императоре-реформаторе готовился произнести профессор Евлогий Шнейдер. А музыку кантаты, которая должна была прозвучать сразу вслед за речью, заказали девятнадцатилетнему Бетховену. Текст написал его сверстник, двадцатилетний Северин Авердонк, племянник Шнейдера; стихи вышли ходульными и беспомощными.

Мёртв!.. Мёртв!..
Вопль звучит сквозь пустынную ночь,
Эхо скал ему вторит плачем...
О волны морские, вы тоже
Воздымайте ваш вой из глубин –
Великий Иосиф – мёртв!
Иосиф, родитель бессмертных деяний –
Он мёртв! Увы, мёртв!..

У Бетховена оставалось очень мало времени, ведь требовалось не просто написать партитуру, но и расписать партии для исполнителей, выучить, отрепетировать... Он успел, причём постарался превзойти самого себя, создав мощное и монументальное произведение, достойное величия дел покойного императора. Но кантата, представленная Обществу любителей чтения за пару дней до торжественного собрания, была признана *«неподходящей для исполнения в силу многих причин»* – так было записано в протоколе от 17 марта 1790 года. И причины эти заключались прежде всего в масштабности и сложности произведения, резко выходявшего за рамки обычной «музыки на случай».

Однако, хотя собрание состоялось без музыки Бетховена, о неслыханно трудной и мастерски написанной кантате заговорили и при дворе, и в городе. Более того: поскольку предстояли уже не траурные, а праздничные церемонии,

связанные с восхождением на престол Священной Римской империи Германской нации нового императора, Леопольда II, то Бетховену была заказана ещё одна кантата – на сей раз хвалебная. Текст вновь написал Северин Авердонк, и эти стихи вышли ещё нелепее прежних (так, в арии сопрано поётся о том, как бог Иегова смотрит на Германию... с Олимпа!), но музыка оказалась, пожалуй, не менее интересной, чем в траурной кантате. Правда, сильные и вдохновенные моменты чередовались здесь с явно проходными эпизодами, да и общий тон оказался несколько более отстранённым – и немудрено, ведь Бетховен почти ничего не знал о личных качествах нового императора, который до своей коронации много лет прожил в Италии, будучи великим герцогом Тосканским.

Император Леопольд II считался гуманным, либеральным и просвещённым правителем, поэтому резких поворотов во внутренней и внешней политике от него не ожидали. Но всем было ясно, что перемены несомненно грядут, ибо чрезвычайно тревожные известия о фактически восставших австрийских Нидерландах, о бурлящей возмущением Венгрии и о нарастании антимонархических настроений во Франции требовали от нового императора принятия срочных мер. Леопольду удалось пригасить массовое недовольство слишком уж радикальными реформами покойного брата, вернув провинциям часть старинных прав и сделав ряд миролюбивых жестов в сторону титулованной аристократии и верхушки католического духовенства. Что же касалось людей искусства, то здесь ничего обнадеживающего ждать не приходилось. У Леопольда II были свои вкусы, свой двор, свои многочисленные родственники, которые совсем не разделяли пристрастий и симпатий покойного Иосифа.

Так, Моцарт, бывший протеже и в какой-то мере единомышленник императора Иосифа, пытался снискать благоволение нового властелина, но нисколько в этом не преуспел. В 1790 году он отправился в свою последнюю гастрольную поездку по Германии, конечной целью которой был Франкфурт-на-Майне, где должны были состояться коронационные торжества. Поездка эта оказалась финансово провальной, да и большого успеха Моцарту не принесла, при том что, возможно, именно во Франкфурте он исполнил какую-то из своих великих поздних симфоний – не исключено, что симфонию до мажор, названную впоследствии «Юпитер».

В 1791 году, когда император Леопольд II должен был короноваться ещё и в качестве короля Богемии, пражские почитатели Моцарта решили в очередной раз помочь любимому композитору и заказали ему оперу для коронационных празднеств. Прервав работу над «Волшебной флейтой» и «Реквиемом», чрезвычайно утомленный и уже больной Моцарт ринулся в Прагу, чтобы успеть за пару недель сочинить и поставить «Милосердие Тита» – оперу, которую некоторые современники (например, первый биограф Моцарта, пражский профессор Франтишек Нимечек) сочли выдающимся шедевром. Некоторые современные исследователи склонны считать, что моцартовское «Милосердие Тита», которое можно принять за обычную коронационную оперу на условный псевдоисторический сюжет, на самом деле заключало в себе

скрытую эпитафию императору Иосифу – правителю, который хотел быть идеальным, но в итоге оказался предан всеми, включая ближайших сподвижников. Музыка «Милосердия Тита» полна какого-то отрешённого спокойствия и внутреннего пессимизма. Ходили слухи, будто супруга императора Леопольда II обозвала эту оперу «немецким свинством». Даже если на самом деле императрица высказалась не столь обидно, самому Моцарту, вероятно, стало ясно, что при новом дворе ни повышения в должности, ни добавки к жалованью, ни выгодных заказов он не дожждётся. Императрица была итальянкой и благоволила прежде всего к соотечественникам – впрочем, далеко не ко всем. Обходительный и дипломатичный Сальери сохранил своё влияние и положение. А вот шумный, язвительный и скандальный придворный поэт Лоренцо да Понте, автор либретто трёх гениальных опер Моцарта, «Свадьбы Фигаро», «Дон Жуана» и «Так поступают все женщины», был с позором уволен и фактически изгнан из Вены. Моцарт же, неизлечимо больной и погрязший в огромных долгах, умер 5 декабря 1791 года, оставив Констанцу с двумя малышами почти без средств к существованию.

«Дух Моцарта из рук Гайдна»

Смерть Моцарта потрясла всех музыкантов, но особенно тех, кто знал его лично. Йозеф Гайдн писал в январе 1792 года из Лондона их общему с Моцартом другу Иоганну Михаэлю Пухбергу: «Из-за его смерти я долгое время был вне себя и не мог поверить, что Провидение так скоро забрало в иной мир столь незаменимого человека»⁴.

Рассказывали, будто Моцарт, узнав о намерении Гайдна отправиться с концертами в Англию, пытался его отговорить: «Но, Папа, куда же вы поедете, ведь вы человек несветский и плохо владеете иностранными языками...» – «О, это неважно! – ответил якобы Гайдн. – Мой язык понятен во всём мире!» Накануне отъезда из Вены, 15 декабря 1790 года, Гайдн провёл весь день с Моцартом. Оба были невеселы. После обеда, когда пришла пора расставаться, Моцарт вдруг сокрушённо произнёс: «Мне кажется, мы видимся в последний раз». Гайдн, вероятно, подумал, что Моцарт тревожится за его здоровье: далёкое путешествие, напряжённые многомесячные гастроли, капризный английский климат – всё это было нелегко для Гайдна, который, по тогдашним представлениям, считался почти стариком. Но Гайдну и в голову прийти не могло, что Моцарт уйдёт первым...

Путь Гайдна в Англию лежал через Бонн. Импресарио Иоганн Петер Саломон, уговоривший Гайдна принять это приглашение, был уроженцем Бонна и потому выбрал такой маршрут. Забавно, что Саломон и Бетховен были не просто земляками: они даже родились в одном и том же доме 24 на Боннгассе, пусть и в разное время, в 1745 и 1770 годах соответственно. Начало

⁴ Joseph Haydn, Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen / Hrsg. und erlaeutert von D. Bartha. Budapest, 1965. S. 270.

их профессионального пути также было сходно. Саломон, с детства блистательно владевший скрипкой, уже в 13 лет был зачислен в штат придворной капеллы. Но талант молодого виртуоза быстро перерос рамки провинциального оркестра. Саломон покинул Бонн, а в 1780 году перебрался в Лондон, где сделал блестящую карьеру уже не столько как скрипач-солист, сколько как талантливый и удачливый импресарио.

Гайдна принимали в Бонне со всем провинциальным радушием, помноженным на праздничную атмосферу Рождества, когда всюду звучала музыка, и даже самые прижимистые и приземлённые бюргеры проникались духом радостного милосердия и вновь, как в детстве, начинали тайно верить в чудеса.

Таким чудом было само появление в Бонне одного из величайших композиторов столь редко столь богатого гениями XVIII столетия. Не было ни одного музыканта и любителя музыки, который не знал бы произведений Гайдна и не любил бы их. Вдобавок сам композитор отличался приветливым и благожелательным характером, снискавшим ему прозвище Папа Гайдн. Его называли так совершенно открыто, и он ничего не имел против. Некоторая простоватость манер Гайдна иногда принималась порой за недостаток образованности, но это впечатление было очень обманчивым. Действительно, Гайдн, как и Бетховен, не имел возможности учиться ни в гимназии, ни в университете, но знал и читал он очень много, говорил и писал на нескольких языках (латынь, итальянский, французский, в 1790-е годы к ним прибавился английский), а главное, обладал качествами, которые невозможно приобрести никакими учёными штудиями: житейской мудростью и беззлобным чувством юмора.

Саломон и Гайдн прибыли в Бонн в субботу 25 декабря, и было решено посвятить следующий день отдыху. С утра они отправились на праздничное богослужение в придворную церковь, находившуюся во дворце курфюрста. Здесь их ждал первый сюрприз: во время литургии исполнялась одна из месс Гайдна (за органом, позволим себе предположить, сидел Бетховен). Незадолго до окончания службы к Гайдну приблизился некий человек, пригласивший композитора в трапезную, где его ожидал сам курфюрст-архиепископ Макс Франц. Этот либеральный князь взял Гайдна за руку, представил членам своей капеллы, собравшимся там же, и пригласил к своему столу. Времена, когда Гайдна сажали за один стол с прислугой, давно прошли, но на княжеский пир композитор вовсе не рассчитывал; небольшой званый ужин был приготовлен в боннской квартире Саломона, и отменять приглашение гостям было уже поздно. Гайдн изложил это всё Максу Францу, который, опять-таки, ничуть не рассердился, а решил сделать маэстро очередной рождественский подарок: по распоряжению курфюрста, скромный стол у Саломона был заменён роскошным ужином на 12 персон, а развлекать гостей были посланы «самые искусные музыканты».

Можно с почти полной уверенностью сказать, что Бетховена среди них не было: застольную музыку играли в XVIII веке чаще всего ансамбли духовых или струнных инструментов. Фортепиано в таких ансамблях не использовалось,

а Бетховен в то время уже определил своё исполнительское призвание как пианист.

К сожалению, источники хранят молчание о том, был ли в декабре 1790 года Бетховен представлен Гайдну лично или он присутствовал на встречах с Гайдном вместе со всей капеллой. Может быть, давний знакомый семьи Бетховен, Саломон, назвал Гайдну имя юного музыканта, которого в Бонне многие считали гениальным. Но скорее всего, содержательно пообщаться им тогда не удалось. Да и какой был в этом практический смысл? Гайдн надолго отправлялся в Англию и никакой реальной помощи Бетховену оказать не мог. К тому же упрямый юноша, несомненно, продолжал лелеять мечту о новой встрече с Моцартом. И проситься в ученики к Гайдну казалось ему тогда, вероятно, неуместным и неловким.

Смерть Моцарта сделала такой шаг не просто возможным, а даже единственно разумным. Но случилось это лишь при следующей встрече Бетховена с Гайдном в Бонне, летом 1792 года.

К этому времени Бетховен явственно начал ощущать, что столь милую его сердцу боннскую среду он уже перерос.

Осенью 1791 года ему представилась возможность впервые за несколько лет выехать за пределы Бонна, причём за казённый счёт. Курфюрст-архиепископ Макс Франц являлся одновременно гроссмейстером старинного рыцарского Тевтонского ордена (существующего и в наши дни). Резиденцией ордена был городок Бад-Мергентхайм в княжестве Баден-Вюртемберг, где с 18 сентября по 20 октября 1791 года происходил своего рода съезд тевтонских рыцарей во главе с Максом Францем. Поскольку князю предстояло пробыть там долгое время, а помимо официальных мероприятий предполагались также различные увеселения, то Макс Франц взял с собой и капеллу. Для поездки были отобраны 25 певцов и музыкантов, размещённых на двух кораблях, совершивших плавание из Бонна в Мергентхайм по великим рекам – Рейну и Майну, – а также по менее значительной реке Таубер, на берегу которой была расположена резиденция Тевтонского ордена.

Капелла тронулась в путь в конце августа или первых числах сентября. Погода стояла великолепная. Было по-летнему тепло и солнечно, воды Рейна светились глубокой синевой, под внешним спокойствием которой ощущалось стремительное и мощное течение. Перед глазами Бетховена и его спутников проплывали пейзажи дивной красоты – лесистые холмы, кое-где выходящие на поверхность отвесные скалы, старинные рыцарские замки, тихие излучины, идиллические деревушки вдоль зелёных лугов, на которых паслись стада... Видел он всё это в последний раз, о чём пока и сам не подозревал. Он просто наслаждался путешествием по Рейну.

Артистический люд вовсю веселился, затеяв своеобразную игру. Ещё в Бонне в «короли» находившейся на борту компании выбрали главного комика капеллы, актёра и певца-баса Йозефа Лукса, который присваивал всем «подданным» потешные должности и чины. Бетховен и его приятель,

виолончелист Бернгард Ромберг, были удостоены звания «поварят». Неизвестно, в чём заключались их обязанности, но, видимо, «поварята» проявили себя настолько блестяще, что в процессе плавания Лукс возвысил их до более высокого положения (неизвестно точно какого). Вегелер вспоминал, что соответствующий «диплом», скреплённый куском от корабельного каната, долгое время, вплоть до 1796 года, висел у Бетховена на стене в его венском жилище, а потом куда-то затерялся. Выглядел диплом внушительно и издали производил впечатление настоящей жалованной грамоты.

Не вспоминал ли Бетховен о своей корабельной «карьере», подписывая одно из шуточных писем первых венских лет псевдонимом Галушка?.. Зингшпиль Венцеля Мюллера, в котором фигурировал «повар Галушка», в Вене шёл с 1797 года. Однако в основе либретто лежала куда более старая пьеса: фарс Филипа Хафнера «Домоправитель», изданный ещё в 1765 году. Может быть, в Бонне знали эту комедию? В таком случае прозвище Повар Галушка могло прилипнуть к Бетховену после путешествия по Рейну.

Но не только шутки и забавы сопровождали это счастливое плавание. На Майне, в городке Ашаффенбурге, где князь сделал остановку, Бетховен познакомился с одним из знаменитых виртуозов того времени – аббатом Францем Ксавером Штеркелем. Свидетелем этой встречи был, в частности, скрипач Франц Антон Рис, который потом поделился своими впечатлениями с другом Бетховена Вегелером, а тот уже донёс их до нас в своих мемуарах. Другими очевидцами были валторнист Николаус Зимрок и кузены Ромберги.

Штеркель славился на всю Германию своей виртуозной фортепианной игрой в «жемчужном» стиле, когда каждая нотка подобна безупречно отшлифованной драгоценности. На инструментах того времени добиться этого было, в общем, не так уж трудно: лёгкая в нажатии клавиатура позволяла играть виртуозные пассажи даже обладателям небольших и не очень сильных рук.

Аббат любезно принял гостей и охотно продемонстрировал своё искусство. Бетховен слушал, впитывая каждый звук и жадно наблюдая за каждым движением пальцев знаменитого виртуоза. Затем место у фортепиано было предложено гостю. Бетховен начал отнекиваться; он вообще не любил подобных состязаний, а тут, вероятно, чувствовал, что сравнение может оказаться не в его пользу. Штеркель, желая раззадорить упрямого юношу, заметил, что, дескать, видел его недавно напечатанные вариации на тему ариетты Винченцо Ригини и нашёл их такими трудными, что сомневается теперь, может ли их исполнить сам автор.

И тут Бетховен не выдержал. Он принял вызов. Поскольку нот вариаций при нём не было, а свой экземпляр Штеркель тогда не нашёл (или не захотел найти), то вариации исполнялись по памяти, причём композитор тут же импровизировал и новые. Более того: Бетховен, как оказалось, на ходу усвоил манеру Штеркеля – галантно-женственную, ажурно-воздушную – и играл некоторые вариации именно в этом, не свойственном себе ранее, стиле. Окружающие были глубоко поражены услышанным; много лет спустя старый Зимрок вспоминал об этом эпизоде в своём письме биографу Бетховена,

Антону Шиндлеру.

В Мергентхайме боннская капелла давала концерты, а Бетховен, по-видимому, выступал как солист лишь приватно, по особым приглашениям. Один из свидетелей его игры опубликовал свои восторженные впечатления по горячим следам, уже в ноябре 1791 года. Это был священник, музыкальный критик Карл Людвиг Юнкер. В своей большой статье о боннской капелле он особое место уделит Бетховену:

«Я слышал, как он импровизировал в узком кругу. Более того, мне доверили предложить ему тему для варьирования. Великое виртуозное дарование этого милого, чистосердечного человека проявляется, по моему мнению, в почти неистощимом богатстве идей, в неизменно узнаваемом характерном и выразительном стиле его игры и в великолепном исполнительском мастерстве. Не знаю, чего ему может не хватать, чтобы быть причисленным к великим артистам. Я слышал, как играет на фортепиано Фоглер⁵, – на органе я его не слышал и не могу ничего сказать о его владении этим инструментом, – при мне он играл на фортепиано часами, и я не уставал восхищаться его изумительным исполнением. Но Бетховен, вдобавок к этому, обладает большей отчётливостью и значительностью идей и большей выразительностью. Короче говоря, он больше говорит сердцу и одинаково велик и в *Adagio*, и в *Allegro*. Даже члены этого замечательного оркестра все, без исключения, являются его почитателями и все превращаются в слух, когда он играет. Сам же он исключительно скромнен и лишён всякой претенциозности. Однако он признался мне, что на протяжении всей поездки, совершённой им по милости курфюрста, он редко встречал виртуозов, мастерство которых превосходило бы его ожидания. Его манера обращения с инструментом настолько отличается от общепринятой, что начинаешь думать, будто именно благодаря этому открытию он достиг тех высот, на которых ныне находится».

Бетховен не забыл столь лестного для него отзыва и, будучи уже автором Девятой симфонии и Торжественной мессы, просил в декабре 1824 года издателя Иоганна Йозефа Шотта передать Юнкеру привет. Увы, к тому времени того давно не было в живых: Юнкер умер в 1797 году, когда звезда Бетховена только ещё восходила.

Эта приятная поездка должна была вызвать у Бетховена чувство исчерпанности своих возможностей при боннском дворе, да и вообще при малых дворах Германии. Как выяснилось, среди пианистов-виртуозов тягаться ему было не с кем: он легко усваивал чужие приёмы, а его манеру игры перенять не мог никто, поскольку она заключалась не столько в технике, сколько в способе музыкального мышления, оригинального и дерзновенного. Между тем он был лишён возможности концерттировать, как то подобало пианисту его уровня. Обязанности Бетховена в капелле сводились обычно к сопровождению оркестра и хора. В оркестре боннского Национального театра,

⁵ Георг Йозеф Фоглер, аббат (1749–1814) – композитор, теоретик, пианист и органист. Бетховен познакомился с ним в Вене.

открывшегося в 1789 году, Бетховен играл на альте, что в то время легко мог бы делать музыкант самых скромных способностей. Да и композиторский гений Бетховена, вполне очевидный для окружающих, в Бонне был не слишком востребован: жалование ему платили не за сочинение музыки.

Наверное, после этой поездки родной Бонн стал казаться Бетховену безнадежно провинциальным. Где-то совсем недалеко, во Франции, кипели политические страсти и разыгрывались непридуманные человеческие трагедии; в Вене, правда, никаких восстаний и революций не происходило, зато ставились новые оперы Моцарта, – а в Бонне было всё то же самое, что несколько лет тому назад... Те же люди, тот же распорядок служб и развлечений, те же разговоры в салонах, кружках и сообществах...

Бетховен уже понимал, что он не такой, как все. Он любил этот город на Рейне, любил своих друзей и подруг, но душа его рвалась прочь из этого мира, оболочка которого, впрочем, уже начинала трещать по швам.

Он не мог бросить службу в капелле, которая давала ему стабильный заработок, позволявший содержать совсем опустившегося отца и младших братьев. Значит, надо было вновь упрашивать курфюрста отпустить его в Вену, сохранив за ним должность и жалование. Только в Вену, и никуда больше: там был Моцарт...

В декабре 1791 года все эти надежды рухнули.

Вероятно, о смерти Моцарта, случившейся 5 декабря, в Бонне стало известно примерно к середине месяца – то есть накануне очередного дня рождения Бетховена. Мы не знаем, как воспринял он это известие. Заплакал ли от потрясения (тогда мужчины не стеснялись слёз, если повод того заслуживал), замкнулся ли в холодном отчаянии, впал ли в протрацию... Несомненно, в кругу боннских музыкантов и меценатов печальную новость обсуждали широко и обстоятельно. Никаких слухов о том, что Моцарта могли отравить, ещё не возникло – эти домыслы появились лишь около 1825 года. Ранняя смерть была в ту пору едва ли не в порядке вещей, и почтительное удивление вызывали, наоборот, образцы долгожительства. Но всё же Моцарт был особенным случаем, и его утрата казалась вопиющей несправедливостью со стороны судьбы, а то и самого Бога. Даже глубоко набожный Гайдн назвал Моцарта «незаменимым человеком». Однако именно Гайдну пришлось в какой-то мере его заменить.

Летом 1792 года Гайдн, возвращаясь из Англии, опять поехал через Бонн, на сей раз без Саломона, которого в Лондоне задержали дела. Курфюрста в резиденции не было: он отбыл во Франкфурт-на-Майне, чтобы принять участие в коронации своего племянника Франца (император Леопольд II скончался в феврале, проведя на троне всего два года). Капеллу Макс Франц с собой не повёз. Поэтому боннские музыканты могли пообщаться с Папой Гайдном в более непринуждённой обстановке. В честь желанного гостя был устроен приём в Редуте – одной из летних резиденций курфюрста в пригородной местности Бад-Годесберг. Красивое, полное света и воздуха здание в стиле позднего классицизма, расположенное в окружении живописных холмов, было

совсем новым: оно возводилось как раз в 1790–1792 годах, а в наше время также используется для проведения торжеств и званых обедов. Танцевальный зал выходит венецианскими окнами прямо в парк, поднимающийся на холм, а перед залом ныне стоит бюст молодого Бетховена. Именно здесь, в Редуте, в июле 1792 года состоялось личное знакомство Бетховена с Гайдном.

Это свидание определило как дальнейший творческий путь Бетховена, так и судьбу всей европейской музыки. Гайдн, ознакомившись с бетховенскими сочинениями, признал выдающийся талант юноши и согласился взять его в ученики. Оставалось уговорить курфюрста позволить Бетховену уехать в Вену, оставив при этом за ним должность в капелле и соответствующее жалованье. Скорее всего, за переговоры взялись граф Вальдштейн и другие влиятельные люди, к мнению которых Макс Франц мог прислушаться. Но слово Гайдна было решающим.

Невзирая на всю свою благосклонность к талантливым подчинённым, Макс Франц поначалу отнёсся к этой затее скептически. Князя отчасти можно было понять. Времена наступали неясные и чреватые политическими и военными потрясениями, и любой правитель, даже столь просвещённый и либеральный, как Макс Франц, не мог не думать о собственном будущем. Летом 1792 года Австрия и Россия заключили оборонительный союз против Франции, что было чревато неизбежной войной. Во Франции же события развивались чрезвычайно стремительно: в августе в Париже вспыхнуло очередное восстание, в результате которого была арестована королевская семья; в сентябре монархия во Франции была упразднена и начались массовые казни «контрреволюционеров». В этих условиях было некогда думать о будущем молодого придворного органиста, а выделять государственные деньги на его длительное обучение в Вене казалось слишком непрактичным вложением средств. Однако Макс Франц на это пошёл. Разрешение на поездку в Вену с сохранением должности и жалованья было Бетховену всё-таки дано. Впрочем, удерживать Бетховена в Бонне у курфюрста в тот момент причин не было: к осени 1792 года внешнеполитическая ситуация стала настолько угрожающей, что заботы о капелле отошли на совсем дальний план.

Французская республиканская армия под звонким лозунгом «Отечество в опасности!» и под звуки только что созданной Руже де Лилем «Марсельезы» двинулась в наступление, перейдя границы Франции и заняв ряд прирейнских земель. В октябре 1792 года почти весь левый берег Рейна оказался во власти французов. Они заняли Майнц, не встретив особого сопротивления. Напротив, некоторые горячие головы приветствовали приход французов, надеясь, что новые власти покончат с феодальными порядками, сословными предрассудками и засильем церкви. В Бонне начали готовиться к эвакуации двора и государственных архивов. Курфюрст Макс Франц отбыл из города 22 октября, но вскоре вернулся назад, когда прусские войска овладели Кобленцем и угроза французской оккупации Бонна временно миновала. К декабрю ситуация вновь обострилась, и курфюрст вторично покинул Бонн – до весны 1793 года. Третье его бегство, в октябре 1794 года, оказалось окончательным: город на 20 лет попал под власть французов.

В октябре Бетховен готовился к отъезду, откладывая который стало уже просто опасно. В Бонне он оставлял двух братьев, в ту пору юношей восемнадцати и шестнадцати лет, и совершенно спившегося отца, дни которого, похоже, были сочтены. Некоторые биографы даже отваживались упрекать Бетховена в том, что его отъезд мог убить несчастного Иоганна. Однако мы не знаем, каковы были их отношения на самом деле. Иоганн всегда мечтал увидеть Людвига знаменитым человеком и потому вряд ли мог возражать против его обучения у самого Гайдна. Не исключено, что, даже предчувствуя свой скорый конец, Иоганн в минуты просветления духа сам побуждал старшего сына не мешкать с отъездом. Болезненное состояние Иоганна могло тянуться долго, а задержись Людвиг ещё на какое-то время, пропали бы втуне и усилия Вальдштейна, и деньги курфюрста, выданные на дорогу до Вены. Третьего шанса уехать в столицу Бетховену никто бы уже не предоставил.

Прощание с боннскими друзьями длилось три дня, с 29 октября по 1 ноября 1792 года. Об этом свидетельствуют записи в сохранившемся альбоме Бетховена. Как ни странно, никто из членов капеллы своих напутствий Людвигу не оставил. Либо их просто не было в те дни в Бонне, либо этот альбом предназначался только для личных друзей. Почти все записи делались по одному шаблону: выбиралась небольшая цитата из любимых стихов или некий афоризм, затем шло дружеское напутствие – и дата.

Запись графа Вальдштейна существенно отклонялась от этого образца. Она цитируется в любой биографии Бетховена, поскольку звучит совершенно пророчески, хотя и неоднозначно:

«Дорогой Бетховен!

Вы отправляетесь в Вену, осуществляя Ваши давние желания. Гений Моцарта скорбит и оплакивает смерть своего питомца; у неистощимого Гайдна он нашёл себе прибежище, но не самоосуществление, и через него он ищет, в ком бы ещё воплотиться. Трудясь с непрестанным усилием, Вы получите дух Моцарта из рук Гайдна.

Бонн, 29 октября 1792.

Ваш истинный друг Вальдштейн».

ГОРОД МУЗЫКИ

Венские нравы

В Вену, столицу Священной Римской империи Германской нации, постоянно стекались самые выдающиеся музыкальные и художественные таланты. Этому способствовала политика династии Габсбургов. Правившие в XVII – первой половине XVIII века императоры Леопольд I и два его сына, Иосиф I и Карл VI, были не просто меценатами, но и превосходными музыкантами. Искренняя любовь к музыке сочеталась у них с заботой о государственном престиже: Австрия соперничала с Францией эпохи «короля-солнца» Людовика XIV, который также покровительствовал изящным искусствам. Французские вкусы в Вене не поощрялись, зато итальянское влияние было очень сильным. А к XVIII веку австрийские музыканты начали составлять итальянцам конкуренцию, особенно в инструментальных жанрах.

После смерти в 1740 году Карла VI, не оставившего сыновей, началась Война за австрийское наследство. Дочь Карла VI, Мария Терезия, в 1745 году всё-таки получила завещанный ей трон, пусть и ценой компромисса (титул императора был формально возложен на её супруга Франца I Лотарингского). Это не помешало Марии Терезии править единолично вплоть до её смерти в 1780 году. Набожная и прагматичная, Мария Терезия была склонна экономить на развлечениях – при том что сама была весьма музыкальна и в юности пела оперные партии под руководством отца-меломана. Император Иосиф II, официально вступивший на престол в 1765 году, во многом продолжал политику своей матери. Он очень любил музыку, хорошо играл на клавире и виолончели, но не считал нужным тратить на искусство слишком много денег. В театре он поощрял жанры, которые не требовали непомерных расходов на постановку: немецкий зингшпиль и итальянскую комическую оперу. Многие церковные капеллы при Иосифе оказались упразднёнными, зато салонное и домашнее музицирование достигло совершенно невероятных масштабов. При Иосифе II Вена стала настоящей музыкальной столицей Европы.

Увлечение венцев музыкой распространилось на все круги общества, от императорского двора и титулованной аристократии до обычных горожан. Некоторые вельможи содержали частные капеллы, а если не хватало средств на целый оркестр, – ансамбли духовых или струнных инструментов. При этом меценаты не только наслаждались мастерством наёмных артистов, но и сами делили с ними радость музицирования. Трудно было найти в Вене аристократа, который не владел бы каким-либо музыкальным инструментом (иногда даже несколькими). Все члены императорской семьи умели играть и петь и при желании могли составить семейную капеллу. Светские дамы чаще всего предпочитали фортепиано (клавесин уже вышел из моды), арфу и гитару. Многие из них участвовали в любительских спектаклях или в благотворительных концертах. Считалось само собой разумеющимся, что любой грамотный человек знает ноты и умеет играть с листа хотя бы самые неприятательные пьески и песенки. Этому умения нередко требовали даже от

слуг, и в венских газетах можно было прочитать соответствующие объявления. Таким образом, у человека бедного и незнатного, но обладающего музыкальным талантом, появлялся шанс быть принятым в самом изысканном обществе и сделать такую карьеру, о которой он не мог даже мечтать.

Последнее напрямую касалось Бетховена, который прибыл в Вену около 10 ноября 1792 года, после утомительного восьмидневного переезда. Он покинул родной город 2 ноября, добираясь до Вены почтовыми каретами через Кобленц, Лимбург и Франкфурт-на-Майне, а затем через Нюрнберг, Регенсбург, Пассау и Линц. Этот маршрут значится в сохранившейся записной книжке Бетховена, где он тщательно фиксировал все расходы, вплоть до самых мелких. Среди прочих деталей там имеется любопытное примечание: *«Чаевые кучеру, который, рискуя собой, провёз нас через расположение Гессенской армии и гнал как чёрт – малый талер»*. Чаевые ему приходилось платить и до того, и после того, но столь солидных больше ни разу. Это лишний раз подтверждает мысль о том, что из Бонна он вырвался едва ли не в последний момент; чуть позже – и дорога могла оказаться перекрытой из-за военных действий.

В Вену он, вероятно, прибыл совершенно вымотанный, но первым делом снял комнату в мансарде и обзавёлся фортепиано. Комната обошлась ему в 14 флоринов в месяц, фортепиано – в 6 флоринов 40 крейцеров, что по тем временам было очень дёшево. Очевидно, инструмент был старым или не слишком хорошим. Лучшие новые фортепиано работы известных мастеров стоили примерно 300 флоринов (такую цену называл, например, Моцарт в письме отцу из Аугсбурга).

С деньгами у будущего покорителя музыкального Олимпа было туго. Вскоре по прибытии в столицу Бетховен получил от князя-архиепископа 25 дукатов, то есть примерно 100 флоринов. Такая скромная сумма вызвала у юноши раздражение и разочарование. В записной книжке он отметил: «В Бонне я рассчитывал, что мне выдадут здесь 100 дукатов, но тщетно. Мне пришлось обзаводиться всем за свой счёт». Какие-то собственные деньги у него, разумеется, были – он ведь готовился к поездке заранее, как минимум с июля, когда Гайдн ответил ему согласием. Но эти средства быстро таяли, хотя ничего экстраординарного он себе не позволял.

«Чёрные шёлковые чулки – 1 дукат; пара зимних шёлковых чулок – 1 флорин 14 крейцеров; башмаки – 6 флоринов; туфли – 1 флорин 30 крейцеров»... А ещё расходы на дрова, свечи, парикмахера, верхнее платье, нотный пюпитр, письменный стол или конторку, кофе, еду... Чтобы появляться в домах знати, нужны были и приличная одежда, и новая обувь (недаром стоимость пары башмаков в этом раскладе почти равнялась стоимости подержанного фортепиано). Не помешали бы и уроки танцев – адрес танцмейстера Бетховен тоже себе записал. Это была не блажь: танцевали в Вене столь же упоённо, сколь и музицировали. Знание бального этикета отличало воспитанного человека от неотёсанного простолюдина. Создать себе с первых шагов репутацию неуклюжего провинциала Бетховен отнюдь не хотел.

Правда, изящно двигаться и элементарно попадать в такт музыке он так и не научился, но видеть его танцующим в 1790-х годах кое-кому ещё доводилось. Судя по упоминанию о парикмахере, за своей причёской Людвиг тогда следил и, возможно, в каких-то особых случаях ещё надевал парик. Молодому человеку было важно выглядеть комильфо.

Каким предстал Бетховену город, ставший для него пристанищем до его последних дней?

В конце XVIII века Вена была окружена крепостными стенами с мощными бастионами и несколькими воротами. С северной стороны стены смотрели на рукав Дуная (сама река находилась за городской чертой), а на юге и западе перед стенами было оставлено открытое пространство – Глацис, сквозь которое к Вене шли дороги, обсаженные аккуратными рядами деревьев. В мирное время бастионы и Глацис являлись любимым местом прогулок горожан; воздух здесь был чист и свеж, а сверху открывались красивые виды на Дунай, отроги Альп, предместья с их дворцами, парками и церковными куполами. В XIX веке, при императоре Франце Иосифе, эти стены были уничтожены, и на их месте ныне находится бульварное кольцо – Ринг. Из-за стеснённости внутреннего пространства центр Вены рос вверх. Путешественников, прибывавших в австрийскую столицу, обычно поражала необычайная высота многих доходных домов: пять, шесть и даже семь этажей (при том что никаких лифтов в них не было, а кое-где нет и сейчас). С летней духотой, пылью и зловонием помогали справляться фонтаны на площадях. Однако эпидемии чумы, оспы и других страшных болезней регулярно преследовали горожан, и именно по санитарным соображениям император Иосиф II провёл жёсткую реформу похоронного дела. Он приказал вывести все кладбища за черту города, предписал законсервировать подземные склепы под венскими церквями, а также запретил прощальные церемонии в местах погребения. Более чем скромные похороны Моцарта по «третьему разряду» были совершенно обычными для эпохи Иосифа.

Жизнь в Вене была дорогой. Лишь самые богатые и родовитые аристократы могли позволить себе иметь дворец внутри городских стен. Многие дворяне и состоятельные торговцы обзаводились доходными домами, в которых имели свои апартаменты, а другие квартиры сдавали внаём. Обычными сроками аренды считались День святого Михаила (29 сентября) и День святого Георгия (25 апреля). Весной многие горожане уезжали в сельскую местность, а осенью вселялись подчас в другую квартиру. Этим объясняется удивительное разнообразие венских адресов Бетховена: их более тридцати. Моцарт также переезжал довольно часто.

В нижних этажах доходных домов размещались магазины, кафе, ателье; в бельэтаже снимали квартиры знатные люди; жильё, находящееся на верхних этажах, начиная с третьего, стоило дешевле, и его могли себе позволить служащие, артисты, коммерсанты. Беднота ютилась в мансардах, снимая комнату, а то и угол. Трущоб, населённых сплошь низами общества, в Вене не было. Зато имелись улицы и кварталы, где кучно жили представители разных народов империи: греки, турки, евреи. О присутствии евреев напоминают

названия Юденгассе и Юденплац, а в Греческом переулке (Грихенгассе) до сих пор действуют две православные греческие церкви. В Вене всегда было много венгров, чехов, хорватов, словенцев. Некоторые названия свидетельствуют о том, что когда-то здесь были многочисленные религиозные общины испанцев (Дом Чёрного испанца, в котором умер Бетховен) и шотландцев (Шоттенкирхе, Шоттентор). Впрочем, венские власти не допускали бесконтрольного притока населения: всякий, прибывший в столицу, обязан был сразу зарегистрироваться в полицейском участке, а при отъезде – заявить об отбытии; путешественникам непременно полагались дорожные паспорта. Более того, исконно венские жители не имели права обзаводиться семьями без разрешения властей; право на женитьбу мог получить только горожанин с определённым уровнем дохода (Моцарт этот «ценз» преодолел, а вот совершенно неприкаянный Шуберт – уже нет, и его невеста была вынуждена выйти замуж за другого).

В предместьях жилось несколько просторнее; там строились как небольшие двухэтажные особняки с садиками, так и роскошные дворцы, окружённые обширными парками, – императорские загородные резиденции Шёнбрунн, Лаксенбург и Фаворита, дворец принца Евгения Савойского – Бельведер, дворец князей Лихтенштейнов и др. На северо-западе и северо-востоке от городских стен, за Дунаем, располагались парки, доступные для всех горожан, – Аугартен и Пратер. Знатные люди выезжали на гулянья в экипажах, публика попроще приходила пешком; в парках можно было послушать концерт, пообедать в кафе и ресторанах, посмотреть на выступления циркачей и гимнастов. Вдоль Дунайского канала строились купальни, весьма популярные летом. Общественный транспорт в городе отчасти заменяли фиакры, стоянки которых располагались в определённых местах. Но для светских визитов фиакр не годился, и горожанину, не имевшему собственного экипажа, приходилось заказывать для выездов особую карету. Тем не менее многие предпочитали передвигаться по городу пешком.

По стечению обстоятельств, две венские квартиры Бетховена, самая первая и самая последняя, в которой он в 1827 году умер, находились в одном и том же северо-западном пригороде Альзерфорштадте. Это была вовсе не окраина сельского вида. Император Иосиф построил в Альзерфорштадте медицинскую академию, Йозефинум, и огромный общедоступный госпиталь – самый большой и самый передовой в тогдашней Европе. Даже сейчас размеры этого комплекса производят сильное впечатление. Архитектурной «изюминкой» ансамбля стала грандиозная круглая башня клиники для душевнобольных (в ней с 1796 года находится Музей патологии и анатомии). На больничной территории имелись и родильный дом, и детский приют, и ряд клиник, в которых работали лучшие медики Австрии. Поэтому район вокруг госпиталя был населён людьми весьма образованными и состоятельными. Так, соседом Бетховена по дому 45 на Альстергассе оказался князь Карл Лихновский. В 1793 году князь предложил молодому музыканту переехать в его апартаменты и на долгие годы стал его верным другом и покровителем.

Такие судьбоносные встречи были в Вене XVIII века не редкостью. Например, молодой Гайдн квартировал в 1750-х годах в мансарде знаменитого

Михайловского дома в самом центре Вены, близ церкви Архангела Михаила. А его соседями по дому были прославленный либреттист Пьетро Метастазιο и вдовствующая княгиня Эстергази. Все эти знакомства, несомненно, помогли Гайдну впоследствии получить место капельмейстера князей Эстергази.

Гонорары, полученные Гайдном в Лондоне, позволили ему купить в середине 1790-х годов небольшой особнячок в венском пригороде Гумпендорфе (сейчас там мемориальный музей), но дом требовал перестройки и отделки, так что въехал туда Гайдн лишь в 1797 году, когда Бетховен уже не был его непосредственным учеником. С лета 1792-го по начало января 1794 года Гайдн жил на съёмной квартире в доме Гамбергера на Фонтанном бастионе (*Kunstwasserbastei*), поблизости от южных Каринтийских ворот. Это было довольно далеко от Альзерфорштадта. Скорее всего, Бетховен ходил на занятия пешком. Иногда учитель и ученик совершали совместные прогулки и заходили в кафе; в записной книжке Бетховена за 1793 год есть упоминания о том, что он платил за себя и за Гайдна – то 22 крейцера за две чашки шоколада, то 6 крейцеров за две чашки кофе. Пристрастие к кофе в Вене возникло после ряда войн с Турцией; его много пили как дома, так и в кофейнях. Чай, как колониальный товар, стоил намного дороже и считался роскошью; его подавали у аристократов. Довольно дорого обходилось освещение и отопление; тут многим венцам приходилось экономить (так, Моцарт, ради престижа снимавший хорошие квартиры, иногда не имел денег на дрова и, чтобы не замёрзнуть, порой пускался танцевать вместе со своей неунывающей Констанцей).

Поэтому, при всей осмотрительности молодого музыканта и при строгом учёте им каждого крейцера, перед ним вскоре встали очень нерадостные перспективы: либо влезать в долги, либо что-то предпринимать для немедленного улучшения своего положения.

К Рождеству 1792 года из Бонна прибыли совсем скверные известия. Во-первых, 18 декабря умер Иоганн ван Бетховен. Во-вторых, обнаружилось, что Иоганн перед смертью или ещё ранее успел уничтожить документ, согласно которому курфюрст обязался выплачивать Людвигу жалованье, причитавшееся его отцу, – 100 талеров, предназначенные на содержание младших братьев, Каспара Карла и Николауса Иоганна. Эти выплаты были возобновлены лишь летом 1793 года, и их по доверенности Бетховена получал друг семьи Франц Антон Рис, присматривавший за братьями Людвига. Однако обещанное самому Бетховену жалованье органиста выплачивалось в урезанном объёме, а после марта 1794 года он вообще оказался предоставлен сам себе.

Легче всего было бы обвинить курфюрста Максимилиана Франца в постыдном пренебрежении к гению. Но дела Макса Франца в ту пору были совсем не блестящими. С осени 1792 года по осень 1794-го курфюрст из-за обострения военной обстановки несколько раз уезжал из Бонна и наконец покинул те места навсегда. Французы, отправившие на гильотину его сестру Марию Антуанетту, церемониться бы с ним не стали, а в Вене он, по сути, никому нужен не был. Вникать при всех этих утратах в житейские заботы своих рядовых подчинённых курфюрст, очевидно, не имел ни возможности, ни

особого желания.

Осенью 1793 года Бетховен и Гайдн предприняли последнюю попытку воззвать к великодушию курфюрста. 23 ноября 1793 года Гайдн обратился с подробным письмом к Максу Францу, в котором без обиняков излагал ситуацию, в которой оказался Бетховен: «За истекший год ему было переведено 100 талеров. Вы сами хорошо понимаете, Ваша курфюрстская светлость, что на такую сумму нельзя даже просуществовать. Тем не менее, Ваше сиятельство, Вы сочли обоснованной его посылку в большой свет со столь ничтожной суммой. И дабы он не оказался при создавшихся условиях в лапах ростовщиков, я предоставил ему столько поручительств и дал так много займы наличными, что он мне должен 500 гульденов, из которых ни один крейцер не был израсходован напрасно и каковые я прошу Вас ему ассигновать».

Далее Гайдн просил курфюрста выплатить ему эту задолженность и назначить Бетховену впредь годовое содержание в тысячу гульденов (или флоринов, что значило одно и то же или составляло примерно 500 талеров), уверяя, что этой суммы на пристойную жизнь в Вене хватит лишь в обрез, учитывая, что юноше нужно тратиться на учителей и бывать в хорошем обществе. В том же самом письме Гайдн в самых лестных выражениях отзывался и о характере, и о даровании Бетховена: «Добрую сотню раз имел я случай наблюдать его полную готовность пожертвовать решительно всем ради искусства, что при наличии столь многих соблазнов достойно удивления и служит порукой тому, что самые высокие милости, оказанные Вашей курфюрстской светлостью Бетховену, окупятся с лихвой...»

В доказательство же продуктивности занятий Гайдн присовокупил к письму партитуры нескольких сочинений ученика: «И знатоки, и любители должны беспристрастно признать по ним, что со временем Бетховен займёт место одного из крупнейших композиторов Европы, а я буду гордиться правом именовать себя его учителем».

Бетховен присовокупил и собственное небольшое письмо курфюрсту, датированное тем же 23 ноября 1793 года, в котором признавался, что потратил прошедший год *«на усвоение общих законов музыкального искусства»* и что впредь он надеется послать своему повелителю сочинения, которые *«больше будут соответствовать Вашему великодушию по отношению ко мне»*⁶. Если читать между строк, то здесь содержится косвенное извинение за то, что направляемые в Бонн сочинения не совсем таковы, чтобы ими гордился сам автор. Видимо, он видел свои недостатки лучше прочих.

Ответ Макса Франца, датированный 23 декабря 1793 года и прибывший в Вену аккурат к новогодним праздникам, был подобен ледяному дождю, обрушившемуся на головы как учителя, так и ученика. Курфюрст раздражённо писал Гайдну, что все сочинения, присланные из Вены, на самом деле были

⁶ Здесь и далее цитаты из писем Бетховена и некоторых писем его корреспондентов приводятся по новому отечественному изданию: Бетховен. Письма: В 4 т. Т. 1: 1787–1811. Т. 2: 1812–1816. Т. 3: 1817–1822. Т. 4: 1823–1827 / Сост., коммент. и вступ. ст. Н. Л. Фишмана, Л. В. Кириллиной; пер. Л. С. Товалёвой, Н. Л. Фишмана, Л. В. Кириллиной. М.: Музыка, 2011–2015.

созданы Бетховеном ещё в Бонне и потому никак не могут служить доказательствами его успехов: «Я предлагаю Вам подумать над тем, не уместнее было ли бы ему вернуться обратно и заступить на службу, ибо я сомневаюсь в том, что при нынешнем его местопребывании Бетховен достигнет серьёзных успехов в области композиции и развития вкуса. Боюсь, что, как и после его первой поездки в Вену, он не привезёт оттуда ничего, кроме долгов».

Процитированный пассаж был оскорбителен прежде всего для Гайдна, чья педагогическая компетенция и человеческая порядочность ставились под сомнение. Но ещё хуже выглядел поступок Бетховена, который якобы попытался ввести в заблуждение сразу обоих, и учителя, и благодетеля, выдавая им свои старые работы за плоды годовичного пребывания в Вене.

Так ли это было и о чём, собственно, шла речь?

Наиболее понятно обстоит дело с партией: это был Октет для духовых, изданный под опусным номером 103 лишь в 1830 году, уже после смерти автора. Квintет не сохранился, хотя, судя по некоторым эскизам, он тоже предназначался для духовых инструментов. Про вариации трудно сказать что-то определённое. Полнейшую загадку представляла собой упомянутая Гайдном fuga, следов которой совсем не обнаружено.

Самым значительным в этом пакете был, конечно же, Концерт для гобоя с оркестром. Увы, концерт оказался утерян, хотя Бетховен посылал копию не только курфюрсту, но и старому другу Зимроку. Известны лишь начальные такты частей концерта и относительно подробные эскизы к проникновенному *Adagio*. Даже по эскизам концерта можно судить о том, что курфюрст был несправедлив, отрицая творческие успехи Бетховена. Кроме того, как установили современные исследователи, сохранившийся фрагментарный автограф kvintета и эскизы гобойного концерта записаны на бумаге венского производства. Следовательно, либо композитор послал курфюрсту переработанные варианты прежних опусов, либо как минимум некоторые произведения были совсем новыми. Требовать от Бетховена мгновенного творческого результата после всего лишь нескольких месяцев обучения было, конечно, неразумно. Занятия теорией композиции принесли первые серьёзные плоды чуть позже, начиная примерно с 1795 года.

Годы учения

Чем же занимался Бетховен с ноября 1792 года по январь 1794-го, когда Гайдн вновь уехал в Англию и уроки с ним навсегда прекратились?

Он действительно усердно учился. Материалы этих занятий сохранились; они были опубликованы в 2014 году в новом Полном собрании сочинений Бетховена с расшифровкой и комментариями Юлии Ронге (ранее, в XIX веке, учебные упражнения Бетховена частично публиковал австрийский музыковед Мартин Густав Ноттебом).

Встречи Бетховена с Гайдном происходили обычно два или три раза в неделю. К каждому уроку Бетховен выполнял несколько письменных заданий, которые учитель исправлял и, видимо, высказывал свои замечания и

соображения. В основе преподавания лежал трактат видного австрийского композитора Иоганна Йозефа Фукса «Ступень к Парнасу» («Gradus ad Parnassum»), написанный на латинском языке и роскошно изданный в Вене в 1725 году с посвящением императору-меломану Карлу VI. Разумеется, экземпляры первого издания стали в 1790-х годах раритетными, да и не все музыканты нового поколения владели латынью (Бетховен знал лишь самые азы). Правда, существовал немецкий перевод, сделанный в Лейпциге в 1740 году Лоренцем Мицлером, учеником И. С. Баха. Но то издание также было редким. Поэтому Гайдн сделал свой краткий конспект трактата Фукса и вручал копию такой «книжечки» каждому из своих учеников. Обучение велось чрезвычайно систематично. Нужно было научиться правильно соединять сначала два голоса, потом три, потом четыре, постепенно внося в мелодию каждого голоса ритмическую подвижность. Сочинявшиеся к каждому уроку упражнения меньше всего походили на «живую» музыку, и, разумеется, хвастаться ворохом исписанных тетрадок перед курфюрстом было никак нельзя. Это была та самая «кухня», которая могла выглядеть совершенно неприглядной, но помогала шаг за шагом оттачивать мастерство.

Однако не всё в отношениях учителя и ученика было гладко, и не только по вине Бетховена. Спустя несколько месяцев после начала занятий кое-кто из венских знакомых Людвигу заподозрил, что тот не продвинулся в контрапункте дальше элементарных азов. Композитор Иоганн Шенк, автор популярных зингшпелей, вызвался совершенно бескорыстно помочь Бетховену, проверяя выполненные им упражнения и исправляя ошибки, оставленные без внимания Гайдном. Шенк вспоминал: «Но, прежде чем начать занятия, я поставил условием, что наше сотрудничество останется тайным. Поэтому я посоветовал ему собственноручно переписывать каждое исправленное мною упражнение, дабы Гайдн не видел чужого почерка»⁷.

Известно письмо Бетховена Шенку от 19 июня 1793 года, в котором он благодарит старшего друга за некие «оказанные услуги» и обещает по мере сил «отплатить за всё». Видимо, летом 1793-го эти занятия прекратились, хотя Шенк вспоминал, что они продолжались почти год, якобы с августа 1792-го по май 1793-го. В любом случае этот период указан неверно, поскольку Бетховен приехал в Вену лишь в ноябре 1792 года.

Гайдн между тем отлично понимал, какую редкую птицу послала ему судьба в ученики. И, если проверяя упражнения Бетховена, он действительно не всегда отмечал его промахи, то в продвижении своего ученика в сообщество венских меценатов и музыкантов сыграл едва ли не решающую роль.

В начале 1794 года Гайдн вновь собирался надолго уехать в Англию, а до этого усиленно «продвигал» Бетховена. В июне 1793 года Гайдн взял его с собой в Эйзенштадт – резиденцию князей Эстергази, расположенную примерно в 70 километрах от Вены. Правивший тогда князь Антон Эстергази был равнодушен к музыке, но у него был сын-наследник Николай, который играл на

⁷ Schenk J. B. Autobiographische Skizze // Studien zur Musikwissenschaft. 1924. № 11. S. 80–82.

виолончели и на кларнете, а его супруга Мария Герменегильда – на фортепиано. Гайдн, несомненно, задумывался о преемнике, хотя его собственный пост капельмейстера в тот момент являлся sinecurой. Неизвестно, заходила ли тогда речь о возможном поступлении Бетховена на службу к Эстергази. Если заходила, то ответ мог быть благожелательно-уклончивым: юноша, несомненно, талантлив, но у него нет опыта, к тому же обучение его пока не завершено – не правда ли, господин Гайдн?..

В Вене карьера Бетховена складывалась успешнее. Благодаря Гайдну и князю Лихновскому он получил доступ к самым влиятельным людям.

Одним из них был шестидесятилетний барон Готфрид ван Свитен, сын личного врача императрицы Марии Терезии, в прошлом успешный дипломат, а с 1777 по 1791 год – придворный библиотекарь. Название этой должности, которую ван Свитен унаследовал от своего отца, может показаться скромным, но нужно представлять себе, что такое Венская императорская библиотека. Её здание, расположенное в дворцовом комплексе Хофбург, включало в себя огромный парадный читальный зал, похожий размерами и убранством на храм, бесчисленные шкафы и стеллажи с книгами разных веков, коллекции всевозможных раритетов – карт, гравюр, глобусов, статуй... Чтобы не заблудиться во вверенных ему сокровищах, ван Свитен придумал то, чем библиотекари всего мира пользуются до сих пор: карточный каталог (взамен громоздких и бестолковых гроссбухов).

Помимо книг Готфрид ван Свитен страстно любил музыку. Но его музыкальные вкусы резко расходились с тем, что обычно нравилось жизнерадостным венцам. Прожив с 1770 по 1777 год в Берлине, барон ван Свитен открыл для себя музыку Иоганна Себастьяна Баха и Георга Фридриха Генделя – композиторов, мало кому известных в тогдашней Австрии. Сочинения Баха оставались почти неизданными, и добыть их ноты было очень трудно. Гендель большую часть жизни прожил в Англии, поэтому в Германии его произведения исполнялись редко.

В Берлине, в отличие от Вены, сложился круг преданных почитателей «серьёзной» музыки, под которой подразумевали произведения Баха-отца, Баха-сына (Карла Филиппа Эмануэля), Генделя, Карла Генриха Грауна и некоторых других мастеров. Как это нередко происходило в XVIII столетии, многое решали вкусы правителя. Музыкальные пристрастия прусского короля Фридриха II сформировались к 1740-м годам и с тех пор мало менялись вплоть до его смерти в 1786 году. Любимыми композиторами короля оставались его учитель по игре на флейте Иоганн Иоахим Кванц и капельмейстер Карл Генрих Граун. Сестра короля, принцесса Анна Амалия, была ещё более страстной музыканткой: она играла на многих инструментах и всерьёз занималась композицией. Её наставником был Иоганн Филипп Кирнбергер, ученик Иоганна Себастьяна Баха.

Находясь на службе в Берлине, барон ван Свитен вошёл в кружок принцессы Анны Амалии, а также подружился с Кирнбергером и начал переписываться с Карлом Филиппом Эмануэлем Бахом, работавшим тогда в Гамбурге. Сблизился ван Свитен и с немного чудаковатым гёттингенским

профессором Иоганном Николаусом Форкелем, который преклонялся перед Иоганном Себастьяном Бахом, а в 1802 году издал его первую подробную биографию.

Меценатом в непосредственном смысле этого слова ван Свитен, пожалуй, не был: ни особым богатством, ни щедростью он не отличался, и его волновало скорее искусство в целом, нежели судьбы отдельных артистов. Но одобрение ван Свитена много значило в музыкальном мире Вены, а войти в его кружок любителей «старинной» музыки считалось большой честью. Ведь там помимо самого барона можно было обнаружить и Моцарта (пока тот был жив), и Гайдна, и Альбрехтсбергера, – и, наконец, молодого Бетховена. Бетховен сразу покорила привередливого барона своим знанием музыки Баха. Ван Свитену настолько нравилось, как Бетховен играет «Хорошо темперированный клавир», что иногда барон приглашал молодого музыканта прийти к нему под вечер и захватить с собой ночной колпак – то есть музицирование продолжалось допоздна, и ночевать Бетховен оставался у своего покровителя.

Другие венские любители музыки также устраивали свои регулярные частные концерты. Бетховен перемещался из одного аристократического салона в другой. Князья Лихновские, Эстергази, Лобковицы, Лихтенштейны, Шварценберги, графы Фрис, Аппони, Вальдштейны – все эти и другие имена мелькают в переписке молодого Бетховена и на титульных листах его ранних венских произведений. Он быстро вошёл в моду как пианист, потрясавший своими импровизациями даже тех, кто слышал Моцарта. Однако его главной целью было стать также и первым в ряду композиторов, что оказалось намного труднее.

В мемуарной литературе сохранились рассказы о том, что при первом исполнении в салоне князя Лихновского Трёх фортепианных трио Бетховена op. 1 присутствовавший там Гайдн одобрил два первых трио, но не советовал Бетховену издавать третье, до-минорное, самое мощное, драматическое и яркое из всех. У Бетховена возникли подозрения, будто учитель ему просто завидует, однако это, конечно, было не так. Скорее всего, характер до-минорного трио противоречил гайдновским представлениям о поэтике этого камерного жанра, обычно рассчитанного на любительское музицирование. Кроме того, мы не знаем, когда именно мог состояться этот разговор. Трио были опубликованы в июле – августе 1795 года, когда Гайдн едва успел вернуться из второй поездки в Англию. Следовательно, давать какие-то рекомендации Бетховену он мог только до своего отъезда в Лондон, то есть до января 1794 года. Но в таком случае нельзя исключать, что Бетховен внёс в до-минорное трио какие-то изменения перед его изданием, хотя, конечно, реакция Гайдна его задела.

Уезжая в Англию, Гайдн передал дальнейшее обучение Бетховена в руки Иоганна Георга Альбрехтсбергера – композитора отнюдь не первого ранга, зато чрезвычайно компетентного теоретика музыки. Альбрехтсбергер принадлежал к тому же поколению, что Гайдн и ван Свитен: он родился в 1736 году и, стало быть, в период занятий с Бетховеном приближался к шестидесятилетию. В тот период он являлся капельмейстером кафедрального собора Святого Стефана. Это место мечтал получить незадолго до своей смерти Моцарт. Назначению

Альбрехтсбергера он, наверное, был бы лишь рад.

И Моцарт, и Гайдн, и Альбрехтсбергер, в отличие от Бетховена, немца с фламандской кровью, были австрийцами. Разница вроде бы невелика: все четверо говорили на одном языке, все были католиками, все разделяли сходные эстетические идеалы. Но мышление австрийцев всё-таки имело несколько иной характер. Бурный и даже воинственный темперамент Бетховена, свойственные ему резкие перепады настроения от неукротимого веселья к мрачной меланхолии, размашистость его жестов и небрежность почерка, грубоватость манер – всё это было совершенно не во вкусе австрийцев, которые превыше всего ценили гармонию, спокойствие духа, почтение к императорскому дому и власти, данной от Бога, а также учтивую любезность в общении с ближними.

Другая черта австрийского характера – почти детская весёлость и любовь к играм, шалостям и развлечениям. Гайдну и Моцарту это было тоже присуще, каждому на свой манер. Альбрехтсбергер выглядел куда более сдержанным, серьёзным и даже педантичным человеком. С поздних портретов на нас смотрят очень умные, внимательно изучающие собеседника тёмно-серые глаза, в которых светятся и знание жизни, и непреклонная честность, и взыскующая благожелательность. Такой человек способен быть весьма строгим, но никогда – злобным. Лишь в очертаниях губ можно уловить намёк на некоторую желчность, развившуюся, вероятно, к старости. При этом об Альбрехтсбергере, как и о Гайдне, в Вене, падкой на сплетни, никто не мог сказать ни одного порочащего слова. Не честолюбец. Не интриган. Не пустозвон. Порядочный семьянин, надёжный друг и коллега, профессионал высочайшей пробы, пусть и не гений.

Музыки он написал очень много, причём совершенно разной, от строгих фуг до развлекательных концертов для самых диковинных инструментов (например, для басовой мандолины и варгана с оркестром – игрой на этих раритетах забавлялись монахи Мелькского монастыря, где он в своё время служил органистом). Однако, будучи крайне требовательным к себе, Альбрехтсбергер не стремился к композиторской славе. Большая часть его музыкального наследия так и лежит до сих пор неизданной. Зато публикация трактата «Основательное наставление к композиции», вышедшего в свет в Лейпциге в 1790 году, принесла Альбрехтсбергеру лавры искущённейшего знатока контрапункта. Этот труд не был сугубо теоретическим; никакой оригинальной концепции музыкального искусства Альбрехтсбергер не выдвигал. Но он сделал то, чего так не хватало молодым композиторам, изучавшим так называемый «строгий стиль» полифонического письма по учебнику Фукса: связал старинную традицию с современным музыкальным языком. Альбрехтсбергер полагал, что раз fuga остаётся необходимейшим жанром церковной музыки, то всякий композитор должен уметь грамотно писать фуги, но делать это не в архаической манере мастеров XVII века, а в более современном стиле. Поэтому, при всей своей консервативности, позиция Альбрехтсбергера была совершенно не схоластической, а предлагавшиеся им учебные задачи выглядели не столь оторванными от жизни, как упражнения из учебника Фукса, архаическую прелесть которых Бетховен оценил, лишь когда

сам сделался мэтром.

Отношения Бетховена с Альбрехтсбергером тоже складывались отнюдь не просто. Обвинить Бетховена в каком-либо манкировании занятиями возможно: эти материалы, как и тетрадки с упражнениями, выполненными для Гайдна, сохранились, и их количество внушает уважение. Трудился он усердно, но, как заметил исследовавший его работы Мартин Густав Ноттебом, ни одной безупречной фуги он без помощи Альбрехтсбергера так и не написал. А потом вдруг, когда они дошли до канона, занятия прервались. Произошло это примерно в начале 1795 года.

Почему так случилось, мы не знаем. Может быть, учитель и ученик пришли к обоюдному согласию, что продолжать занятия нет смысла. В разговорной тетради от мая 1824 года Антон Шиндлер напоминал Бетховену об «аттестате артиста», который когда-то ему выдал Альбрехтсбергер. Документ не сохранился, но вообще в то время подобные «аттестаты» были в ходу. Они заменяли нынешние официальные дипломы. Так, 8 июня 1790 года Гайдн подписал свидетельство, удостоверявшее профессиональную компетентность композитора и пианиста Йозефа Эйблера. Сам Бетховен выдал 7 мая 1805 года рекомендацию Карлу Черни, где значилось, что тот достиг выдающихся успехов в игре на фортепиано. Такие свидетельства могли быть полезными при гастрольных поездках или при соискании официальных должностей.

Ни в письмах Бетховена, ни в мемуарной литературе нет ни малейших намёков на какой-либо конфликт с Альбрехтсбергером. О мнимой «зависти», как в случае с Гайдном, речь идти не могла: Альбрехтсбергер не претендовал на место в ряду великих творцов. Зато заслужить его одобрение было совсем нелегко, и это как раз могло втайне мучить честолюбивого Бетховена. Обучение у Альбрехтсбергера принесло очень заметные результаты: ранние произведения юного гения, написанные после 1794 года, вдруг записались образцово сделанными контрапунктами и фугато, как если бы Бетховен всем демонстрировал, что он мастерски умеет писать и «учёную» музыку, и старик Альбрехтсбергер совершенно не прав, полагая, будто «этот ничему не научился и никогда не создаст ничего путного».

Столь обидную для Бетховена фразу донёс в своих воспоминаниях другой ученик Альбрехтсбергера, композитор и пианист Иоганн Эмануэль Долецалек. Не совсем понятно, стоит ли ему верить. У Долецалека были причины смотреть на Бетховена как на соперника, а свои воспоминания он обнаружил после смерти и Альбрехтсбергера, и самого Бетховена. Может быть, Альбрехтсбергер и изрёк нечто язвительное в адрес бывшего ученика, однако сохранились его вполне благожелательные письма Бетховену, относящиеся к 15 декабря 1796 года (там содержится поздравление с днём рождения и приглашение в гости для совместного музицирования) и к 20 февраля 1797 года (с предложением давать уроки молодому барону фон Глейхенштейну – впоследствии близкому другу Бетховена). Видимо, учитель и ученик продолжали общаться, хотя некоторая взаимная неудовлетворённость, скорее всего, между ними осталась. Об этом говорит прежде всего тот факт, что Бетховен почему-то «забыл» посвятить Альбрехтсбергеру какое-либо из своих сочинений. Этого требовал тогдашний

музыкантский этикет, и если уж ему следовать полностью, то на титульном листе «дебютного» опуса полагалось писать: имярек, ученик такого-то. Бетховен, как мы знаем, этими правилами пренебрёг: его первый опус посвящён не Гайдну, а князю Лихновскому; Гайдну же он посвятил три сонаты ор. 2, но категорически отказался от сакраментальной надписи: «ученик Гайдна». Объяснил он это тоже не слишком деликатным образом, обронив – я, дескать, ничему у него не научился (об этом вспоминал ученик Бетховена, Фердинанд Рис). Это, разумеется, было глубоко несправедливо, поскольку уроки Гайдна не сводились только к рутинным учебным задачам; Бетховен на самом деле научился у него очень многому и продолжал учиться в последующие годы. Но и Гайдн, и Сальери, наставлявший Бетховена в области вокальной композиции, свои посвящения всё-таки получили. Альбрехтсбергер же этого так и не дождался. Однако Бетховен всё же постарался отдать ему давний долг: в 1816–1817 годах он взялся бесплатно обучать композиции внука своего покойного учителя, Карла Хирша – именно из благодарности к Альбрехтсбергеру. Композитором Хирш не стал, зато оставил интересные воспоминания об этих уроках, которые велись, между прочим, строго по «дедушкиной» методе.

Что касается Антонио Сальери, то факт его занятий с Бетховеном совершенно бесспорен (учебные материалы сохранились, а ряд написанных под руководством Сальери произведений на итальянские тексты Бетховен впоследствии даже опубликовал). Известно же об этих уроках гораздо меньше, чем об уроках с Альбрехтсбергером. Исследователи могут лишь предполагать, в какой период Бетховен регулярно ходил к Сальери. Знакомы они были, вероятно, ещё с 1793 года, но занятия, скорее всего, начались гораздо позже. Отчасти хронологическим ориентиром могут служить три скрипичные сонаты ор. 12, посвящённые «синьору Антонио Сальери, первому капельмейстеру императорского двора в Вене», изданные в начале 1799 года. Как полагает Юлия Ронге, это посвящение могло предшествовать началу занятий с Сальери (тот обычно не брал денег за уроки), а сами занятия начались тогда, когда Бетховен задумался о создании крупных вокальных сочинений – то есть в период 1801–1802 годов.

Позднее он появлялся у Сальери лишь по мере необходимости, когда требовалось получить консультацию по конкретному поводу. Взаимоотношения Бетховена с Сальери были поначалу благожелательными, однако несовпадение художественных взглядов привело к взаимному отчуждению, которое, впрочем, никогда не принимало характера острой вражды. Созданный в маленькой трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери» зловещий образ Сальери – интригана и отравителя – не имел ничего общего с реальностью. Сальери в Вене ценили и как композитора, и как преподавателя, и как активного благотворителя: долгие годы он стоял во главе общественного фонда в помощь вдовам и сиротам музыкантов.

Фердинанд Рис, которого Бетховен отправил за теоретическими знаниями к Альбрехтсбергеру и Сальери, а также познакомил с Гайдном, свидетельствовал:

«Я хорошо их всех знал. Все трое высоко ценили Бетховена, но были единодушного мнения о его занятиях. Каждый говорил: Бетховен был настолько своенравен и упрям, что ему приходилось узнавать на собственном горьком опыте то, что он никогда бы не воспринял как предмет изучения. Этого мнения особенно придерживались Альбрехтсбергер и Сальери – Бетховена не могли удовлетворить сухие правила первого и легковесные наставления второго в драматической композиции (согласно тогдашней итальянской школе)».

В более поздние годы, вынужденный преподавать теорию композиции эрцгерцогу Австрийскому Рудольфу, Бетховен уже совсем иначе отзывался о своих учителях, которым доставил столько хлопот в юности. На вопрос англичанина Сиприани Поттера, приехавшего в 1817 году в Вену и просившего совета, к кому пойти в обучение, Бетховен ответил: «Я потерял моего Альбрехтсбергера и больше ни к кому не питаю доверия»... Впрочем, когда Поттер стал учеником композитора Эмануила Алоиза Фёрстера, Бетховен одобрил его выбор. Иногда считают, что в молодости Бетховен учился у Фёрстера квартетному письму, но, скорее всего, они просто показывали друг другу свои сочинения и обсуждали их, как принято между друзьями и коллегами. После нескольких месяцев занятий с Фёрстером гордый Поттер пришёл к Бетховену и сообщил: учитель заявил, что курс закончен и больше ему учиться не надо. На это Бетховен якобы ответил: «Ах он, хитрец! Передайте ему: прекращать учиться нельзя никогда».

Образ Бетховена как «учёного» мастера немецкой традиции не совсем привычен для расхожих представлений об этом композиторе. Но он составлял важную часть его творческой личности и являлся предметом профессиональной гордости. Ни гением-самоучкой, ни стихийным разрушителем основ, ни романтическим бунтарём Бетховен не был. Если он шёл против правил, то прекрасно знал, что именно и по каким причинам он нарушает. Известен рассказанный Карлом Черни анекдот о некоем композиторе, в сочинении которого Бетховен нашёл непозволительные параллельные квинты и указал ему на этот ученический «ляпсус». Тот возразил: а как же, у вас тоже такие ошибки встречались... Бетховен отрезал: «Мне – можно. Вам – нет».

Лев на паркете

Мудрый Гайдн был прав, заметив однажды, что у его выдающегося ученика словно бы несколько душ, умов и сердец. Это никоим образом не означало лицемерия или позёрства молодого Бетховена. Но изначальная сложность его натуры делала любые поверхностные суждения о нём обманчивыми, хотя в них тоже могла содержаться частица правды.

Он сам вполне отдавал себе отчёт в противоречивости впечатления, которое он производил на окружающих. Среди ранних документов, написанных его рукой, имеется листок из альбома венской любительницы музыки Теодоры Иоганны Вокке, датированный 22 мая 1793 года. Юный Бетховен рисует свой портрет цитатой из «Дона Карлоса» Шиллера, добавляя к

этому сентенцию, усвоенную, вероятно, от своих боннских просвещённых друзей:

«Поверьте мне, пылающая кровь –
Моё злонравье, юность – преступление.
В чём грешен я? Пускай я бурным вспышкам
Порой привержен, всё ж я сердцем добр.

Творить добро, где только можно, любить свободу превыше всего; за правду ратовать повсюду, хотя бы даже перед троном».

Пылающая кровь, как мы видим, не мешала юному бунтарю, стиснув зубы, корпеть над скучными контрапунктами и итальянскими речитативами, а любовь к свободе отважно демонстрировалась им в уютных венских салонах, завсегдатаем которых он стал в 1790-е годы. Перед тронами же Бетховен ратовал не столько за «правду», сколько за музыку, значившую для него больше всяких политических сентенций.

Как ни странно, нарочито смелое и нередко вызывающее поведение молодого Бетховена имело успех в просвещённых кругах Вены, сохранявших симпатии к либеральным идеям, невзирая на смену власти в Австрии и тревожную военно-политическую обстановку в Европе. В воздухе носилась жажда обновления, обществу требовались властители умов, герои, вершители судеб или хотя бы законодатели мод. Революция тоже была в моде, хотя следовать такой моде в Вене времён императора Франца становилось уже опасно. Однако молодёжь, в том числе аристократы, сверстники Бетховена или люди, немногим старше его, отвергали «старый режим» даже в его внешних проявлениях, одеваясь, причёсываясь, общаясь и танцуя так, как это было принято в республиканском Париже. Франция оставалась законодательницей новых веяний. И раз уж нельзя было перенять республиканские ценности – «Свобода, равенство и братство», – то внешние признаки оппозиции старому режиму были налицо. В России император Павел пытался запретить носить фраки, жилеты и круглые шляпы, в которых ему мерещился признак вольнодумства. Но в Австрии эти и другие новшества быстро прижились.

Молодые дамы с удовольствием следовали вызывающе эротичной «голой моде», появляясь на светских приёмах и балах в полупрозрачных платьях, напоминающих греческие хитоны, и в атласных туфельках, делавших их походку бесшумной и скользкой. Вместо барочных сооружений из собственных и накладных волос на головках красавиц воцарился искусно созданный «беспорядок» кокетливых локонов и выбившихся из-под ленты прядей. Кавалеры щеголяли завитками «а-ля Титус» на гордо поднятой голове, которую поддерживал туго завязанный белоснежный шейный платок. Вместо старинных сюртуков и богато расшитых камзолов в обиход вошли «демократичные» однотонные фраки – правда, пока ещё самых разных расцветок (диктатура чёрного цвета завладела мужской модой позднее, к 1840-м годам). Некоторые поклонники романа Гёте «Страдания молодого Вертера» копировали цвета одежды любимого героя: синий фрак и жёлтый

жилет. Короткие штаны-кюлоты, шёлковые чулки и узкие туфли всё ещё были обязательными на балах и великосветских приёмах, но, отправляясь на прогулку, молодой щёголь начала 1800-х годов надевал длинные светлые панталоны (а то и обтягивающие лосины) и сапоги – так оно выглядело мужественнее и героичнее. В этом смысле «санкюлотами», то есть людьми, не носившими кюлоты, могли назваться и многие венские аристократы, сверстники Бетховена.

Молодой Бетховен прекрасно вписывался в эту атмосферу элегантно-вольности, где равно приветствовались как декларативно-эффектные жесты, так и неподдельная новизна мыслей, слов, ощущений. И того и другого у него хватало с избытком. Ранние биографии и мемуары пестрят различными анекдотами о дерзких выходках своенравного баловня венских меценатов, но нет упоминаний о том, что после того или иного эпатажного поступка свет от него отвернулся. Именно в качестве «благородного дикаря» он имел наибольший успех, и порой его просто провоцировали на очередную резкость и даже грубость, которая оживляла чинную обстановку званого вечера и давала пищу для сплетен и разговоров, – как если бы на паркет гостиной вдруг выскочил настоящий, никем не прирученный лев.

«Для таких свиней я не играю!» – рявкнул он однажды, захлопнув рояль, когда некий аристократ вздумал во время его выступления пошептаться с хорошенькой соседкой (об этом инциденте сообщил в своих мемуарах Фердинанд Рис). И никакие извинения не могли вернуть оскорблённого упрянца за инструмент.

Вообще Бетховен очень не любил с кем-либо состязаться; он слишком серьёзно относился к своему искусству. Но раз уж приходилось мериться силами, пощады соперникам не было.

Один из таких соперников, аббат Йозеф Гелинек, отправлялся на состязание с молодым Бетховеном, рассчитывая хорошенько проучить этого выскочку и наглеца. На другой день он возбуждённо рассказывал отцу Карла Черни: «Это не человек! Это – чёрт! Он способен переиграть хоть кого!»...

Весьма показательным было посрамление прославленного виртуоза и композитора Даниеля Штейбельта, заехавшего в Вену по пути из Парижа. Дело происходило в салоне графа Морица фон Фриса (бывший дворец Фриса расположен на Йозефсплац, напротив памятника императору Иосифу II). Штейбельт, имевший успех со своими эффектными пьесами, в которых он часто подражал шуму ветра, раскатам грома и прочим внемузыкальным явлениям, иронически высказался насчёт композиторского мастерства Бетховена. Задетый за живое Бетховен расвирепел и немедленно начал импровизировать на совершенно шутовскую тему – басовую партию из квинтета Штейбельта, да ещё перевёрнутую вверх ногами. Оскорблённый Штейбельт поклялся больше никогда не выступать в одной аудитории с Бетховеном.

Врагов он себе таким поведением, конечно, нажил немало и прекрасно об этом знал. Однако у него всегда находились преданные друзья и заступники, прощавшие ему любые срывы. Та эпоха нуждалась в гениях и умела

восхищаться ими не спустя годы после их смерти, а тогда, когда они были юны, дерзки и готовы штурмовать любые преграды.

Между тем главный трон в музыкальной «империи» не давался тогда легко никому – даже Бетховену.

Казалось бы, после смерти Моцарта и очередного отъезда Гайдна в Лондон на место законного наследника обоих гениев мог претендовать только он, триумфально одолевший всех венских и заезжих виртуозов. Но для того, кто желал бы встать вровень с Моцартом, этого было пока недостаточно. А после того, как летом 1795 года в Вену возвратился Папа Гайдн, положение стало гораздо более интересным и интригующим.

До своего второго английского путешествия Гайдн казался персонажем времён даже не императора Иосифа, а Марии Терезии. Он и внешне выглядел таковым – со своим пристрастием к парикам и камзолам. Такой же зачастую представлялась и его музыка, которая нравилась абсолютно всем, от служанок до императриц, – но при том никогда не стремилась выйти за рамки благопристойного. Гайдн как будто бы добровольно наложил на себя обязательство в духе древнегреческих стоиков: «ничего сверх меры». Но те, чьи сердца жаждали потрясений, предпочитали обратиться к Глюку и Моцарту, а любители чувственных звуковых наслаждений упивались мелодиями итальянцев – Сарти, Чимарозы, Галуппи, Паизиелло, Паэра. Новые веяния доносились из Франции вместе с операми Гретри, Мегюля, Керубини, в которых драматическое уживалось с пикантным и забавным.

И вдруг из Англии вернулся какой-то новый, незнакомый, словно бы обретший вторую молодость Гайдн. Он посвежел лицом, слегка осовременил стиль своей одежды (без кружев и галунов), начал иногда ронять английские слова в разговоре и подписывать свои письма *«Гайдн, доктор музыки в Оксфорде»*, – но самое главное – принялся сочинять как одержимый, причём совершенно иначе, нежели прежде. Из Лондона он привёз шесть новых симфоний, столь же блистательных, как и предыдущие, и потихоньку скармливал их венской публике. Затем из-под его неутомимого пера полились один за другим струнные квартеты, один великолепнее другого. В них было всё, что только может душа пожелать: вдохновение, свежесть, парадоксальная новизна и сугубо гайдновское умение повествовать о самых глубоких, сложных и тонких вещах так, чтобы не отвратить и не напугать ни артистов, ни слушателей. А потом пошли мессы – тоже вереницей, почти каждый год, начиная с 1796-го. Но что это были за мессы! Ничего похожего на унылую и пресную музыку штатных церковных капельмейстеров. Страсть, огонь, почти театральные по яркости образы – громовые раскаты военных залпов, вопли гнева и ужаса, гимнический восторг, эйфорическое ликование... Далее настал черёд двух последних великих ораторий, в которых Гайдн превзошёл сам себя; после «Сотворения мира», созданного в 1798 году, его начали сравнивать не только с Генделем, но даже с Господом Богом! А он, в свои 70 лет, напоследок ошарашил в 1802 году венцев могучей красочной музыкальной фреской – ораторией «Времена года», живописующей рай на земле...

Гайдн по-прежнему оставался на людях простым, любезным и

добросердечным, только никого его скромность не могла уже ввести в заблуждение. Все знали – и он сам знал – что после английских триумфов он сделался патриархом всей европейской музыки. Ни в Европе, ни даже в мире не было композитора, более знаменитого и любимого, нежели Гайдн.

Вот, собственно, с кем теперь пришлось волей-неволей соперничать молодому Бетховену. При этом старший мастер поставил себя так, что вступить с ним в сколько-нибудь явную борьбу было невозможно: Папа Гайдн никогда не давал повода к каким-либо конфликтам. Он был выше любых интриг и амбиций и, напротив, всегда старался помочь своему бывшему ученику.

Первые публичные выступления Бетховена в Вене состоялись ещё до возвращения Гайдна – 29 и 30 марта 1795 года в придворном Бургтеатре (во время Великого поста в театральные залы вместо спектаклей давали концерты). Предпасхальные концерты нередко бывали благотворительными и привлекали огромное количество слушателей; зал всегда был заполнен и даже переполнен. Основанное Флорианом Леопольдом Гассманом Общество помощи вдовам и сиротам музыкантов процветало под руководством Антонио Сальери, питомца Гассмана. Никакой личной выгоды Сальери от этого не имел. Он даже отнюдь не всегда включал в программу концертов свои собственные произведения.

В мартовских концертах 1795 года исполнялись два произведения учеников Сальери: оратория 23-летнего композитора Антонио Казимира Картельери «Иоас, царь Иудейский» и фортепианный концерт 24-летнего Бетховена. Трудно сказать, какой именно концерт он играл, Первый или Второй, более моцартовский по стилю, был написан раньше, но многократно переделывался и в итоге получил более поздний номер. Первый же, написанный вслед за Вторым, отличался броской виртуозностью. При повторении программы 30 марта Бетховену предоставили возможность выступить с сольной импровизацией – это был его «конёк», и нетрудно вообразить себе, с каким энтузиазмом встретила этот номер публика.

На следующий день, 31 марта 1795 года, Бетховен вновь играл в Бургтеатре, но на сей раз чужую музыку, что случалось в его жизни крайне редко, а в открытых выступлениях – почти никогда. Однако повод был особенным: вечер был посвящён памяти Моцарта и устроен его вдовой Констанцей (сбор шёл в её пользу и в пользу двух их сыновей). Исполнялась одна из последних опер Моцарта – «Милосердие Тита». А между двумя актами, в антракте, Бетховен играл фортепианный концерт Моцарта ре минор – возможно, наиболее близкий ему по внутреннему трагизму. В первой и последней частях Бетховен соединил музыку Моцарта со своей, поскольку имел на это полное право: каденции, где оркестр умолкал, а виртуоз играл соло, в то время обычно сочинялись самим исполнителем. Эти каденции Бетховена сохранились, и они действительно более бетховенские, нежели моцартовские по духу и стилю. Однако то, что Констанца из всех музыкантов Вены, где жили тогда несколько непосредственных учеников Моцарта, выбрала для участия в таком концерте именно Бетховена, говорит о том, что уже в 1795 году его

считали «королём» среди пианистов. А может быть, фрау Констанца вдруг вспомнила бедного, полуголодного, хмурого боннского мальчика, который явился в их квартиру в апреле 1787 года и сумел удивить даже скептически настроенного Вольфганга?.. Теперь вдова Моцарта как бы подтверждала право Бетховена считаться если не учеником, то законным преемником Вольфганга Амадея в искусстве. А это многое значило, прежде всего для Бетховена.

Гайдн также не преминул пригласить Бетховена принять участие в своём концерте, устроенном 18 декабря 1795 года в Малом Редутном зале дворца Хофбург. Программа была весьма обширной и включала три новые «лондонские» симфонии Гайдна, вокальные произведения (об этом можно судить по фамилиям двух упомянутых в афише итальянских певцов) – и фортепианный концерт Бетховена. Который из двух – вновь неизвестно.

Дебютировать в наиболее ответственных жанрах вроде симфонии или оратории Бетховен пока себе не позволял. Этот гордый и амбициозный молодой человек выстраивал свою карьеру с завидной самодисциплиной. Нельзя было торопиться, нельзя было делать ничего случайного. И нельзя было слишком уж обольщаться восторгами друзей: ты – гений, тебе всё подвластно! Он-то сам понимал, что – не всё. Послушав последние симфонии Гайдна, Бетховен, должно быть, пересмотрел свои прежние взгляды на оркестровое письмо, ибо в них содержались такие приёмы, каких не использовал ещё ни один современный мастер. Состязаться на данном поприще с Гайдном мог лишь равный ему в мастерстве. Поэтому наброски симфонии остались лежать в эскизах Бетховена, дожидаясь того момента, пока композитор не скажет себе: теперь – можно.

Гайдн, умевший играть едва ли не на всех инструментах, никогда не достигал исполнительского уровня концертирующих виртуозов ни на фортепиано, которым владел лучше всего, ни на скрипке, за которую обычно брался в ансамбле. У Бетховена со скрипкой дело так и не заладилось, несмотря на все его попытки наверстать упущенное в детстве. Он пытался брать уроки у своих приятелей-скрипачей, но те приходили в ужас от его интонации и аппликатуры, а самый задушевный друг, Карл Аменда, честно взмолился, когда Людвиг в очередной раз терзал скрипку: «Сделай милость, перестань!..» Зато за фортепиано Бетховен чувствовал себя как умелый полководец во главе победоносной армии. И если как композитор он ещё не мог встать вровень с Гайдном, а то и выше его, – то, наверное, стоило попробовать утвердить своё первенство там, где старый учитель не был ему помехой. Вену молодой виртуоз уже покорил. Теперь можно было подумать о завоевании соседних городов и стран, примерившись к карьере гастролирующего артиста.

Странствующий виртуоз

Карьера виртуоза была хлопотной и нелёгкой, но в случае успеха сулила и славу, и деньги, которых нельзя было заработать даже на посту капельмейстера и тем более добыть гонорарами или уроками. Профессия импресарио в XVIII веке только-только возникла и практиковалась прежде всего в оперных театрах.

В сфере же концертной жизни подобные «менеджеры» только начали появляться, причём поначалу во Франции и в Англии. Но у гастролирующих виртуозов импресарио обычно не было; они всё устраивали сами. Застенчивым и обидчивым скромникам эта профессия не годилась. Однако и самонадеянный грубиян мог потерпеть фиаско, поскольку, прибыв в незнакомый город, а то и в чужую страну, нужно было постараться понравиться всем: и властям, и оркестру, и публике.

Хорошо, если гастролы бывали основательно подготовленными и в городе, куда прибывал странствующий артист, его уже ждали. Ещё лучше, если у гастролёра имелись весомые рекомендательные письма. Но всё равно хлопот было много. На проведение публичного концерта обычно требовалось разрешение полиции либо муниципалитета. Если исполнялись произведения с текстом, они подлежали цензуре, равно как и афиши. Ну, и всё прочее: гостиница, инструмент, оркестр, оплата освещения и переписчиков нот, афиши, объявления в газетах, визиты к влиятельным лицам и к местным коллегам. Билетами тоже приходилось торговать прямо у себя в гостинице. Иногда при виртуозе находился помощник, бравший на себя хотя бы часть этих тягот. Некоторые музыканты гастролировали дуэтами. Это могли быть братья (друзья Бетховена – кузены Ромберги), сёстры (Констанца Моцарт и её сестра, примадонна Алоизия Ланге), супруги (скрипач Людвиг Шпор и его жена Доретта, арфистка), учитель с учеником (Муцио Клементи с Джоном Филдом). Одинокому гастролёру приходилось, конечно, труднее. Зато в случае успеха весь гонорар доставался только ему.

Бетховен, в отличие от Моцарта, похоже, не слишком любил путешествия как таковые. Многочасовая тряска в почтовой карете, ночлег где попало, скверная еда в трактирах, необходимость постоянно следить за своим кошельком и баулом, надоедливые попутчики, теснота, вонь и пыль... Скорее всего, у него должны были остаться самые тягостные впечатления от обеих его поездок из Бонна в Вену. Тем не менее в 1795 году он начал задумываться о больших гастрольных турне.

Поначалу эти планы носили едва ли не фантастический характер. Так, в найденном лишь в 2012 году письме другу юности Георгу фон Струве, поступившему ещё в Бонне на русскую дипломатическую службу и оказавшемуся в 1795 году в Петербурге, Бетховен 17 сентября того же года писал: *«Моё первое путешествие должно быть в Италию, затем, вероятно, в Россию»*. Желание посетить Италию для музыканта XVIII века выглядело совершенно естественным, хотя отчасти рискованным: итальянцы не слишком жаловали «учёную» немецкую музыку. Как бы они восприняли Бетховена, остаётся только гадать. Но весной 1796 года Бонапарт начал наступление на Северную Италию, разгромив четыре австрийские армии – какие уж там гастролы...

Зато идея поездки в Россию, при всей её внешней экстравагантности, выглядела не столь уж нереалистичной. Придворная капелла и итальянская опера в Петербурге считались едва ли не лучшими в Европе. Весьма неплохо чувствовали себя в России и немцы, у которых были своя публика и свой круг

общения. Петербургу немногим уступала Москва, где тоже знали толк и в опере, и в инструментальной музыке, в том числе немецкой.

Мысль о поездке в Россию могла возникнуть у Бетховена через общение с его русскими знакомыми, в число которых, помимо посла Андрея Кирилловича Разумовского, входили и другие люди – например, обаятельная супружеская пара Броун, прибывшая в Вену как раз в 1795 году. Бригадиром русской военной миссии был назначен граф Иван Юрьевич Броун-Камус (1767–1827), женатый на Анне Маргарете (Аннете) фон Фитингоф-Шель (1769–1803). Граф Броун происходил из рода обрусевших ирландцев, а его жена была дочерью екатерининского вельможи, который считался некоронованным королём Риги. Именно с этой парой Бетховен по-настоящему подружился. Броуны были его сверстниками и, вероятно, не страдали аристократическим высокомерием. Супругам Броун посвящён ряд ранних произведений Бетховена, причём в тексте посвящения трёх Трио ор. 9 композитор даже назвал Броуна «первым меценатом моей музыки». Трудно сказать, не обиделся ли на это князь Лихновский, который поддерживал Бетховена с 1793 года. Но, видимо, Броун оказался либо щедрее, либо восторженнее. Ведь все посвящения такого рода тогда оплачивались, хотя сумма вознаграждения зависела от доброй воли мецената. Помимо трёх трио Броуну посвящена виртуозная Соната № 11 (opus 22), в первой части которой можно уловить отзвуки военных барабанов и солдатских песен. Позднее Броун получил также посвящение вариаций для фортепиано и виолончели на тему дуэта Памины и Папагено из «Волшебной флейты» Моцарта – возможно, с намёком на его семейное счастье. Но счастье внезапно кончилось в 1803 году, когда безвременно скончалась Аннета Броун. Бетховен не остался безучастен к горю друга и покровителя, посвятив ему Шесть песен на стихи Геллерта – цикл религиозных песнопений, проникнутый духом мужественного смирения.

Аннета Броун получила свою долю посвящений: три сонаты для фортепиано, изданные под ор. 10 (№ 5, 6, 7) – из них лишь последняя, ре мажор, довольно трудна для исполнения. Но она же содержит одну из вершин музыки молодого Бетховена – потрясающее *Largo e mesto*, песню одиночества и отчаяния, сменяющуюся, однако, улыбочивым менуэтом с загадочно-ироничным финалом.

С именем графини Аннеты Броун связаны также два фортепианных вариационных цикла Бетховена, один из которых написан на настоящую русскую тему – вариант «Камаринской». В названии произведения сказано, что это тема русского танца из балета Враницкого «Лесная девушка». Однако чех Павел Враницкий заимствовал симпатичную плясовую тему у хорватского скрипача Ивана Ярновича, который привёз её в Вену из Петербурга, где прожил несколько лет. «Камаринская» была одной из немногих русских мелодий, которую знали во всей Европе. И, конечно же, Бетховен неспроста посвятил вариации на эту тему супруге русского дипломата.

Но ни в Россию, ни в Италию он не поехал ни в 1790-х годах, ни позже.

Куда более разумный план путешествия разработал для Бетховена в 1796 году князь Карл Лихновский: Прага – Дрезден – Лейпциг – Берлин. Если бы

этому маршруту нужно было бы придумать эффектное название, то вполне подошло бы «По следам Моцарта». Ведь весной 1789 года тот же самый Лихновский повёз Вольфганга Амадея именно по перечисленным городам: Дрезден – Лейпциг – Берлин, а на обратном пути была и столь любимая Моцартом и любившая его Прага.

Та давняя поездка оказалась не вполне удачной. Князь, вероятно, затеял её из лучших побуждений, надеясь помочь Моцарту поправить его скверные финансовые дела. Даже деньги на дорогу Моцарту пришлось занимать, хотя он и без того был весь в долгах. Безусловно, путешествие помогло Вольфгангу Амадею немного развеяться. Но разбогатеть путём выступлений и заказов Моцарту вновь не удалось. Он давно уже не был вундеркиндом, а его музыка казалась слишком сложной. Понять, что такое Моцарт, оказался неспособен даже прусский король Фридрих Вильгельм II, который сам играл на виолончели и культивировал у себя в Берлине и в Потсдаме камерную музыку. Вдобавок отношения Моцарта с Лихновским под конец испортились. Ведь, с одной стороны, князь и композитор были братьями по масонской ложе и должны были общаться не как меценат и его подопечный, а как два равноправных спутника (они и по возрасту были сверстниками). Но, с другой стороны, их положение в свете и материальные возможности были совсем не равны. В общем, после смерти Моцарта у Лихновского, вероятно, остался горький осадок от той злополучной поездки и от печального финала его дружбы с великим человеком. Похоже, князь Лихновский решил переписать историю набело, предложив тот же маршрут другому своему протеже – Бетховену и словно бы загладив ощущавшуюся все эти годы тайную вину перед тенью безвременно ушедшего Моцарта.

В Праге они оказались в феврале 1796 года, в разгар Великого поста и концертного сезона. Остановились в гостинице, расположенной в Малостранской части города, за Карловым мостом, в старинном доме «У Золотого единорога» – двенадцатью годами ранее там жил Моцарт. Обойтись без этих воспоминаний князь Лихновский, похоже, никак не мог, но выбор определялся и другими резонами. В отличие от Старого города здесь говорили преимущественно по-немецки, поскольку испокон веков в Мала-Страна селились торговцы, а затем и аристократы из Австрии и Германии.

Лихновский обещал пражанам нечто неслыханное: музыканта, способного затмить самого Моцарта. В это никто не желал верить – не только потому, что такое казалось совершенно немыслимым, но и потому, что Моцарта здесь обожали и лелеяли память о нём. Во время своих приездов в Прагу он получал то, чего так и не сумел найти в Вене: сердечную заботу, искреннее преклонение, дружеское желание побаловать гостя, а главное – понимание его музыки, которая венским знатокам и любителям часто была, как признавал император Иосиф, не по зубам.

Бетховена тоже принимали очень любезно. Эти милые люди, граф Кристиан Кристоф Клам-Галлас и его невеста, прелестная графиня Клари, немного велеречивый профессор Франтишек Нимечек, певица Йозефа Душек – все были с ним чрезвычайно предупредительны, добры и щедры на улыбки и

комплименты. Графиня Клари даже позволила называть её просто по имени, Жозефиной. Она хорошо пела и мило играла на фортепиано и мандолине. Бетховен написал для неё несколько нетрудных мандолинных пьес, причём на одной из них (медленной, серьёзной и проникновенной) написал посвящение: «*Прекрасной Ж. от Л. в. Б.*». Она же получила в подарок и эффектную концертную арию «О, изменник», которую Бетховен вообще-то писал в расчёте на профессионально поставленный голос и солидный сценический опыт Йозефы Душек, приятельницы Моцарта. Но графиня Клари спела эту арию в узком кругу раньше, чем Душек смогла спеть в публичном концерте.

Всё это было чудесно и трогательно, но, когда Бетховен сбросил с себя обольстительные чары галантности и предстал, наконец, самим собой, огласив местные залы не салонными пустячками, а мощными звуками произведений, которые ни с какими другими ни сравнить, ни спутать было нельзя, Прага изрекла свой вердикт: дескать, «он покори́л наши уши, но не наши души. Поэтому он никогда не заменит нам Моцарта».

Постоянные сравнения с безвременно умершим кумиром пражан начали действовать ему на нервы, и порой он срывался, когда его задевали совсем уж за живое.

«Бетховен, вы, наверное, хорошо знаете оперы Моцарта?» – простодушно поинтересовалась одна пражская дама. Ответ был обескураживающе надменным: «Нет, мадам, я совсем их не знаю и вообще не интересуюсь чужими произведениями, чтобы не навредить моей оригинальности!..» Шокированная собеседница даже представить себе не могла, насколько глубоко этот наглый грубиян знал оперы (и не только оперы) Моцарта – он буквально пропустил их через себя, сидя за партией альты в боннском оркестре, сочиняя вариации на темы из «Фигаро», «Дон Жуана» и «Волшебной флейты» и даже переписывая целыми страницами моцартовские сочинения, чтобы проникнуть в тайну его непостижимого мастерства...

И всё-таки он произвёл на пражан сильное впечатление. Ещё в феврале 1796 года, то есть в начале своего пребывания в Праге, Бетховен писал в Вену брату Иоганну Николаусу: «Дела мои идут хорошо, как нельзя лучше. Своим искусством я обретаю друзей и уважение, чего же большего мне ещё желать? Да и денег на сей раз я получу достаточно».

Бетховен оказался куда более напористым и практичным гастролёром, чем Моцарт, творивший волшебство на клавишах, но не умевший преподнести себя как «звезду». Успокоенный князь Лихновский решил, что этот молодой человек больше не нуждается в его опеке, и вскоре отбыл назад, в Вену. А Бетховен продолжил путь в германские земли, в Саксонию и Пруссию.

За успехами бывшего придворного органиста боннской капеллы внимательно следил из Гетцендорфа под Веной не кто иной, как эрцгерцог Максимилиан Франц, курфюрст-архиепископ Кёльнский. Вероятно, они должны были вновь встретиться в начале 1794 года, когда курфюрст прибыл в Вену, однако нет никаких свидетельств о том, где, как и когда такое свидание могло состояться. Возможно, Бетховен ездил к нему в Гетцендорф; этого требовали по крайней мере светские приличия. То, что Бетховен намеревался

посвятить своему бывшему князю Первую симфонию, говорит о том, что контакты между ними существовали. Но формально их почти ничто уже не связывало. Эрцгерцог не собирался ни навязываться строптивцу в покровители, ни мешать ему делать карьеру (то, что из юноши всё-таки что-то вышло, видимо, приятно удивляло самого Макса Франца). Пока что доверенные лица слали скучавшему в своём загородном замке Максу Францу известия о том, куда Бетховен отправился и как его принимали. Так, гофмаршал курфюрста Август Шамберлен фон Шаль писал Максу Францу из Дрездена 24 апреля 1796 года: *«Вчера сюда прибыл молодой Бетховен. У него имеются рекомендательные письма из Вены к графу Эльцу»* (Эммерих фон Эльц служил имперским посланцем в Саксонии). Далее фон Шаль сообщал: *«Он выступит при дворе и потом направится в Лейпциг и Берлин. Говорят, он потрясающе импровизирует и прекрасно сочиняет»*⁸. Чуть позднее, 6 мая, тот же фон Шаль писал эрцгерцогу, что Бетховен совершенно покори́л дрезденцев, и Фридрих Август, курфюрст Саксонии, удостоил его чести играть перед его высочеством в течение полутора часов исключительно соло, без сопровождения, за что Бетховен был вознаграждён золотой табакеркой. *«Он настоятельно попросил меня при благоприятном случае передать вашей великокняжеской светлости своё нижайшее верноподданнейшее почтение и выразить надежду на неизменность вашего милостивого отношения в будущем»*, – прибавлял Шаль, дабы слегка подсластить «пилюлю» курфюрсту.

К сожалению, о пребывании Бетховена в Дрездене известно немного и ещё меньше о том, что он делал в Лейпциге – городе, который был славен не только именами великих музыкантов, работавших здесь, но и ежегодными весенними ярмарками. Насколько это известно, публичных концертов он там не давал, иначе о них сохранились бы какие-то упоминания в переписке и мемуарах современников. Возможно, он играл в частных домах. И вряд ли можно усомниться в том, что Бетховен посетил обе церкви, в которых служил Иоганн Себастьян Бах, – Томаскирхе и расположенную минутах в десяти ходьбы от неё Николаускирхе. Баховскую должность городского музыкдиректора и кантора школы Святого Фомы занимал до 1789 года Иоганн Фридрих Долес, ученик Баха (в 1796 году Долесу исполнился 81 год, а в следующем году он умер). Преемником его стал Иоганн Адам Хиллер, хороший композитор, но человек уже тоже немолодой – ему было 64 года, и Бетховену он годился в музыкальные «деды» (учеником Хиллера был Неефе). Встречался ли с ним Бетховен, неизвестно.

Из Саксонии путь гастролёра лежал в Пруссию, которая с начала XVIII века была самостоятельным королевством. Король Фридрих II Великий умер в 1786 году, но и десятилетие спустя после его смерти Берлин и Потсдам – город, где находилась любимая королевская резиденция Сан-Суси, – сохраняли живой отпечаток личности этого властителя и человека. Прусский король мог всё:

⁸ Landon H. C. R. (hrsg.). Ludwig van Beethoven: Leben und Werk in Zeugnissen der Zeit. Stuttgart: Gerd Hatje, 1994. S. 55.

переписываться и общаться с Вольтером, давать концерты на флейте и сочинять музыку, писать стихи и оперные либретто (правда, их приходилось потом переводить с французского на немецкий), руководить работой своих архитекторов, муштровать армию и лично вести её в многочисленные сражения... К концу жизни «старый Фриц» заметно сдал. Его начали сравнивать с безумным библейским царём Саулом, разогнавшим всех истинных друзей и впавшим в саморазрушительную воинственность.

Визит Бетховена пришёлся на период правления племянника Фридриха Великого – Фридриха Вильгельма II. В 1796 году этому монарху исполнилось 52 года, а через год он скончался. Он не был полководцем, как его дядя, и предпочитал вести жизнь венценосного гедониста. Любопытно, что в 1810-х годах из Франции начали распространяться пикантные сплетни о том, что якобы Бетховен был внебрачным сыном либо Фридриха Великого, либо Фридриха Вильгельма II. Но если Фридрих Великий вообще не интересовался женщинами, то его племянник питал к ним страсть, хотя, разумеется, к рождению Бетховена был совершенно непричастен. Впрочем, в 1796 году эта фантастическая генеалогия никому ещё не приходила в голову.

От великого дяди король унаследовал любовь к искусству и особенно к музыке. Но в отличие от «потсдамского флейтиста» Фридрих Вильгельм выбрал инструмент более солидный – виолончель. Король присвоил звание придворного композитора самому знаменитому маэстро виолончели того времени, Луиджи Боккерини, который жил в Мадриде. К моменту приезда в Берлин молодого Бетховена при дворе короля работали два брата-виолончелиста: французы Жан Пьер Дюпор (собственно, учитель Фридриха Вильгельма II) и Жан Луи Дюпор. Оба были уже весьма зрелыми музыкантами: старшему брату в 1796 году исполнилось 55 лет, а младшему – 47, причём именно Жан Луи считался лучшим виолончелистом в Европе. С Жаном Луи Дюпором Бетховен сыграл две свои сонаты для фортепиано и виолончели ор. 5, посвящённые королю Фридриху Вильгельму II.

Как свидетельствовал всё тот же гофмаршал эрцгерцога Макса Франца, Август фон Шаль, король весьма благосклонно отнёсся к новой знаменитости. Бетховен выступал перед королём несколько раз, и в ансамбле с Дюпором, и как солист-импровизатор – это было очень значительным успехом. Возможно, у короля появились более серьёзные виды на Бетховена. Карл Черни обронил в своих мемуарах не совсем ясную фразу о том, что Бетховен «отклонил приглашение короля». Было ли это всего лишь приглашение остаться в Берлине с перспективой занять должность придворного пианиста, композитора или даже капельмейстера? А может быть, какая-то должность была ему предложена уже в 1796 году?..

Начиная с 1775 года пост капельмейстера при прусском дворе занимал очень неординарный человек – композитор, писатель и музыкальный журналист Иоганн Фридрих Рейхардт. Журналистика его и погубила: съездив в 1792 году во Францию, он издал в следующем году книгу очерков «Доверительные письма о Франции», где вполне одобрительно отзывался о революции. Книга была подписана псевдонимом *J. Frei*, что можно было

истолковать либо как «Я свободен», либо как сокращение имени автора (*J. F. Reichardt*). Авторство Рейхардта легко разгадали. Человеку с подобными взглядами было не место при прусском дворе, и в 1794 году его уволили.

Судьба иногда любит забавные рифмы. Мы не знаем, насколько серьёзно стоял в 1796 году вопрос о замене уволенного «революционера» Рейхардта ничуть не менее оппозиционно настроенным Бетховеном. Но та же пара волей-неволей оказалась в том же положении на рубеже 1808–1809 годов, когда Рейхардта в очередной раз уволили с должности капельмейстера – теперь уже при дворе короля Вестфалии Жерома Бонапарта, и занять это место было предложено Бетховену. Рейхардт приложил тогда все усилия для того, чтобы назначение не состоялось.

Почему Бетховен в 1796 году отклонил берлинское предложение, можно лишь гадать, основываясь либо на анекдотах о стычках задиристого гения с его прусскими коллегами, либо на умозрительных выводах. Если речь не шла о капельмейстерской должности, то Бетховен мог счесть предложение недостойным своего статуса в артистическом мире. Убедившись, что он заметно превосходит всех берлинских композиторов и виртуозов, Бетховен вряд ли согласился бы стать чьим-то заместителем или рядовым членом капеллы.

Среди прусских пианистов нашёлся лишь единственный, о таланте и мастерстве которого Бетховен отозвался уважительно, хотя с точки зрения этикета слишком вольно. Это был молодой принц Фердинанд Людвиг Христиан Прусский (или, как его обычно звали, Луи Фердинанд) – племянник короля, музыкант с тонким вкусом и незаурядным композиторским талантом. «Ваше высочество, вы играете как настоящий пианист, а не как принц!» – заявил ему Бетховен, явно шокировав придворных, но несомненно польстив самому Луи Фердинанду.

Не столь удачлив оказался перед Бетховеном придворный пианист и композитор Фридрих Генрих Гиммель. Когда, по просьбе Бетховена, тот сел и начал импровизировать, Бетховен через некоторое время ехидно осведомился, когда же начнётся музыка. «Как?! – изумился маэстро. – А это что?!»... – «Я думал, вы слегка разыгрываетесь», – усмехнулся Бетховен. Злые насмешки вызвала у него и склонность берлинцев проявлять свои восторги слезами. Он предпочитал громкие аплодисменты – и плату звонкой монетой.

Куда более серьёзное отношение вызвало у него знакомство с композиторами, занимавшимися церковной и ораториальной музыкой, – Карлом Фридрихом Фашем и его учеником Карлом Фридрихом Цельтером. Фаш руководил основанной им Певческой академией, объединявшей профессиональных певцов и дилетантов, дабы совместными усилиями исполнять значительные хоровые произведения. Во время визита в Берлин Бетховен присутствовал на нескольких концертах Певческой академии, в которых исполнялись многоголосные произведения Фаши, в том числе «Давидиана» на библейские тексты. Фаш оставил дневниковые записи о том, что Бетховен после этих концертов дважды импровизировал на темы «Давидианы». Это было несомненным знаком уважения к шестидесятилетнему

Фашу – музыканту другой эпохи и других вкусов.

С Цельтером у Бетховена в тот раз отношения не сложились, хотя позднее они стали, как писал сам Бетховен, «товарищами по искусству» и питали друг к другу огромное уважение. Цельтер, как и Бетховен, любил Баха и Генделя, а вдобавок был близким другом Гёте (они общались на «ты»). Но Цельтеру музыка Бетховена поначалу не понравилась, да и сам он, вероятно, показался заносчивым выскочкой с дурными манерами. Прошло немало лет, прежде чем Цельтер признал гений Бетховена и внушил своё преклонение перед ним своему любимому ученику – юному Феликсу Мендельсону.

Итак, летом 1796 года Бетховен вернулся в Вену с безоговорочной победой. Ни единого срыва или творческого фиаско; всюду – полные залы, восторги, внимание венценосных меломанов, лестные комплименты прекрасных слушательниц, почтительный интерес (или ревность!) коллег, приглашения туда и сюда – и, наконец, заработок, позволивший ему забыть о необходимости записывать в тетрадку все мелкие траты вплоть до крейцера.

Неизвестно, где и как Бетховен провёл начало осени 1796 года. В ноябре 1796-го он выступал в Братиславе (тогда называвшейся Пресбургом), затем отправился в Венгрию, в Пешт (ныне – часть Будапешта). Через год с небольшим, в 1798 году, он ещё раз навестил Прагу, где на сей раз его принимали с гораздо меньшей настороженностью. Ещё через пару лет, в 1800 году, он опять дал концерт в Пеште вместе с чешским валторнистом Иваном Штихом, выступавшим под псевдонимом Джованни Пунто.

И на этом гастрольная карьера Бетховена фактически закончилась.

Возникает вопрос: почему, если начиналась она весьма удачно, принося и прибыль, и славу? Ответов может быть несколько.

Прежде всего, все эти поездки отвлекали его от главного: сочинения музыки. За 1796 год он не написал ничего особенно значительного. А идей у него в голове было множество! Но ему не хватало времени и покоя, чтобы придать новым замыслам законченную и совершенную форму. Писать, как Моцарт, чуть ли не в карете или в гостиничном номере, он не умел.

В Вене жизнь тоже не стояла на месте. Пока Бетховен странствовал, появлялись новые виртуозы. Кто знает, не заняли ли бы они его место в сердцах венских аристократов, которые могли предпочесть бойкую синицу упорхнувшему в небо орлу?.. В планы Бетховена никак не входило покидать Вену, не имея другого надёжного пристанища. А в Вене он успел обосноваться достаточно прочно и даже помог перебраться туда своим братьям, которые после переезда изменили свои имена, дабы не выглядеть провинциально и не возбуждать насмешек. Карл Антон Каспар превратился просто в Карла ван Бетховена. В Вене имя Каспар у всех ассоциировалось с Касперлем – персонажем ярмарочных фарсов, вроде Арлекина или Петрушки. Младший же брат, аптекарь Николаус Иоганн, стал именовать себя Иоганном ван Бетховеном. Его небесный патрон, святой Николай, был весьма почтенной фигурой, но уменьшительным именем «Никель» порой называли самого чёрта – кому же такое понравится?.. Для аптекаря подобные ассоциации были

совершенно невыгодны. Иоганн, абсолютно глухой к искусству, но ухватистый в житейских делах, начал неплохо зарабатывать своим ремеслом, став помощником аптекаря в пригороде Вены Россау. Карл сносно играл на фортепиано и пытался сочинять небольшие пьески, но с Людвигом тягаться, разумеется, не мог. Поняв, что в музыке высот не достигнет, он поступил мелким клерком в налоговую кассу. Служба отнимала не очень много времени, и до мая 1806 года Карл выполнял роль секретаря и отчасти менеджера при Людвиге.

В Вене у Бетховена были и близкие друзья, приезжавшие в столицу из Бонна или остававшиеся тут навсегда. Так, в 1790-х годах вслед за Бетховеном в Вену потянулись и Вегелер, учившийся в университете на врача, и братья Ленц и Стефан фон Брейнинги (Ленц вернулся в Бонн и вскоре умер, а Стефан связал свою судьбу со службой в Военном министерстве). В 1798-м ненадолго приехали и кузены Ромберги, с которыми Бетховен в декабре дал совместный концерт. Путешествия научили его простой истине: старый друг лучше новых двух и никакому любезному обращению нельзя доверять, пока не убедишься, что за ним не стоит никакой корысти и никакого подвоха. В отношении своих боннских друзей он был совершенно в этом уверен. В отношении же части венских приятелей, и тем более заграничных знакомых, – отнюдь не всегда. Пока он был лишь заезжим гастролёром, его радушно принимали. Захоти же он занять чьё-то место – наверняка тотчас выяснилось бы, что никто ему не рад.

Но в 1797–1798 годах появилась ещё одна причина отказа от дальних концертных поездок: тяжёлая болезнь, следствием которой стала скрываемая долгое время от всех, даже ближайших друзей, неизлечимая прогрессирующая глухота – главная трагедия жизни Бетховена.

Глухота

*Боги, мер и пределов не ведая, дарят всё любимцам
сполна: счастья шлют им, меры не ведая, горя тоже
без меры, сполна.*

Иоганн Вольфганг Гёте

У Бетховена до определённого времени были основания считать, что ему с самых ранних лет выпало слишком много испытаний: конфликтные отношения с отцом, ранняя утрата матери, вечная бедность и необходимость с детства зарабатывать себе на кусок хлеба... Но позже он понял, что всё это были вполне заурядные лишения и тяготы, посылаемые многим смертным. То, что случилось с ним потом, не вмещалось ни в какие представления о высшей справедливости.

Он начал терять слух.

Отчего и как это произошло, он, видимо, не понимал сам, а документы практически отсутствуют. Немногочисленные сохранившиеся письма за 1796 и 1797 годы подобны разрозненным точкам, между которыми зияет тревожная пустота. Современники тоже молчат, хотя исследователи вроде бы перечитали

все мемуары и просмотрели все архивы людей, общавшихся с Бетховеном в это время. Лишь один из источников, так называемый «Фишгофский манускрипт» (собрание сделанных копиистом выписок из обнаруженных посмертно бумаг Бетховена), сохранил рассказ, записанный, возможно, со слов композитора. Якобы жарким летом 1796 года он по юношеской неосторожности навлек на себя тяжёлую болезнь, поскольку, явившись домой вспотевшим, раскрыл все окна и двери, разделся до пояса и встал на самом сквозняке. Если год был указан верно, то это могло произойти в июле или августе. Но, возможно, по прошествии многих лет точная дата стёрлась из памяти. И вероятнее выглядит 1797 год, когда не зафиксировано ни одной концертной поездки Бетховена, а в его письмах имеется пробел между 29 мая, когда он безмятежно сообщал другу Вегелеру в Бонн, что *«дела мои идут хорошо, и я могу даже сказать – всё лучше»*, и 1 октября, когда он сделал прощальную запись в альбоме Ленца фон Брейнинга, уезжавшего в Бонн из Вены. Выявлено, правда, также письмо Альбрехтсбергера Бетховену от 8 июня 1797 года – стало быть, в это время никаких неприятностей пока ещё не произошло. Полное отсутствие каких-либо документов приходится как раз на лето и начало осени этого года.

Смутно упоминаемая в «Фишгофском манускрипте» и в одном из поздних писем Бетховена тяжёлая болезнь никак не конкретизирована. Некоторые биографы предполагают, что это мог быть брюшной тиф, упоминание о котором содержится в важном прижизненном источнике: книге Алоиза Вайсенбаха «Моё путешествие на Конгресс», изданной в 1816 году. Вайсенбах, доктор медицины из Зальцбурга, во время своего пребывания в Вене в 1815 году сблизился с Бетховеном, и потому его рассказ опирался на высказывание самого композитора.

Так или иначе, после 1797 года в письмах Бетховена отражается постоянное ухудшение состояния его здоровья, причём одна «линия» связана с абдоминальными недугами (желудочные колики и диарея), а другая – с прогрессирующей глухотой. Венские врачи, к которым Бетховен обращался, поначалу были склонны думать, что одно связано с другим. Но если болезни живота поддавались хотя бы облегчению через приём медикаментов, диету и пребывание на минеральных курортах, то со слухом всё обстояло гораздо хуже.

О своей беде он долгое время молчал. За 1798 год писем почти не сохранилось; практически ничего не сообщают и мемуаристы. Скорее всего, за лечением Бетховен тоже обратился не сразу: он был не из тех, кто при первом же недомогании бежит к врачам. К тому же его пугала вероятность огласки. Врачебная тайна, конечно, сродни тайне исповеди, – однако мало ли что может случиться! Доверительный разговор в кабинете иной раз бывает подслушан ассистентом или любопытной служанкой – и через несколько дней интересную новость будут обсуждать во всех кофейнях на Грабене.

Лишь в 1801 году он отважился поведать о своей беде двум ближайшим друзьям, которые, заметим, находились в ту пору не в Вене и, стало быть, никак не могли даже случайно разгласить доверенную им тайну. Бетховен написал в Бонн Францу Герхарду Вегелеру и в крохотный городок Вирбы в Курляндию (Латвию) – скрипачу и теологу Карлу Аменде, с которым он близко сошёлся в

1799 году, когда Аменда несколько месяцев прожил в Вене, работая домашним учителем в семье Констанцы Моцарт. «Ты – не венский друг, нет! Ты – один из таких людей, каких обычно рождает земля моей отчизны», – уверял Бетховен Аменду, которого он успел полюбить как брата за его доброту и душевную тонкость. Впрочем, никому из двух родных братьев он таких писем никогда не писал, и неизвестно, были ли они хоть как-то осведомлены о его недуге и смятенном душевном состоянии.

*Бетховен – Францу Герхарду Вегелеру в Бонн,
29 июня 1801 года:*

«...Я влачу теперь существование, которое нельзя не назвать жалким. В течение двух лет избегаю всякого общества, потому что не в силах признаться людям: я глух. Будь у меня другое занятие, то ещё бы куда ни шло, но при моей профессии такое состояние ужасно. К тому же и враги мои, число которых не мало, – что сказали бы на это они! – Чтобы дать тебе представление об этой странной глухоте, я скажу, что в театре мне надо занять место у самого оркестра, если я хочу понимать актёров. Находясь чуть подальше, я уже не слышу высоких тонов инструментов и голосов. Удивительно, что в беседах со мной люди обычно не замечают этого, относя всё за счёт рассеянности, которая вообще мне свойственна. Иногда, правда, я слышу даже и тихую речь, но хорошо разбираю при этом лишь звуки, а не слова; однако коль скоро кто-то начинает кричать, для меня это невыносимо. Одному небу известно, что будет дальше. Феринг⁹ утверждает, что улучшение, если и не полное, всё же обязательно наступит. Я уже часто проклинал Создателя и своё существование. Плутарх мне указал стезю смирения. Но ежели окажется возможным избрание другого пути, то я брошу судьбе своей вызов, хоть и ждут меня в жизни минуты, когда я буду себя чувствовать несчастнейшим из божьих творений...»

*Бетховен – Карлу Аменде в Вирбы, Курляндия,
1 июля 1801 года:*

«...Как часто мне хочется, чтобы ты находился подле меня, ибо твой Б[етховен] глубоко несчастен и жизнь его течёт в разладе с природой и Творцом. Уж много раз я проклинал последнего за то, что он отдаёт свои творения во власть ничтожнейшей случайности, от чего нередко надламываются, никнут и погибают красивейшие цветы. Знай же, что ценнейшее из качеств, которыми я наделён, – мой слух очень ослаб. Признаки этого я ощущал ещё в ту пору, когда ты был здесь, вместе со мной; но тогда я об этом умалчивал. А теперь становится всё хуже и хуже, и лишь будущее покажет, возможно ли излечение».

На какое-то время он резко сузил свой круг общения, однако окружающие

⁹ Герхард фон Феринг (1755–1823) – врач Бетховена, будущий тесть Стефана фон Брейнинга.

давно привыкли к перепадам его настроения и всяким странностям, которые мудрая фрау Елена фон Брейнинг назвала в своё время учёным словечком *Raptus*. Совсем не бывать в свете, не выступать, не ходить в театр, не общаться с друзьями Бетховен всё же не мог. Но свои терзания он зачастую скрывал за маской отрешённой рассеянности или циничного балагурства (оно нередко прорывалось в его письмах добродушному барону Николаусу фон Цмескалю). Наиболее искренним другом, по словам композитора, оказался князь Лихновский, однако и ему он до конца открыться не мог.

Неверно было бы думать, что глухота настигла Бетховена внезапно и почти сразу же сделалась полной. Нет, он ещё много лет продолжал слышать звуки музыки и слова речи, но в мучительном искажении. Его преследовал шум в ушах. К шуму нередко добавлялись боли, обострившиеся при ветреной и ненастной погоде (Бетховен писал позднее, что венская зима его «убивает»). На начальных стадиях болезни он мог слышать вблизи почти нормально, но в отдалении – смутно или вообще ничего. Первыми исчезли высокие тона голосов и инструментов; в глухом шуме терялись женский смех и тихое пение. Если окружающие с недоумением смотрели на него, тщетно ожидая его ответа на заданный вопрос, то он извинялся за свою рассеянность, но сам изнывал от страха, что проницательный собеседник (а ещё хуже – собеседница!) разгадает секрет его губительного недуга. Звуковой мир стремительно сужался: он с ужасом понимал, что природа, которую он так любил и в которой часто находил утешение и вдохновение, тоже становится для него немой картиной. Шелест листьев, жужжание пчёл, звон коровьих колокольцев, пение птиц – всё это исчезало в монотонном внутреннем гудении, лишённом каких-либо пауз и смыслов¹⁰.

Примерно с 1800 года Бетховен упорно пытался лечиться. Врачи были самыми именитыми и дорогостоящими – профессора Герхард Феринг и Иоганн Алоиз Шмидт. Но никакой доктор медицинских наук не был способен справиться с этой бедой. Постепенно терявший терпение и надежду Бетховен менял врачей, а те изобретали методы, средства и снадобья, одно причудливее другого. То ему предписывали пластыри на руки из ягод волчанки, вызывавшие мучительно болевшие язвочки. То посылали его принимать тёплые ванны из дунайской воды. Компрессы, порошки, микстуры – ничто не помогало. Он был совершенно прав, грустно констатируя в письме Аменде: «...недуги такого рода – самые трудноизлечимые». Даже в наше время медицина вряд ли смогла бы исцелить Бетховена, – разве что ему предоставили бы удобный слуховой аппарат. Но в начале XIX века никаких слуховых аппаратов ещё не было. Позднее, лет через десять, механик Иоганн Непомук Мельцель сделал для Бетховена несколько слуховых трубок. Однако к тому времени глухота Бетховена уже не была тайной и ему было всё равно, что подумают об этих

¹⁰ В музее Бетховена в Бадене под Веной имеется смоделированное на современной технике наглядное устройство, позволяющее понять, как Бетховен год от года терял слух и как всё больше искажались в его восприятии звуки фортепиано, хора, речи, аплодисментов, колоколов. Однако этот прибор не демонстрирует всё то, что сопутствовало утрате слуха: гудения, шума и ноющих болей в ушах.

уродливых «орудиях» окружающие. А для тридцатилетнего молодого мужчины, усвоившего повадки светского льва и целенаправленно прокладывавшего себе путь на самый верх музыкального Парнаса, обнаружить свою уязвимость было мучительно и унижительно.

В истории музыки известны и другие случаи подобных несчастий с выдающимися музыкантами. Так, глухота настигла гамбургского композитора, певца и музыкального теоретика Иоганна Маттезона, чей трактат «Совершенный капельмейстер», изданный в 1739 году, Бетховен тщательно изучал. Но, поскольку Маттезон был блестяще образован, он переключился на писательство, снискав себе своими книгами и статьями даже большую славу, чем мог бы приобрести, оставшись композитором средней руки. Гораздо позднее, в конце XIX века, глухота стала печальным уделом выдающегося чешского композитора Бедржиха Сметаны; он продолжал сочинять музыку, но всё больше погружался в депрессию. Оглух в конце жизни и Габриэль Форе, что вынудило его покинуть пост директора Парижской консерватории. В любом случае, даже если глухота не препятствовала творчеству, она ставила крест на публичной карьере музыканта. Кому был нужен глухой пианист, скрипач, педагог или капельмейстер?..

Бетховен не хотел верить, что его концертная карьера закончена.

Как – закончена, если она только успела начаться? Он на пике популярности, у него столько заказов, что он едва успевает их выполнять, издатели давно перестали с ним торговаться и буквально рвут у него из рук рукописи с невысохшими чернилами, его приглашают то туда, то сюда, без него в Вене не обходится ни один значительный концерт, у него столько планов и замыслов...

Наконец – он ещё так молод!

Нет. Он не сдастся. Он будет преодолевать себя, ежедневно сражаясь с «завистливым демоном, поселившимся в ушах».

И пусть лишь ближайшие друзья знают, чего ему это стоит.

«Я схвачу судьбу за глотку, совсем меня согнуть ей не удастся!» – писал он Вегелеру. – О как прекрасно жить, тысячу раз жить!»...

Так он и жил.

Внутри порой царил леденящий мрак, чреватый отчаянием и неотступными мыслями о смерти. А снаружи сияло солнце восходящей славы.

«Vive la France!»

В трактире «Белый лебедь» вечерами было шумновато, но Бетховену это теперь даже нравилось: если он переспрашивал собеседников, то никто этому не удивлялся. Когда же беседа касалась политических тем, то вполне разумно было произносить свои слова прямо в ухо соседу. После раскрытия летом 1794 года заговора «венских якобинцев» и последующей казни нескольких революционеров вся Вена была наводнена тайными

осведомителями. Какой-нибудь совершенно безобидный бургер может мирно дремать за соседним столиком, однако потом в полиции появится скрупулёзный отчёт – кто неодобрительно высказывался об императоре Франце, о поражениях австрийской армии, о невыгодном мире с французами, заключённом в минувшем октябре...

А роптать было на что. Если в 1794 году Бетховен ещё ёрничал в письме папаше Зимроку насчёт благодушного австрийца, который ни за что не взбунтуется, покуда у него есть тёмное пиво с сосисками, то теперь ситуация изменилась. Когда к границам Австрии подступила война, даже в трактирах начали обсуждать боевые действия. Поздней осенью 1796 года французы пошли на Австрию из Италии, а в то же самое время продолжались военные действия на Рейне. Военные события конца 1796-го – начала 1797 года приняли настолько опасный оборот, что венцы начали собирать гражданское народное ополчение. Старый Гайдн сочинил в 1796 году «Мессу времён войны» – *In tempore belli*, а в начале 1797 года представил публике гимн «Боже, храни императора Франца», который тут же запела вся Австрия. Не остались в стороне и театры, где в том же 1796 году было спешно поставлено несколько «патриотических зингшпилей», в том числе «Австрия превыше всего».

Бетховен, поддавшись общему порыву и настоятельным просьбам некоторых друзей, написал две песни для венских ополченцев, «Походную песню» и «Боевую песню австрийцев». Они были тотчас изданы в виде листовок. Автором стихов был один из добровольцев, Йозеф фон Фридельберг, сумевший найти слова, способные воспламенить сердца сограждан:

Мы – немцы, наш народ велик,
Могуч и справедлив!
Эй, франки, мы покажем вмиг,
Кто храбр, а кто труслив!

«Странное чувство испытываешь, когда твою музыку поют прямо на улице или в трактире», – усмехался про себя Бетховен. Популярность такого рода, с одной стороны, льстила, но с другой – заставляла досадовать. Ни одна из песенок, распространяемых на листках, не стоит и пары тактов из его новой фортепианной сонаты. Но эту сонату на площадях уж точно играть никогда не будут.

Песня для ополченцев – дело благое. А вот нынешнего императора Бетховен прославлять бы ни за какие деньги не стал.

Бетховен возненавидел Франца с тихой, но нарастающей страстью. За что? Да за всё. За предательство дела Иосифа; за

идиотическое рвение цензоров, за шпионов в каждой кофейне; за показательную жестокую казнь венских якобинцев; за полную бездарность в военных делах, за коварство и трусость...

Пару месяцев назад приятель, Павел Враницкий, жаловался Бетховену; мол, написал большую симфонию «На заключение мира с Французской республикой», думал исполнить её в рождественской академии – а император, узнав о том, запретил! Частью, вызвавшей особое недовольство Франца, было аллегро под названием «Революция» и адажио памяти казнённого короля. В середине – траурный марш. То ли император усмотрел намёк на участь, грозящую ныне любому венценосцу, то ли так боялся французов, что не рискнул их сердить.

У Бетховена всё это вызывало чрезвычайно двойственные чувства. Хотя его родной Бонн стал теперь французским городом, он не мог заставить себя относиться к революционной Франции только как к врагу своего отечества. С одной стороны, республиканские идеи чрезвычайно ему нравились, и он был вполне убеждён в том, что феодальная монархия – такой же анахронизм, как дедовские пудренные парики и громоздкие дамские платья на фижмах. С другой стороны, не прекращающиеся в самой Франции с 1793 года кровавые казни заставляли относиться к вождям революции со смесью страха и отвращения. Враг, убитый в бою, с оружием в руках, – это одно, а обезглавленные на гильотине женщины, священники, учёные и даже музыканты (такие тоже были!) – совсем другое. Ужасы, которые французские эмигранты рассказывали о душераздирающих сценах на плахе, можно, конечно, было приписать ненависти к новым властям, но ведь даже после падения Робеспьера, устроившего эту свирепую вакханалию, во Франции продолжали судить и казнить – пусть не так много, как прежде, когда гильотина на площади Свободы не просыхала от свежей крови.

К Бетховену, погружённому в свои размышления, никто в трактире приставать не решался: завсегдатаи знали, что если этот странный человек не в духе, то он либо совсем не ответит, либо скажет что-нибудь хлёсткое. Так что он сидел один и уже начинал закипать изнутри, поскольку ждал к обеду своего друга Цмескаля, которого сам как только не дразнил – и «дряньнёвским барончиком», и «бароном-говновозом», и «графом от музыки», – однако тот лишь посмеивался, с канцелярской тщательностью собирая в особую папку все бетховенские записочки с подковырками и каламбурами. Барон Цмескаль фон Домановец не гнушался самолично очинивать перья для Бетховена. И уж конечно, Цмескаль ни разу не забывал про назначенные Бетховеном встречи. Интересно, что могло его так задержать?

Очередная красotka, до которых барон был лаком, как кот до сливок?..

Бетховен уже собирался заказать себе обед, быстро поесть и уйти, оставив Цмескалю язвительную записку, как вдруг тот вбежал в трактир и сразу же устремился к Бетховену:

– Друг мой, простите великодушно! Я не мог вырваться из канцелярии – там такие дела!

Цмескаль наклонился к уху Бетховена и, осторожно оглядываясь по сторонам, произнёс нечто ошеломляющее:

– К нам едет посол Французской республики!

В это поистине трудно было поверить. Мир с французами – это одно, но приезд в имперскую столицу посланника государства, в котором всего пять лет назад отрубили голову Марии Антуанетте, родной тётке императора Франца, – нечто невообразимое.

– И что за посол? – поинтересовался Бетховен.

Цмескаль наклонился к нему ещё ниже и по слогам произнёс:

– Ге-не-рал Бер-на-дот.

* * *

Жан Батист Жюль Бернадот, выходец из Гаскони, которому в 1798 году исполнилось 35 лет, успешно воевал против австрийцев и на Рейне, и в Италии, так что надеяться на благосклонное отношение императорского двора к личности такого посла не приходилось. Назначение в Вену стало сюрпризом для него самого. Но тут сошлись воедино две интриги. Наполеон, видевший в Бернадоте конкурента в борьбе за власть, хотел бы убрать его с арены военных действий, однако преподнести это как повышение в ранге. Правившая же во Франции Исполнительная директория поддержала Наполеона (возможно, надеясь сравнить двух соперников).

Карьера Бернадота в Вене оказалась короткой и резко конфликтной от начала до конца. Боевой генерал отправился в Австрию, не дожидаясь получения дипломатического паспорта, и был, как простой путешественник, остановлен на границе. Возмутившись, Бернадот пригрозил австрийцам войной, и пограничники сочли за лучшее пропустить грозного гостя с его немаленькой свитой.

Венской резиденцией Бернадота стал дворец Капрара, располагавшийся в центре города, на Вальнерштрассе. Один её конец вёл (и сейчас ведёт) к аристократическому району Фрайунг, а другой – к торговым улицам Кольмаркт и Грабен. При этом от дворца всего несколько минут ходьбы до императорского Хофбурга. Место для посольства – едва ли не идеальное, однако оно в итоге оказалось роковым.

Приезд Бернадота в Вену вызвал крайнее раздражение давней союзницы

Австрии – России. Хотя антифранцузская коалиция ещё не была оформлена, переговоры о ней уже шли, и русский посол граф Разумовский выразил недоумение сложившейся ситуацией. Приезд французского посла ставил под угрозу будущее планируемой коалиции. В одиночку же Австрия, как выяснилось в ходе кампаний 1796–1797 годов, противостоять Франции не могла.

В конце февраля 1798 года Бернадот всё-таки вручил верительные грамоты канцлеру Францу Тугуту, а в начале марта пробился на приём в Хофбург, хотя ему ясно дали понять, что в Вене его едва терпят и вести с ним переговоров никто не намерен. Бернадот пытался наладить личные связи в великосветских кругах, но и тут натолкнулся на отторжение. На его визиты не отвечали, в театре или на прогулке он чувствовал себя как зачумлённый. Будь Бернадот красавцем или изящным модником, он мог бы иметь успех в салонно-паркетной дипломатии, однако его наружность была далека от самых снисходительных представлений о красоте. Смуглый гасконец с огромным и острым, как у грача или ворона, носом, с резкими жестами, с чрезвычайно своеобразными представлениями об этикете, вспыльчивый и самолюбивый, он мало походил на вельможу и дипломата.

И тем не менее даже в Вене находились смельчаки, рисковавшие идти против мнений света и охотно посещавшие бывший дворец Капрара на Вальнерштрассе. Среди этих вольнодумцев оказались братья Лихновские – князь Карл и граф Мориц, их общий друг и протеже Бетховен, а также приятель Бетховена, Иоганн Непомук Гуммель.

Инцидент, случившийся вечером 13 апреля 1798 года, положил конец дипломатической карьере Бернадота. Именно в тот день в Вене отмечали годовщину создания народного ополчения, собиравшегося воевать против французов – и прежде всего против Бернадота, который демонстративно вывесил на балконе трёхцветное знамя Французской республики.

В тот весенний вечер Вена была заполнена толпами народа, вероятно, уже изрядно разгорячённого возлияниями в честь императора Франца и австрийского воинства. Гулянья происходили на всех окрестных улицах и площадях: на Фрайунге, на Михайловской площади, граничившей с императорским дворцом, на Грабене и Кольмаркте. Кто-то заметил вывешенный на посольстве флаг, толпа устремила на Вальнерштрассе, и вспыхнули волнения, грозившие перерасти в вооружённый бунт...

Беспорядки у французского посольства были описаны несколькими современниками, в том числе (не без изящного злорадства) русским послом графом Андреем Кирилловичем Разумовским, который в депеше от 15 апреля сообщал императору Павлу I:

«Третьего дня около семи часов вечера на балконе дома, занимаемого Бернадотом, увидели трёхцветное знамя. Обыватели, проходившие мимо, возроптали против сего новшества; тем временем собралась толпа и число недовольных умножилось... Все они громкими криками требовали, чтобы этот знак учинили снять, понося французские принципы, особу посла и возглашая:

„Да здравствует император Франц I!“... несколько камней было брошено в окна посольства. Сказывают, что Бернадот выскочил из дверей с саблей в руке. Волнение с минуты на минуту всё нарастало; полиция, военный комендант... поспешили явиться на площадь, почитая себя обязанными пресечь беспорядки... В ожидании прибытия войск полицейский агент и австрийский полковник заперли ворота дома, поднялись к Бернадоту и со всей горячностью упрашивали его убрать знамя, уверяя его, что сия уступка рассеет толпу и положит конец происшествию, столь прискорбному; они не услышали в ответ ничего, кроме брани... заявлений о том, что Республика не нуждается в опекунах... громких требований возмещения за нанесённое оскорбление и угроз мщением своего правительства»¹¹.

Создавалось впечатление, будто конфликт вспыхнул спонтанно, и многие возлагали вину за него на провокационные действия Бернадота. Однако, зная о страхе императора Франца перед любыми народными выступлениями и о недреманном око венской полиции, можно предположить, что события вокруг посольства были умело срежиссированы.

Немецкий филолог и композитор Август Герман Хорикс, симпатизировавший революции, опубликовал подробный отчёт обо всём, что случилось 13 апреля 1798 года у французского посольства. Хорикс не был очевидцем событий – он в это время находился в Зальцбурге, – но, вероятно, опирался на рассказы свидетелей и участников происходившего, в том числе и самого Бернадота, с которым он был знаком и увиделся вскоре после венского инцидента. Иначе трудно понять, как в руках немецкого журналиста оказались тексты французских дипломатических депеш, которые он цитирует дословно. Имелись там и другие любопытные детали. Так, Хорикс писал, что камни, которые толпа швыряла в окна дворца Капрара, доставлялись на повозках с берега Дуная – это никак не могло происходить стихийно. Упомянул Хорикс и о том, что в толпе, бушевавшей вокруг посольства, были замечены слуги в ливреях русского и английского дипломатического ведомства, а также князей Шварценберга, Лобковица и графа фон Туна.

Посольство фактически было взято штурмом, и лишь чудом дело не дошло до настоящего кровопролития. Разразившись напоследок крайне резкой нотой в адрес венских властей, Бернадот 15 апреля 1798 года покинул Вену вместе со всеми сопровождающими лицами.

Три дня спустя Цмескаль и Бетховен сидели не в «Лебеде», а в «Белом быке», расположенном чуть на отшибе, близ Bloшиного рынка; тут и публика была попроще, и шпионов, похоже, меньше.

– И вот зачем вы во всё это ввязались? – с почти отеческой укоризной осведомился Цмескаль.

– Так уж вышло, – буркнул Бетховен.

¹¹ Цит. по: *Егоров А. А.* Маршалы Наполеона. Ростов н/Д., 1998. С. 33–34.

Вечером 13 апреля он оказался в толпе и, увидев, как Бернадот выскочил один с обнажённой шпагой защищать своё знамя, крикнул: «Браво!» – за что едва не был избит окружающими.

– Вы понимаете, что были на волосок от весьма неприятных последствий? Вы порой безрассудны, как мальчик.

– Зато вы – ворчливы, как старая баба. Больше мужества, Цмескаль! Мы живём в героические времена!

– Ваше дело, Бетховен, музыка, а не политика. В музыке геройствуйте сколько хотите, но в политику лучше не лезьте. Ещё немного – и могли бы составить компанию бедняге Гуммелю.

– Что ж, не худшее общество!

Шутка Бетховена вышла кисловатой. В день отъезда Бернадота к Гуммелю явилась полиция и предъявила предписание покинуть столицу в течение двенадцати часов. За что?.. Всего лишь за то, что посол Бернадот, – отныне персона нон грата, – удостоил его своим посещением и оставил запись в его альбоме. Альбом конфискован, бумаги Гуммеля перерыты, а полицейские изъяли даже вполне невинные ноты, изданные во Франции, но ввезённые в Австрию без позволения имперской цензуры. Хорошо, что благодетельный Папа Гайдн немедленно дал Гуммелю рекомендательное письмо князьям Эстергази, не то ему и впрямь пришлось бы скитаться неведомо где.

– Надеюсь, к князю Лихновскому с обыском не придут, – заметил со вздохом Цмескаль.

– Да уж, только этого нам не хватало, – кивнул Бетховен.

В библиотеке Лихновского можно было бы отыскать немало такого, за что теперь не просто высылают из Вены, но и сажают в тюрьму. Однако вольнодумного князя предпочитали не трогать.

– Всё-таки будьте впредь осторожнее, – продолжал гнуть своё Цмескаль. – Вы-то не князь...

– Я – больше, чем князь! – рыкнул, стукнув по столу, Бетховен.

«Любезнейший барон-золотарь!..

Пропадите Вы пропадом со всей этой Вашей моралью, я ничего не желаю о ней знать. Сила – вот мораль людей, возвышающихся над остальными; она же и моя мораль.

И если Вы сегодня опять заведёте то же самое, то я буду Вас терзать до тех пор, пока Вы не признаете достойным и достохвальным всё, что мною бы ни делалось»...

Запечатав письмо и отправив слугу к Цмескалю, Бетховен выбросил затупившееся перо, взял более острое и написал на чистом листе название нового произведения:

«*Grande Sonate Pathétique*»

(«Большая Патетическая Соната»).

Да, именно так и только так. Титульный лист – исключительно на французском. Знающий – всё поймёт. А цензура пусть хлопает ушами, но придаться ни к чему никогда не сможет.

Такой музыки мир ещё не слышал. Это будет... как один со шпагой – против толпы.

Pathétique.

* * *

Взаимоотношения Бетховена с генералом Бернадотом – одна из загадочных страниц биографии композитора. Если отбросить все беллетристические вольности, то суть событий сводилась лишь к двум несомненным фактам: знакомству Бетховена с послом Французской республики в Вене и дружбе со скрипачом и композитором Родольфом Крейцером, приехавшим в свите посла. Но уже эти два факта ставят перед любым вдумчивым биографом ряд вопросов. Каким образом Бетховен оказался среди посетителей посольства, вокруг которого с первых же дней сложилась враждебная обстановка? Многие его покровители были противниками замирения Австрии с Францией: князя Лобковиц и Шварценберг, граф Тун, граф Разумовский. Пожалуй, лишь князь Лихновский не разделял их позицию.

В некоторых книгах о Бетховене или о Бернадоте можно прочитать, будто композитор «подружился» с послом Республики. Однако относительно этой «дружбы» никаких определённых данных нет. Крейцер – иное дело, существуют письма Бетховена, в которых он очень тепло отзывается о французском скрипаче как о «славном малом». Встречи с Крейцером могли происходить и вне стен посольства, так что дружба двух музыкантов выглядит вполне естественной.

С лёгкой руки Антона Шиндлера в истории музыки утвердилась легенда о том, что якобы именно Бернадот подал Бетховену мысль о симфонии в честь Наполеона – будущей «Героической». Эту легенду тоже часто повторяют, не вдумываясь в детали. А они заставляют отнестись к ней крайне скептически. Во-первых, Шиндлер был падок на разные измышления. Во-вторых, известно, что Бернадот находился в конфликтных отношениях с Наполеоном, и трудно представить себе, чтобы он призывал композитора воспеть своего соперника. Гонору же Бернадоту было не занимать; всё его пребывание в Вене было отмечено риторикой совершенно недипломатического толка.

Мы не знаем, был ли Бетховен непосредственным свидетелем беспорядков у французского посольства 13 апреля 1798 года (он вполне мог оказаться где-то поблизости), и остается только гадать, кому он душевно сочувствовал в развернувшейся тогда драматической схватке: охваченным патриотическим порывом венским гражданам или храбро ринувшемуся на защиту республиканского знамени Бернадоту. В те времена умели ценить красивые

жесты и мужественные поступки, даже если они совершались врагом.

Впечатления этих нескольких месяцев и особенно бурного вечера 13 апреля 1798 года навсегда отложились в памяти Бетховена. Много лет спустя, когда бывший революционный генерал Бернадот мирно правил Швецией под именем короля Карла Юхана XIV, Бетховен обратился к нему с письмом от 1 марта 1823 года, в котором, в частности, говорил:

«...Пребывание Вашего величества в Вене и интерес, проявленный Вами и несколькими вельможами из Вашей свиты к моему скромному таланту, оставили в моём сердце глубокий след. Ваши подвиги, заслуженно приведшие Вас на трон Швеции, вызывают всеобщее восхищение, и особенно тех, кто имел честь лично знать Ваше величество. Это же касается и меня самого. То время, когда Ваше величество взошли на трон, всегда будет считаться эпохой, имеющей огромное значение... Ваше величество является предметом любви, восхищения и заинтересованности всех тех, кто умеет ценить королей. Чувства уважения, питаемые мною к Вашему величеству, едва ли можно преувеличить.

Примите милостиво, Ваше величество, искреннее заверение в почтении Вашего покорнейшего слуги.

Луи ван Бетховен».

Насколько это известно, письмо Бетховена осталось без ответа. Став королём, бывший посол Французской республики утратил интерес к автору «Патетической сонаты».

НОВЫЙ ОРФЕЙ

Первый бенефис

«Сегодня, в среду 2 апреля 1800, господин Людвиг ван Бетховен имеет честь дать большой бенефисный концерт в Императорско-Королевском Бургтеатре.

Будут исполнены следующие произведения:

1. Большая симфония покойного господина капельмейстера Моцарта.
2. Ария из „Сотворения мира“ княжеского капельмейстера господина Гайдна, в исполнении мадемуазель Зааль.
3. Большой концерт для пианофорте, сочинённый господином Людвигом ван Бетховеном, в его собственном исполнении.
4. Септет, покорнейше и верноподданнейше посвящённый Её величеству Императрице, сочинённый господином Людвигом ван Бетховеном для четырёх струнных и трёх духовых инструментов, в исполнении господ Шуппанцига, Шрайбера, Шиндлекера, Бера, Никеля, Матаушека и Дитцеля.
5. Дуэт из „Сотворения мира“ Гайдна, в исполнении господина и мадемуазель Зааль.
6. Господин Людвиг ван Бетховен будет импровизировать на пианофорте.
7. Новая большая симфония для полного оркестра, сочинённая господином Людвигом ван Бетховеном.

Билеты в ложи и партер можно приобрести на квартире господина Людвига ван Бетховена на Тифер Грабен, № 241, третий этаж, а также в театре у капельдинеров. Цены обычные.

Начало в половине шестого вечера».

Так непривычно было видеть своё имя, напечатанное крупными буквами на афишах, расклеенных в центре Вены. Получить для бенефисной академии зал придворного театра было не просто даже для именитого музыканта. У Бетховена никаких титулов не было, но к нему милостиво благоволила императрица Мария Терезия Бурбон-Сицилийская.

Императрица любила музыку, и не только итальянскую, но и немецкую, что делало честь её вкусу. Старого Гайдна она с почётом принимала в своих покоях и с удовольствием исполняла арии из его последних ораторий. Собственно, ария и дуэт из «Сотворения мира», включённые Бетховеном в программу концерта, принадлежали к числу любимых пьес императрицы. Мария Терезия разрешила Бетховену посвятить ей новейшее инструментальное сочинение, Септет, в котором серьёзная музыка сочеталась с лёгкой, мгновенно западавшей в память. Впервые исполненный при дворе, Септет вызвал бурю восторгов. Кажется, проняло даже императора Франца. «Если б ваш Бетховен всегда сочинял такие милые вещи, он мог бы

преуспеть, – проскрипел император. – А то он всё норовит устраивать какие-то революции в музыке. Это нам совсем ни к чему». Бетховен никогда не видел императора на своих концертах, но это ехидное замечание выдало некоторую осведомлённость Франца о его творчестве. Или, может быть, император говорил с чужого голоса? Интересно, с чьего же? Капельмейстера Сальери, которого ужасала сама идея наречь фортепианную сонату «Патетической», ибо пафос считался принадлежностью только церковной музыки и трагической оперы?.. Или Гайдна, который мог, не имея в виду ничего дурного, сказать при дворе, что его ученик способен произвести в музыке революцию?..

Бетховен явился в театр пораньше, чтобы попросить капельмейстера Конти ещё раз повторить с оркестром наиболее трудные места симфонии. О том, чтобы автор дирижировал сам, даже речи быть не могло. Театральные оркестранты строили из себя бог весть что; седовласый контрабасист ворчал на «адские пассажи», из-за которых можно вывихнуть запястье; флейтист уверял, что верхнего «си-бемоль» в диапазоне его инструмента отродясь не было; толстый валторнист фальшивил, поскольку не был в состоянии согнуть руку и засунуть кулак в раструб, чтобы сыграть нужный полутон. Ах, если бы оркестр согласился выступить под управлением Павла Враницкого! Но нет. Оркестранты заявили, что не примут никакого другого дирижёра, кроме законного капельмейстера Бургтеатра, синьора Якопо Конти. Деловитый оперный маэстро, ни черта не понимающий в «этих немецких симфониях», Конти следил лишь за тем, чтобы выдерживался относительно ровный темп. Большого, уверял он, за одну репетицию достигнуть было нельзя, а две оркестровые репетиции – это, извините, роскошь, которую в Бургтеатре никому ещё не предоставляли.

Публика понемногу собиралась, люстры и канделябры уже горели, капельдинеры открывали ложи одну за другой. Бетховен стоял за кулисами и с волнением посматривал в зал.

Императорская ложа пока пуста – но это всегда так бывает; обычно августейшие особы и двор прибывают к самому началу концерта, а то и с некоторым опозданием. Зато барон ван Свитен уже здесь – он-то не опаздывает никогда. Вот он привстал, чтобы раскланяться с фрау Констанцей Моцарт... В ложах бельэтажа блистали дамы и барышни – одна прелестнее другой. Свои места заняло семейство Лихновских – князь Карл с княгиней Марией Кристиной, его сестра графиня Генриетта и брат граф Мориц с женой. Рядом – ложа князя Франца Максимилиана Лобковица, этого хромого меломана, который содержит целый оркестр и порою сам играет там на виолончели. Его супруга Мария

Каролина переговаривается со своими родственниками, князем и княгиней Лихтенштейн. О, появилось и семейство Эстергази! А вот и Гайдн идёт по проходу в партер, в первый ряд – там ему будет лучше видно и слышно – и садится рядом с ван Свитеном и другими влиятельными стариками – аббатом Штадлером, другом семьи Моцарт, и бароном Зонненфельсом, бывшим советником императора Иосифа. За ними виднеются головы Альбрехтсбергера и Сальери, которым Бетховен, конечно же, тоже послал бесплатные билеты, как и доброму Шенку, услуг которого он не забыл. Барон Цмескаль предпочёл заплатить за билет: «Бетховен, вы разоритесь на этом концерте, если будете одаривать всех друзей контрамарками – у вас слишком много друзей!»...

В зал прибывают дипломаты. Посол Пруссии, посол Саксонии... Увы, графа Разумовского при дворе теперь нет – новый император Павел отозвал его в Россию и, говорят, сослал в какую-то глушь. Бедная графиня Элизабет; в одночасье превратиться из супруги влиятельного дипломата в провинциальную даму – это для неё, наверное, тяжёлое испытание. Зато здесь граф Броун с женой. Какими милыми могут быть эти русские... Не так давно Броун подарил Бетховену породистую лошадь для верховых прогулок. Зачем, скажите на милость? Бетховен спровадил её на конюшню и напрочь о ней забыл, пока слуга не принёс ему солидный счёт за корм и услуги конюха. С подарком пришлось потихоньку расстаться, ибо содержать эту зверюгу оказалось очень накладно, а прокатиться на ней он успел всего пару раз.

Какие только мысли не лезут от волнения в голову!

Зазвучали трубы и литавры: в ложу вошла императрица со свитой. Император, конечно же, не явился. Бог с ним. Он многое потеряет.

Всё. Зал наполнился от партера до галёрки.

Можно начинать академию.

* * *

Программа первого большого концерта Бетховена была составлена очень тщательно и являлась своего рода вызовом и декларацией. Академией в то время имел право называться лишь концерт, состоявший из крупных произведений разных жанров, причём обязательным считалось присутствие вокальных номеров, даже если академию устраивал виртуоз-инструменталист. Исполнять в большом концерте произведения только одного композитора было тогда не принято, и даже Бетховен решился на это не сразу. Впрочем, в 1800 году перед ним стояла совершенно другая задача. Ничего случайного в

дебютной академии играть было нельзя. Поэтому звучала музыка только трёх композиторов: Моцарт – Гайдн – Бетховен.

По прошествии более чем двух веков такое сочетание имён выглядит совершенно естественным. Однако в 1800 году своё право на законное место в ряду великих композиторов Бетховену требовалось доказать.

Симфония Моцарта (неизвестно, какая именно) была поставлена в самое начало программы. Тем самым Бетховен посмертно воздавал дань благодарности кумиру своей юности и в то же время делал почтительный жест в сторону моцартианцев, которых в зале Бургтеатра было немало. Близкие и дальние родственники Моцарта и фрау Констанцы, их друзья, знакомые, почитатели моцартовского гения – все они составляли влиятельную партию в артистическом мире Вены.

Гайдна также следовало порадовать, а вместе с ним сделать приятное и князьям Эстергази, и прочей венгерской знати, обожающей старого маэстро. Графы Аппони, Эрдёди, Пальфи... Впрочем, Гайдна любили не только венгры. Князь Шварценберг и князь Лобковиц чтили его как самого великого из ныне живущих композиторов. Оратория «Сотворение мира» произвела в Вене такой фурор, что на публичной премьере подступы к Бургтеатру охраняла полиция.

Из собственных сочинений Бетховен представил и те, что уже успели полюбить публике, – Септет и Первый фортепианный концерт и нечто совсем новое. Причём новинки он приберёт к концу, дабы внимание зала не ослабевало. Импровизация, вероятно, как всегда, оказалась блестящей; жаль только, что ни один рецензент и никто из современников не запомнили, на какую тему фантазировал Бетховен. На собственную? На моцартовскую или гайдновскую?..

Первая симфония, прозвучавшая под занавес, должна была утвердить репутацию Бетховена как безусловно владеющего своим ремеслом мастера, который умеет сочинять музыку столь же прекрасную, как и симфонии Гайдна и Моцарта. Это было вовсе не ученическое подражание учителям, а скорее озорная «игра в классику», где всё выглядело вроде бы серьёзно и основательно, а на самом деле полно шуток, каламбуров и иронических реверансов в сторону носителей париков и камзолов.

Критики были единодушны: дебютная академия Бетховена стала самым выдающимся событием музыкального сезона. Он добился желаемого. С этого вечера, 2 апреля 1800 года, сочетание имён – Моцарт, Гайдн, Бетховен – уже не казалось венцам ни возмутительным, ни экстравагантным, ни слишком дерзким. Никто не смел больше говорить о том, что как пианист он, возможно, стоит на уровне Моцарта, но как композитор – далеко не столь гениален. И никто больше не имел оснований сомневаться в том, что единственный законный наследник музыкального трона после неизбежного ухода Папы Гайдна – это он, Людвиг ван Бетховен.

Сёстры Брунsvик

В первые годы жизни в Вене Бетховен был вынужден заниматься

преподаванием игры на фортепиано, хотя преподавать он страшно не любил. Конечно, уроки он давал не начинающим, а тем, кто уже кое-что умел. Чаще всего это были светские дамы и барышни, для которых искусство музыки, священное в глазах Бетховена, оставалось всего лишь приятным досугом.

Среди учениц иногда попадались истинные таланты. Не будь, например, юная Бабетта фон Кеглевич графиней, она могла бы сделать карьеру концертирующей виртуозки. Но Бабетта никогда не играла нигде, кроме салона своих родителей, категорически не желавших, чтобы девушка из благородной семьи уподоблялась каким-то «артисткам». Да, некоторые пианистки, ученицы Моцарта и Гайдна, выступали в концертах, – например, Барбара Плойер, Йозефа Ауэрнхаммер, Магдалена Курцбёк, – но они не были аристократками. Бабетта же обручилась с итальянским князем Инноченцо Одескалки, и её судьба была предначертана. Ходили слухи, будто Бабетта была втайне влюблена в своего учителя, однако Бетховен словно бы этого не замечал. Возможно, она была не в его вкусе. Чем-то похожая на него самого – невысокая, смуглая, с пронзительными чёрными глазами, угловатая и молчаливая. Помимо Сонаты ор. 7 (№ 4) и двух циклов вариаций, на тему Сальери и на собственную тему (ор. 34), он посвятил ей свой Первый фортепианный концерт, хотя точно знал, что Бабетта никогда не выступит с ним публично.

Не выступали в открытых концертах и Брунsvики, которые из учеников Бетховена стали его друзьями. С этой семьёй он оказался связан почти на всю жизнь.

Вдовая графиня Анна фон Брунsvик и две её дочери, 24-летняя Тереза и 20-летняя Жозефина, буквально свалились на него в майское утро 1799 года – вернее, взяли приступом его квартиру на четвёртом этаже дома близ церкви Святого Петра у Грабена. О дальнейшем мы знаем из воспоминаний Терезы. Она села за рояль и начала играть фортепианную партию Трио ор. 1 (№ 1), попутно напевая партии то скрипки, то виолончели. Бетховен был удивлён её музыкальным талантом, однако нашёл постановку рук не совсем правильной и далее работал с Терезой над исправлением этого недостатка. Что исполняла при первой встрече с ним Жозефина, старшая сестра не сообщала. Но Бетховен сразу же согласился ежедневно давать им уроки, тем более что это должно было длиться всего две недели: графиня с дочерьми приехала в Вену ненадолго.

Графский род Брунsvик де Коромпа был древним и богатым, хотя не настолько могущественным, как род князей Эстергази. Графиня Анна, урождённая баронесса фон Зефельд, в 1793 году овдовела и воспитывала четырёх детей: Терезу (1775–1861), Франца (1777–1849), Жозефину (1779–1821) и Шарлотту (1782–1843). Семья владела имением Коромпа (ныне в Словакии), замком Мартонвашар под Пештом и особняком в Офене (западной части Будапешта). Именья должны были перейти к единственному сыну, Францу. А трёх дочерей предстояло выдать замуж, хотя младшая сестра, Шарлотта, была пока совсем юной девушкой, и в тот раз в Вену её не взяли. Найти для обеих невест – или хотя бы для одной – хорошую партию за пару недель было трудно. Тем не менее графине Брунsvик это удалось.

Первая встреча сестёр Брунsvик с Бетховеном состоялась 3 мая 1799 года, а через два дня, 5 мая, мать повела дочерей осматривать одну из достопримечательностей Вены – так называемую Мюллеровскую галерею, которой владел граф Йозеф Дейм фон Штритеш (1752–1804). Он с первого взгляда страстно влюбился в Жозефину и немедленно попросил её руки у Анны Брунsvик. Предложение было тотчас принято, причём мнение дочери графиня не принимала в расчёт. А Жозефине 47-летний жених не внушал ни малейшей симпатии. Несмотря на её протесты, мольбы и слёзы, свадьба состоялась 29 июля 1799 года в Мартонвашаре, после чего новобрачные поселились в Вене.

Граф Дейм действительно выглядел неподходящим супругом для хрупкой и нежной Пепи Брунsvик. За ним тянулся мрачный шлейф давней трагической истории: в молодости граф дрался на дуэли и убил соперника, из-за чего был вынужден покинуть Австрию и много лет провести за границей, преимущественно в Италии. Когда ему позволили вернуться в Вену, он взял себе нарочито простецкую фамилию Мюллер. «Господин Никто». Поэтому созданная им галерея искусств так и называлась – Мюллеровской, а не Деймовской.

Взаимоотношения опального графа с изящными искусствами также были своеобразными. В бытность свою в Италии он брал уроки скульптуры и научился профессионально изготавливать восковые и гипсовые копии известных статуй и бюстов, большей частью античных. Граф-скульптор мог гордиться тем, что способен заработать себе на хлеб своими руками. В Вене он занялся созданием восковых портретов, в том числе членов императорской семьи. Сходство было пугающим, но эффект – далёким от художественности, а иногда даже отталкивающим. После смерти Моцарта именно граф Дейм снял с него гипсовую маску; оригинал ныне утрачен, но копия выставлена в Михайловской церкви в Вене, где состоялось первое исполнение Реквиема.

Граф Дейм собрал в своей галерее множество раритетов, особенно механических приборов и игрушек. Посетителей развлекали автоматическими барабанщиками, заводными собачками, музыкальными табакерками. Особую гордость графа составляли несколько «часов с флейтами», игравшие каждые полчаса или час пьесы самых знаменитых композиторов. Ещё в 1790 году граф Дейм создал у себя в галерее отдельный мемориальный зал, посвящённый недавно скончавшемуся фельдмаршалу Гидеону фон Лаудону. В зале был воздвигнут мавзолей в виде триумфальной арки, окружённой скорбящими восковыми фигурами. Фигуры представляли собой безутешную Австрию и её защитников в рыцарских латах. Над саркофагом, на фронтоне арки, находились часы, механизм которых был соединён с органными трубами. Цилиндрический валик с торчащими штырьками, расположенными в определённом порядке, вращался и приводил в движение органный механизм, который ежедневно исполнял печально-торжественную фантазию Моцарта. Народ ломился посмотреть на это механическое представление, так что дорогостоящая затея графа вскоре вполне окупилась. Органчиками тогда увлекались многие, и среди учеников Гайдна был мастер по имени Примитивус Немец, который строил подобные механизмы, в том числе и для графа Дейма. В своё время Гайдн

написал 25 коротких пьесок для инструментов Немеца, в том числе одну из них – на тему «Камаринской». Позднее граф Дейм не преминул заказать музыку для «часов с флейтами» и Бетховену, и тот в 1799 году создал пять милых, но непритязательных вещиц.

Первоначально Мюллеровская галерея располагалась в центре Вены, а затем граф купил обширное здание на берегу Дунайского канала. В этом доме и поселились новобрачные. Фасад, выходящий на Дунай, выглядел как настоящий дворец: средний ярус был украшен колоннами, среди которых красовались статуи, скопированные с античных образцов. Внутри располагались галерея, функционировавшая как музей, небольшой концертный зал и покои графской семьи. Но дом был настолько велик, что с другой, непарадной стороны в нём имелось 80 квартир, сдававшихся внаём. Ныне остаётся лишь сожалеть о том, что Мюллеровская галерея пала жертвой градостроительного вандализма конца XIX века: сначала были снесены крепостные стены, бастион и Красная башня, давшая имя доньне существующей улице Ротентурмштрассе, которая ведёт к набережной от собора Святого Стефана. Затем наступила и очередь дома, вид которого сохранился лишь на старых фотографиях и ещё более старых картинах и гравюрах.

Глядя на такое помпезное сооружение, можно было подумать, что граф Дейм несметно богат и уже одним этим способен обеспечить прочное будущее жене и детям. Вскоре выяснилось, что это далеко не так и свободных средств у графа не так уж много, зато долгов – изрядное количество. Со свойственной ей решимостью Анна Брунsvик попыталась заставить Жозефину развестись с мужем, но та отказалась выполнить волю матери – Дейм действительно обожал свою Пеппи, и в её душе постепенно возникла привязанность к этому непростому и странному человеку.

Бетховен был вхож в дом графа Дейма на правах друга семьи. Он продолжал давать уроки Жозефине, а иногда и самому графу. Возможно, их познакомили после замужества Жозефины, но не исключена вероятность того, что Бетховен ещё до этого бывал в Мюллеровской галерее и знал Дейма как любителя механических органчиков.

Жозефина отстаивала для себя право изредка устраивать домашние концерты, на которые постоянно приглашала Бетховена, – и право беспрепятственно общаться с родными, прежде всего с сестрой Терезой и братом Францем. Франц, приехавший в Вену вскоре после свадьбы сестры, подружился с Бетховеном так, что они перешли на «ты». Но большую часть времени Франц проводил в Венгрии, а в Вене бывал редко. Тереза, оставшаяся незамужней, подолгу жила у Деймов, хотя с графом не ладила. В своих мемуарах она описывала, как Дейм «тиранствовал», ревнуя Пеппи ко всем знакомым мужчинам (почему-то за исключением Бетховена, которого он даже оставлял с ней за фортепиано наедине), как он отбирал у неё книги, чтение которых считал неподходящим занятием для молодой дамы. Однако из семейной переписки Деймов возникает несколько иная картина. Жозефина, похоже, примирилась со своей участью. Самым большим счастьем для неё стало материнство. В 1800 году родилась любимица обоих родителей, дочь

Виктория (Вики), затем – сыновья Фридрих и Карл и напоследок, в 1804 году, дочь Жозефина (Зефина).

Для сестёр Брунsvик, Терезы и Жозефины, Бетховен написал песню на стихи Гёте – «Ich denke dein» («Я помню о тебе»), ставшую темой для фортепианных вариаций в четыре руки. Это был галантный подарок с лёгким намёком на взаимную симпатию. Но к кому?.. После скоропалительного замужества Жозефины он должен был бы, наверное, увлечься Терезой. И, вероятно, отчасти увлёкся, но не дал этому увлечению зайти сколько-нибудь далеко. Впрочем, в начале 1800-х годов никто из них ещё не знал, в какой нерасторжимый узел свяжет нити их жизней судьба.

Джульетта

Юная графиня Юлия (или Джульетта) Гвиччарди вошла в жизнь Бетховена, вероятно, ещё в 1800 году, когда она с матерью приехала в Вену из Италии, где провела несколько лет. Её отец, Йозеф фон Гвиччарди, имел итальянские корни, но находился на австрийской военной службе. Мать, урождённая графиня Сусанна фон Брунsvик, была сестрой покойного графа Антона Брунsvика. Следовательно, Джульетта, родившаяся, как относительно недавно установлено, в 1782 году (а не в 1784-м, как считалось ранее), приходилась кузиной Терезе, Жозефине и Каролине (Шарлотте) и их брату Францу Брунsvикам. Естественно предположить, что Бетховен мог познакомиться с Джульеттой в доме графа Дейма, где он постоянно бывал после замужества Жозефины и выступал в концертах для избранной публики. 10 декабря 1800 года Жозефина описывала матери один из таких концертов: «Вчера у нас была музыка в честь герцогини. Мне пришлось играть на фортепиано, а кроме того, заниматься всеми приготовлениями. Бетховен играл свою сонату для виолончели, а я – последнюю из трёх его скрипичных сонат [ор. 12 № 3], в сопровождении Шуппанцига, который, как и все прочие, играл божественно. После этого Бетховен, как суший ангел, представил нам свои новые, пока ещё не изданные, квартеты [ор. 18], превосходящие всё, что написано в этом жанре».

Поскольку Бетховен пользовался таким восторженным вниманием Брунsvиков, их кузина, наверное, тоже заинтересовалась этим необычным человеком, и он не смог устоять перед её чарами.

Современники называли Джульетту красавицей. Сохранились три её миниатюрных портрета. Судя по ним, безупречной красотой она не обладала, но у неё имелись качества, способные вскружить голову любому мужчине: обаяние, грация, кокетливость – и, наконец, прирождённая музыкальность, обусловленная не только обычным тогда светским воспитанием, но и слиянием венской, венгерской и итальянской кровей.

Разгар романа Бетховена с Джульеттой Гвиччарди пришёлся на 1801–1802 годы. Вероятно, решающее объяснение произошло в имении Брунsvиков, Коромпе, где летом 1801 года гостили и Брунsvики, и Джульетта, и Бетховен. Некоторая доля романтических безумств, допустимых вдали от столичного

этикета, создавала ощущение того, что никаких непреодолимых границ не существует и что истинная реальность – это не мифические сословные предрассудки, а дружба, любовь и родство душ. Тереза Брунsvик вспоминала, что в парке была высажена рощица молодых деревьев, каждое из которых носило имя одного из членов «духовного содружества», в том числе Бетховена.

По возвращении осенью в Вену Джульетта стала его ученицей, но он не желал брать за уроки денег и даже подарков. Сама Джульетта в старости вспоминала, что Бетховен был «очень беден», но при этом «очень горд». Последнее, несомненно, являлось правдой, первое же выглядело таковым лишь относительно, если сравнивать доходы Бетховена с состояниями аристократов, владевших дворцами и поместьями. Выглядеть нанятым за плату учителем он решительно не хотел, представляя занятия с Джульеттой как дружеский жест и следствие своего интереса к «большому таланту» ученицы. Бурную отповедь вызвала у него попытка графини Сусанны Гвиччарди отблагодарить его присылкой рубашек, которые якобы шила или вышивала сама графиня. Бетховен был настолько вне себя, что вместо «23 января 1802» датировал своё ответное письмо безумным «1782» годом. Которая из сторон вела себя тут более нетактично, трудно сказать, особенно находясь в историческом отдалении от событий и не зная ситуацию изнутри. Бетховен явно хотел, чтобы в аристократической среде к нему относились, как к равному. И он всерьёз мечтал о браке с Джульеттой.

Правда, об этом мы знаем лишь из косвенных намёков в его письме Вегелеру от 16 ноября 1801 года. Излив другу свои мучительные мысли, связанные с прогрессирующей утратой слуха, Бетховен вдруг признавался, что в последнее время он перестал избегать людей и несколько приободрился:

«Перемена, произошедшая во мне теперь, вызвана милой чудесной девушкой, которая любит меня и любима мною. После двух лет снова несколько светлых мгновений, и вот – я впервые ощутил, что женитьба могла бы составить моё счастье. К сожалению, она не моего сословия, и сейчас, разумеется, жениться мне никак невозможно; я должен ещё порядком поскитаться. Когда бы не слух мой, я давно уже объехал бы полсвета, и мне необходимо это сделать – ведь для меня не существует высшего наслаждения, чем заниматься своим искусством и его показывать».

Имени «милой чудесной девушки» Бетховен не называет. Он вообще никогда не раскрывал имён своих возлюбленных ни в письмах самым близким друзьям, ни в дневниках. Тот же Вегелер был свидетелем его многочисленных юношеских романов, однако имена венских аристократок, даривших свою благосклонность Бетховену, остались тайной. Но история с Джульеттой выплыла на свет ещё при жизни Бетховена, так что скрыть её не удалось, а спустя много лет после его смерти и скрывать было, в общем, уже незачем.

Возможно, Джульетта не захотела или не осмелилась сразу же вернуть размечтавшегося поклонника с небес на землю. Не говоря ему «нет», она, видимо, соглашалась немного подождать. Не слишком долго: в те времена невесты из хороших семей, да ещё такие прелестные, выходили замуж чуть ли не девочками. В 1801 году ей было девятнадцать. И ей, несомненно, не

хотелось слишком затягивать с браком.

Любила ли она Бетховена?..

Он полагал, что – да. Ради этой любви она совершала поступки, безусловно рискованные с точки зрения морали того времени. Миниатюрный портрет, хранившийся Бетховеном в тайнике платяного шкафа, могла подарить ему только сама Джульетта. Между тем такой подарок мог бы скомпрометировать молодую девушку, если бы Бетховен вздумал им хвастаться. Мы не знаем, последовал ли портрет Джульетты в ответ на дар самого Бетховена – или наоборот. Но в любом случае благодаря посвящению ей одного из самых знаменитых произведений Бетховена, так называемой «Лунной сонаты», имя этой «милой чудесной девушки» – *La Damigella Contessa Giuletta Guicciardi* – оказалось вписанным в скрижали бессмертия.

Сама Джульетта вспоминала впоследствии, что посвящение досталось ей почти случайно. Якобы поначалу Бетховен преподнёс ей своё фортепианное Рондо (opus 51 № 2) – пьесу, выдержанную в галантно-лирическом тоне. А потом вдруг с извинениями попросил вернуть ему рукопись под тем предлогом, что срочно потребовалось посвятить какое-то произведение графине Генриетте Лихновской, сестре князя Карла, – а времени на сочинение новой пьесы у него не было. Джульетте в качестве «компенсации» была преподнесена Соната-фантазия до-диез минор № 14 (op. 27 № 2). Название «Лунная» закрепилось за ней лишь после смерти Бетховена, и оно исходило от поэта Людвига Рельштаба. Ни сам композитор, ни его современники эту сонату никогда так не называли. Она и без того была столь необычной, что ни в каких дополнительных эпитетах не нуждалась.

В начале 1800-х годов Бетховен в своём фортепианном творчестве вступил в полосу экспериментов, создав одну за другой несколько сонат, разрушавших привычные представления об этом жанре. Так, Соната № 12 (op. 26) открывалась лирическими вариациями, за которыми следовали Скерцо и «Траурный марш на смерть героя». Завершавший этот цикл быстрый мажорный финал мог ещё больше озадачить слушателя, чем прояснить смысл столь странного замысла. Обе сонаты op. 27 были названы Бетховеном «сонатами в духе фантазии» (*Sonata quasi una fantasia*), поскольку их строение выглядело ещё необычнее. В первой из них, ми-бемоль-мажорной, словно в сновидении, чередовались прекрасные, но словно бы незаконченные картины. А до-диез-минорная открывалась скорбным *Adagio sostenuto*, резко контрастировавшим с грациозно-шутливым *Allegretto* и яростным штормовым финалом.

Вокруг «Лунной сонаты» впоследствии возникло несколько романтических легенд. Одна из них повествовала о некоей слепой девушке, которой необратимо гложущий Бетховен решил показать красоту лунной ночи хотя бы при помощи звуков. Разумеется, никакой «слепой девушки» в его окружении не фигурировало ни тогда, ни впоследствии.

Другая сентиментальная легенда связывала содержание «Лунной сонаты» со стихотворением Иоганна Готфрида Зейме «Молельщица». Кассельский композитор Георг Кристоф Гроссхейм писал об этом Бетховену 10 ноября 1811

года, прося позволить ему сделать обработку первой части сонаты, подтекстовав её данным стихотворением. Бетховен не проявил к этой идее никакого энтузиазма, хотя творчеством Зейме интересовался. Однако вряд ли «Молельщица» может рассматриваться как программа сонаты – стихотворение никак недотягивает до уровня музыки, да и в образном отношении сравнивать их невозможно. Героиня стихотворения молится о своём умирающем отце:

На ступенях перед алтарём поникнув,
Лина молится, пылая скорбным ликом,
пав к стопам Пречистой в исступленье,
с сердцем, полным страха и смятенья...

Интересно, что молитвенное настроение в первой части сонаты уловил впоследствии и композитор Готлоб Бенедикт Бири, который вскоре после смерти Бетховена аранжировал эту музыку в качестве начальной части католической мессы – «Kyrie eleison» («Господи, помилуй»).

Но Бетховен ко всему этому не имел уже никакого отношения.

Соната до-диез минор, одно из популярнейших произведений классической музыки, осталась скорбным памятником его первой сильной и безнадёжной любви.

Гейлигенштадтская осень

Перед Пасхой 1802 года Бетховен собирался устроить очередной бенефис, чтобы заработать денег и познакомить венцев со своей Второй симфонией и новым, до-минорным фортепианным концертом. Однако директор придворных театров барон Петер фон Браун в последний момент отказался предоставить уже обещанный зал. Предлог был явно надуманным, и Бетховен подозревал, что Браун лишь исполняет чью-то злую волю – но чью?.. Хотя в Вене у Бетховена имелось множество врагов, никто из них не обладал достаточным влиянием, чтобы воспрепятствовать устройству его академии.

Было очень досадно. У Бетховена накопилось столько прекрасной музыки, которую негде исполнить, а в эскизах уже вызревали другие произведения – и куда их девать? Сочинять лишь то, что заказано? Но у заказчиков бывают весьма вздорные идеи.

В начале апреля 1802 года Бетховен получил из Лейпцига письмо от издателя Франца Антона Хофмайстера. К Хофмайстеру обратилась некая графиня, почитательница Бонапарта, которая возымела прихоть заказать Бетховену сонату, прославляющую подвиги её кумира. Ох, как Бетховен изъясвился над этим предложением!

«Уж не спятили ли вы, господа мои? Вы предлагаете мне написать такую сонату? Во времена революционной лихорадки – ну, тогда ещё нечто подобное могло прийти к стати, но теперь, когда всё норовит повернуть в свою старую колею, когда Буонапарте заключил конкордат с Папой, – теперь такая соната? Добро бы речь шла о какой-нибудь „Missa pro Sancta Maria a tre voci“ или о

вечерне и т. п. – ну, тогда бы я тут же взял в руки кисть и написал жирными нотами „Credo in unum“. Но боже правый, такую сонату – в эти новонаступающие христианские времена? – О-го-го, – нет, увольте, – из этого ничего не выйдет».

На всякий случай он всё-таки запросил неслыханный гонорар в 50 дукатов. Если дама действительно хочет получить сонату, она её получит, однако пускай раскошелится! Нет – так нет.

Вернувшийся в Вену после смены власти в России граф Разумовский подал Бетховену другую мысль: посвятить что-нибудь новому императору Александру, который до восшествия на престол любил играть на скрипке и вообще отличается гуманностью и великодушием.

Эскизы «александровских» скрипичных сонат уже заполнили несколько листов, а идеи прямо-таки лились потоком. Когда Бетховен работал, его настроение сразу улучшалось; он забывал даже про мучительный шум в ушах, который порой доводил его до иступления и отчаяния.

На людях он бодрился, по-прежнему делал вид, что его запоздалая реакция на некоторые реплики собеседников – следствие всего лишь самоуглублённости и рассеянности. Но слух продолжал ухудшаться, и никакие медикаментозные средства не помогали. Доктор Иоганн Алоиз Шмидт посоветовал Бетховену резко сменить образ жизни и на несколько месяцев переселиться в деревню. Возможно, Шмидт полагал, что спокойная обстановка, свежий воздух, размеренный образ жизни и ванны из минеральной воды приведут в порядок расшатанные нервы композитора и оздоровят весь его организм, включая органы слуха. И Бетховен в апреле 1802 года отправился в Гейлигенштадт, где прожил полгода, постепенно утрачивая все надежды на исцеление и погружаясь в пучину безысходности.

Селение Гейлигенштадт расположено на северо-западе от исторических границ Вены. В наше время оно входит в черту города и легкодоступно на метро или трамвае. Местность близ Гейлигенштадта слегка холмистая; самая высокая вершина, расположенная поблизости, гора Каленберг, находится в некотором отдалении. К Гейлигенштадту примыкают другие такие же посёлки – Нусдорф, Гринцинг, Дёблинг. Сейчас границ между ними нет, и почти всё пространство застроено городскими домами, а во времена Бетховена в окрестностях были поля, виноградники, рощи. С вершины Каленберга открывались прекрасные виды на Дунай и отроги Альп. Видна оттуда и Вена с остроконечными готическими шпилями и барочными куполами соборов.

В начале XIX века в Гейлигенштадте не было никаких достопримечательностей. Ни древнеримского акведука, как в Мёдлинге, ни привлекательного для паломников старинного аббатства, как в соседнем Клостернойбурге, ни средневекового замка, ни театра, ни усадьбы знатного вельможи. В летние месяцы горожан привлекали сюда покой, уют и минеральные источники.

Бетховен снял пару комнаток в невзрачном домике на Херренгассе (в настоящее время – Пробусгассе). В этой части Гейлигенштадта мало что с тех пор изменилось. Одним своим концом узкая Пробусгассе выходит на улицу,

ведущую на площадь у церкви Святого Михаила. В начале XIX века близ церкви было кладбище, но теперь его нет. Зато на холме разбит величественный парк, многие деревья в котором – сосны, липы, дубы – вероятно, помнят Бетховена. Памятник композитору, воздвигнутый в конце XIX века, стоит в полуротонде у изгиба дорожки.

Другой конец Пробусгассе утыкается в маленькую уютную площадь приходской церкви Святого Якова – Пфарркирхе. Этот романский храм был построен на остатках римского фундамента. Церковь неоднократно перedelывалась, но сохранила ауру аскетической старины. Если заглянуть под арку в церковный дворик, там сейчас можно обнаружить ещё один памятник Бетховену, который с площади не виден; автор памятника не указан, но им был Кристиан Рудольф Вельтер, создавший эту статую в 1967 году (в Гейлигенштадт она была перенесена в 2004-м). Угловой дом на площади рядом с Пфарркирхе отмечен мемориальной доской: Бетховен снимал в нём комнаты летом 1817 года. Да, несмотря на всё пережитое в Гейлигенштадте осенью 1802 года, он не раз возвращался в это селение – подлечиться, отдохнуть и поработать, не уезжая в то же время слишком далеко от Вены.

Дом по адресу: Пробусгассе, 6, в котором располагается Мемориальный музей Бетховена, был идентифицирован историками приблизительно, по местным преданиям. Но в любом случае он выглядит не так, как выглядел летом 1802 года, поскольку в 1807 году тут случился пожар и дом пришлось перестраивать. Однако в данном случае аутентичность не столь уж важна. Дома в предместьях и сельских окрестностях Вены строились более или менее однотипно. На улицу выходили строгие фасады, ворота вели во внутренний дворик. В квартиры второго этажа можно было попасть по внешней лестнице. Из дворика отдельный проход вёл в сад, замкнутый со всех сторон стенами соседних домов.

Глядя на помещение нынешнего музея, трудно представить себе, что вообще могло поместиться в этих двух крохотных комнатках, кроме самого необходимого: фортепиано, кровати, сундука или тумбочки, пары стульев... В рассказах стариков, поведанных в начале XX века французскому дипломату Эдуарду Эррио, запечатлелась память о том, что великий гений жил исключительно скромно – *ganz bescheiden*...

Посетители к нему всё же иногда наведывались. К нему, несомненно, периодически приезжал брат Карл Каспар, продолжавший вести переписку с издателями – порой самовольно, за что ему потом доставалось от Людвиг (ссоры доходили до рукоприкладства). Бывал в Гейлигенштадте и Фердинанд Рис, сын боннского скрипача Франца Антона Риса, в то время – юноша восемнадцати лет, которого Бетховен учил бесплатно, но взамен требовал полной преданности и выполнения ряда вспомогательных работ вроде переписки нот и вычитки корректур.

В современной бетховенистике ставятся под сомнение даты, которые приводил в своих мемуарах сам Рис: по прошествии тридцати пяти лет в его восприятии одни события могли наложиться на другие. Так, Рис писал, что прибыл в Вену в 1800 году, когда Бетховен готовил к исполнению свою

ораторию «Христос на Масличной горе» – но это утверждение заведомо ошибочно, поскольку оратория была написана лишь в начале 1803 года. С другой стороны, отдельные моменты мемуаров и некоторые факты из писем Бетховена указывают на то, что Рис вполне мог приехать в Вену уже в 1802 году. Так, Рис уверял, что Бетховен поручил ему отослать Сонаты ор. 31 для издания в Цюрих; это издание вышло в свет в апреле 1803 года, и, стало быть, рукописи могли быть отосланы осенью 1802 года (ноты тогда печатались по гравировке на медных досках, и этот процесс занимал много времени).

Отношения Бетховена с Рисом напоминали отношения средневекового мастера и подмастерья; последний должен был быть готовым к любым требованиям и капризам учителя, терпеть от него тычки и насмешки, но зато имел счастье пользоваться его доверием и покровительством. Благодаря Бетховену молодой и неимущий боннский музыкант получил место домашнего пианиста у графа Ивана Юрьевича Броуна – это было самое лучшее, на что Рис мог в тогдашних условиях рассчитывать. Однако если допустить, что семья Броун проводила лето 1802 года в Бадене, который находился на значительном расстоянии от Гейлигенштадта, то встречаться с Бетховеном слишком часто Рис не мог. Впрочем, всё то же самое, что Рис описывал в мемуарах как связанное с Гейлигенштадтом, могло относиться и к следующему лету, которое Бетховен провёл в соседнем селении, Дёблинге. Однако в «Гейлигенштадтском завещании» Бетховена есть фрагмент, перекликающийся с одним из рассказов Риса, который, к своему ужасу, вдруг понял, что его учитель начал терять слух.

Судя по мемуарам Риса, самые близкие в 1802 году уже догадывались о недуге Бетховена. Возможно, о нём знали братья – по крайней мере, мог знать Карл Каспар, общавшийся с Людвигом постоянно и замечавший странности, которые уже нельзя было списать на обычную рассеянность. Безусловно, знал Стефан фон Брейнинг, но знал ли он это от самого Бетховена или от общего друга Вегелера, остаётся лишь гадать. Брейнинг, в свою очередь, предупредил Риса, чтобы тот был начеку и ни в коем случае не вздумал обнаружить свою осведомлённость перед Бетховеном. Скорее всего, так же деликатно вёл себя преданный Цмескаль, который кротко терпел от Бетховена даже обидные выпады – вероятно, потому, что догадывался о причине его нарастающей нервности.

Знала ли Джульетта? Ничего достоверного об этом не известно. Мог ли он утаить от девушки, на которой мечтал жениться, угрожающие перспективы наступления полной глухоты? И не могла ли сама Джульетта, внимательно понаблюдав за Бетховеном, в какой-то момент сделать для себя такое ужасное открытие? Быть может, о тщетно скрываемой тайне Бетховена уже начали шептаться в салоне Деймов и среди венской родни Брунsvиков?..

Гейлигенштадтское затворничество должно было на несколько месяцев прервать их взаимоотношения. Стало быть, несколько месяцев Бетховен пребывал в неведении относительно чувств, мыслей и намерений той «милой, чудесной девушки», с которой собирался связать свою жизнь. Интуиция же, вероятнее всего, подсказывала ему самую печальную развязку этого романа.

Подтверждением такой догадки служит музыка, причём не только «Лунная

соната», опубликованная весной 1802 года, а шедевр, оставшийся погребённым в архиве Бетховена.

Многие страницы «гейлигенштадтской» книги эскизов, хранящейся в Москве и расшифрованной Натаном Львовичем Фишманом, заполнены набросками дуэта для сопрано и тенора с оркестром на текст из популярного в XVIII веке либретто Пьетро Метастазियो «Олимпиада». Ситуация, в которой должен звучать дуэт, остро драматическая: юноша Мегакл, выигравший Олимпийские игры, навсегда прощается со своей возлюбленной, царевной Аристеей, потому что оказался вынужденным выступить на состязаниях под именем своего друга Ликида, а наградой была – рука Аристеи. Мегакл желает ей счастья, не отваживаясь рассказать правду, но музыка выдаёт боль и смятение, охватившие обоих героев.

Этот дуэт, намного превышающий уровень учебных работ, делавшихся Бетховеном под руководством Сальери, почему-то не был им доведён до конца, хотя фактически партитура была готова, оставалось внести последние штрихи. Он никогда больше не возвращался к дуэту, нигде не использовал его материал и словно бы старался о нём забыть навсегда, при том что такое произведение могло бы украсить любой его концерт и несомненно было бы восторженно встречено публикой и хорошо оплачено издателями. Нежный и горестно-страстный дуэт так и остался в «гейлигенштадтской» тетради...

«В дни твоего счастья вспоминай обо мне»...

Видимо, вспоминать было слишком больно.

Перед отъездом из Гейлигенштадта Бетховен написал длинный документ, который был найден лишь после его смерти в потайном ящике платяного шкафа и назван «Гейлигенштадтским завещанием». По сути, однако, это письмо было скорее исповедью, обращённой к современникам и потомкам, а не деловым завещательным распоряжением, адресованным братьям Каспару Антону Карлу и Николаусу Иоганну. Имя второго в документе вообще не было выписано – вместо него остался пробел. Однако, как показывает тщательное изучение автографа, то же самое поначалу было с именем Каспара Антона Карла. Вряд ли следует строить по этому поводу какие-то домыслы. Конечно, Каспар Антон Карл всегда был Людвигу ближе, чем Николаус Иоганн, крайне далёкий от музыки. Нельзя исключать и того, что в 1802 году конфликты происходили также между младшими братьями; недаром Людвиг призывал их «жить в мире». Но, возможно, причина пробелов заключалась в том, что в Бонне братья звались соответственно Каспаром и Николаусом, а в Вене стали пользоваться другими именами, превратившись в Карла и Иоганна. Поскольку письмо Бетховена содержало и завещательную часть, нужно было определиться с выбором имён братьев – либо выписывать их полностью (Каспар Антон Карл и Николаус Иоганн), что выглядело громоздко и противоречило всему складу документа.

«Гейлигенштадтское завещание» – текст очень личный, но вместе с тем тщательно продуманный и литературно отделанный. Никакой игры и тем более позёрства в этом не было. Жанр завещания вообще предполагает точность и

недвусмысленность формулировок. И всё же присутствующие здесь исповедальные фрагменты несомненно приходили Бетховену на ум во время его многочасовых прогулок и разговоров с самим собой, с воображаемыми собеседниками – или с той высшей силой, которую он упорно именовал не Богом, но Божеством или Божественной Сущностью (по-немецки это слово женского рода – *die Gottheit*).

Кризис, пережитый им в Гейлигенштадте, привёл пусть не к физическому исцелению, но к духовному взлёту, благодаря которому из гениально одарённого музыканта и виртуоза, своенравного любимца венских аристократов, вырос один из героев Нового времени.

«Моим братьям Карлу и [Иоганну] Бетховенам.

О, вы, люди, полагающие или толкующие, будто я злобен, упрям, мизантропичен – как вы ко мне несправедливы; вам неведома тайная причина того, что вам мнится. Сердцем своим и разумом я сизмальства предрасположен к нежному чувству доброты, я всегда был готов к свершению великих дел. Но подумайте только, что вот уже шесть лет нахожусь я в злосчастном состоянии, ещё ухудшенном несведущими врачами; из года в год обманываясь в надежде на излечение, я принужден был наконец признать, что стою перед длительным недугом (излечение которого отнимет, быть может, годы, а то и вовсе невозможно); наделённый от природы пылким живым темпераментом, питаю даже склонность к развлечениям света, я должен был рано уединиться и повести замкнутую жизнь. Когда же я решался пренебречь всем этим – о, как жестоко мне мстил мой немощный слух, заставлявший всякий раз отступать назад и испытывать двойную скорбь. И всё же я не мог признаться людям: „говорите громче, кричите, ибо я глух“ – ах, мыслимо ль мне было открыться в слабости чувства, которое должно у меня быть намного совершеннее, чем у других, чувства, которым я владел когда-то в высшей степени совершенства, в той степени, в какой им владеют, да и владели, наверное, только немногие из представителей моей профессии – о нет, это выше моих сил, а потому вы должны простить меня, когда видите, что я сторонюсь вас там, где мне очень хотелось бы побыть в вашем кругу. Несчастье моё причиняет мне двойную боль тем, что из-за него обо мне ложно судят. Для меня нет отдохновения в обществе, в непринуждённых беседах и во взаимных изливаниях, я должен находиться почти наедине с собой и могу себе позволить появляться на людях лишь при крайней необходимости; я должен жить как изгнанник, потому что как только я приближусь к какому-нибудь обществу, меня охватывает жгучий страх перед опасностью обнаружить своё состояние. Так было и в эти полгода, проведённые мною в деревне. По предписанию моего благоразумного врача, я должен был елико возможно беречь свой слух, что почти полностью сообразовалось с распорядком моей нынешней жизни, хотя иногда, влекомый потребностью в обществе, я всё же поддавался соблазну. Но какое унижение приходилось мне испытывать, когда кто-нибудь, стоявший подле меня, слышал издали звук флейты, а я ничего не слышал, или он слышал пение пастуха, я же опять ничего не слышал. Такие случаи доводили меня до отчаяния,

недоставало немногого, чтобы я покончил с собой. Только оно, искусство, оно меня удержало. Ах, мне казалось невозможным покинуть мир раньше, чем исполнено мною всё то, к чему я себя чувствовал призванным, и так я влачил эту жалкую жизнь – поистине жалкую для существа настолько восприимчивого, что любая неожиданность способна обратить моё лучшее расположение духа в самое наихудшее. Терпение – так зовётся то, что я должен теперь избрать себе путеводителем, и я обладаю им. Надеюсь, что в этом решении я останусь непоколебимым до той поры, пока неумолимым Паркам не будет угодно разрезать нить; быть может, станет лучше, может быть, нет – я готов ко всему. На двадцать восьмом году жизни я [был] принуждён уже стать философом; это нелегко, а для артиста труднее, чем для кого-нибудь другого.

Божество! Ты глядишь с высоты в моё сердце, ты знаешь его, тебе ведомо, что оно преисполнено человеколюбия и стремления к добродетели. О люди, если вы когда-нибудь это прочтёте, то вспомните, что вы были ко мне несправедливы; несчастный же пусть утешится, найдя себе равно несчастного, который, вопреки всем препятствиям, воздвигнутым природой, сделал всё от него зависящее, чтобы стать в один ряд с достойными артистами и людьми. Вы, братья мои Карл и [Иоганн], как только я умру, попросите от моего имени профессора Шмидта, если он будет ещё жив, чтобы он описал мою болезнь, и к этому описанию приложите сей написанный мною лист, чтобы люди, хотя бы в той мере, в какой это возможно, примирились со мною после моей смерти. Одновременно объявляю вас обоих наследниками моего маленького состояния (если его можно так назвать). Разделите его по чести, миролюбиво, и помогайте друг другу; всё, что вы делали мне наперекор, давно уже прощено вам, вы знаете. Тебя, брат Карл, благодарю ещё особо за преданность, проявленную тобою в последнее время. Желая вам, чтобы ваша жизнь сложилась лучше, безмятежнее, нежели моя; внушайте вашим детям добродетель, ибо в ней лишь одной, а не в деньгах обретается счастье, говорю это по опыту; именно она помогла мне устоять даже в бедствии, ей, наряду с моим искусством, обязан я тем, что не покончил жизнь самоубийством. Прощайте и любите друг друга, – я благодарю всех друзей, особенно князя Лихновского и профессора Шмидта. Я хочу, чтобы инструменты князя Л[ихновского] сохранились у кого-нибудь из вас, только бы не возник на этой почве раздор между вами. А когда они смогут сослужить вам более полезную службу, продайте их. Как я рад, что и сойдя в могилу, я смогу ещё быть вам полезным.

Итак, решено: с радостью спешу я навстречу смерти. – Если она придёт раньше, чем представится мне случай полностью проявить свои способности в искусстве, то, несмотря на жестокую судьбу мою, приход её будет преждевременным, и я предпочитаю, чтобы она пришла позднее. Но всё равно я буду рад ей, разве она не избавит меня от моих бесконечных страданий? Явись, когда хочешь, я тебя встречу мужественно. Прощайте и не забудьте меня совсем после моей смерти, я заслужил это перед вами, так как в течение своей жизни часто думал о том, чтобы сделать вас счастливыми; будьте таковы.

Людвиг ван Бетховен.

Гейлигенштадт,

6 октября 1802.

[Печать]

[На обороте, рукой Бетховена]:

Гейлигенштадт, 10 октября 1802.

Итак, я покидаю тебя – и покидаю с печалью. Да, надежда, которую лелеял я, которую принёс сюда с собой, надежда исцелиться хотя бы до какой-то степени окончательно потеряна. Как опали с ветвей и зачахли осенние листья – так и она для меня увяла. Я удаляюсь отсюда почти в том же состоянии, в каком сюда прибыл. Даже высокое мужество, часто меня вдохновлявшее в прекрасные летние дни, теперь исчезло. О Провиденье, дозвожь испытать мне хотя бы один чистый день настоящей радости – так давно уж её эхо умолкло в моей груди. О когда, о когда, о Божество – смогу я его вновь услышать в храме природы и человечества – никогда? Нет! Это было бы слишком жестоко.

[На левом поле того же листа, рукой Бетховена.]

Моим братьям Карлу и [Иоганну] после моей смерти прочитать и исполнить».

«Душа моя скорбит смертельно...»

В начале 1803 года Бетховен получил весьма лестное предложение: его ангажировал знаменитый оперный импресарио, «человек-театр» Эмануэль Шиканедер (1751–1812). Сейчас это имя вспоминают главным образом в связи с последней оперой Моцарта «Волшебная флейта», написанной по заказу Шиканедера и на его либретто. Будучи мастером на все руки, Шиканедер не только поставил «Волшебную флейту», но и сыграл в ней роль жизнерадостного птицелова Папагено. Поскольку опера имела необыкновенный успех, то Шиканедер после смерти Моцарта начал тиражировать те же образы и идеи; на шиканедеровские либретто ставились продолжения «Волшебной флейты» (например, «Лабиринт» Петера фон Винтера) и оперы со сходными сюжетами («Зеркало Аркадии» Франца Ксавера Зюсмайера).

В 1801 году Шиканедер с помпой открыл новое театральное здание, существующее до сих пор, – Ан дер Вин. Старый же Театр Ауф дер Виден, находившийся неподалёку, был за ненадобностью снесён.

Несмотря на то что Ан дер Вин располагался в пригороде, возле рынка, и его посещала весьма пёстрая публика, Шиканедер построил здание, которое на тот момент считалось самым вместительным, роскошным и наиболее технически оснащённым в Вене. Здесь можно было использовать «спецэффекты»: картины пожара, стихийные катастрофы, полёты на облаках, появление чудовищ и даже настоящих животных – в частности, лошадей, которых заводили на сцену прямо с улицы через особый вход с пандусом. Шиканедер фонтанировал идеями, которые сам облакал в оперные тексты. Он сочинял и сказочные зингшпили, и псевдоисторические драмы («Александр Великий» с музыкой Франца Тайбера, которым открылся Театр Ан дер Вин). И

даже если либретто Шиканедера, за исключением «Волшебной флейты», являлись посредственными, то его спектакли пользовались успехом.

В начале 1803 года импресарио сам не знал, какой текст он предложит композитору. Зато Бетховен получил служебную квартиру в доме при театре (для себя и для брата Карла Каспара, который выполнял обязанности его секретаря). И, что тоже было отрадно, перед Пасхой 1803 года Шиканедер предоставил Бетховену для бенефисной академии великолепный, блистающий бархатом и позолотой зал Ан дер Вин.

Бетховен решил удивить венскую публику, составив всю программу только из собственных сочинений, не сделав исключения даже для Гайдна и Моцарта. Однако, коль скоро академия давалась в театре, нужно было включить в неё вокальные номера, и лучше даже с участием хора. Но у Бетховена не было наготове ничего подходящего.

Главный редактор «Венской газеты» («Wiener Zeitung») Франц Ксавер Хубер, писавший между делом либретто комических зингшпилей, предложил Бетховену текст оратории. Неизвестно, кто из них, либреттист или композитор, решил остановиться на евангельском эпизоде, повествующем о ночном молении Христа на Масличной горе перед мученичеством и распятием. С одной стороны, этот сюжет как нельзя лучше подходил для оратории, которая должна была звучать во время Великого поста перед Пасхой. С другой же стороны, в тот момент Бетховен должен был с особенной остротой воспринять слова, с детства знакомые каждому христианину: *«Душа моя скорбит смертельно»*... Гефсимания, Гейлигенштадт, несказанное одиночество, равнодушие учеников, ужас неотвратимости, наползающий мрак вечной ночи, предвидение крестных мук – и это величественное смирение: *«Отче, если мне надлежит испить эту чашу, то да будет воля Твоя, не моя...»*

Разумеется, за такой сюжет он взялся без колебаний и сразу начал набрасывать оркестровую интродукцию в мрачнейшей, беспросветно чёрной тональности ми-бемоль минор. За ней следовала ария Иисуса – евангельское моление о чаше, которое Хубер изложил в собственных, весьма заурядных, стихах.

Отче, ниц упав, рыдаю,
О, услышь меня, спаси!
Чашу скорби, умоляю,
Мимо сына пронеси.

Относительно сносным либретто оказывалось только в тех немногих местах, где Хубер почти дословно цитировал строки Евангелия. Но их было слишком мало. Серафим, слетевший с неба, чтобы укрепить дух Иисуса, изъяснялся с напыщенной велеречивостью, апостол Пётр изрекал ходульные сентенции, хоры были либо приземлёнными, либо мелодраматическими. Но отступить было некуда: концерт должен был состояться через месяц. Положение могла спасти только музыка, и Бетховен работал с утра до вечера. «Христос на Масличной горе» не мог сравниться по размаху с гайдновскими

ораториями, но всё-таки сам сюжет обязывал к значительности. А время утекало быстрее, чем строки заполнялись нотами. И всё-таки он продолжал сочинять до последнего утра.

Замёрзнув под предрассветным влажным ветром, Рис мгновенно согрелся, взбежав по ступенькам на третий этаж «театрального дома». Квартира была открыта, изнутри на лестницу пробивался свет. Учитель уже встал или так и не лёг?..

Бетховен лежал в постели, но не спал, а сосредоточенно что-то писал. Написанное же небрежно скидывал на пол.

Рис молча начал собирать листки.

– Что это? – спросил он, ещё не всмотревшись в ноты.

– Тромбоны, – кратко ответил Бетховен. – Разложите листы по порядку. Мне некогда.

Оркестровая репетиция была назначена на восемь утра. Часы показывали почти половину шестого. Рис примостился возле рояля, зажёл свечу и начал соображать, что за чем должно следовать. Листков было много, и нужно было распределить их на три партии: альт, тенор, бас. Бетховен в последний момент вдруг решил, что тромбоны нужны. Потому что, видите ли, в оратории Паэра «Гроб Господень», дававшейся вчера в Бургтеатре, они играли как миленькие. И верно, какая же оратория без тромбонов? То-то будет для оркестрантов сюрприз...

А счёт времени шёл уже на минуты. Пришёл брат Карл, за ним слуга, принёсший кофе с круглыми булочками – позавтракать плотно они уже не успевали. А Бетховен к тому же был растрёпан, небрит и одет лишь в ночную рубашку.

– Забирайте партии и идите в зал, – приказал он брату и Рису. – Пока всем выдадут ноты, я успею привести себя в должный вид. Всё равно дирижирует Зейфрид, так что можно начать без меня.

– С оратории? – спросил Карл.

– Нет. С симфонии до мажор. Она полегче.

Через полчаса Бетховен появился в театре, и кто бы, глядя на него, сказал, что ночь он провёл без сна. Он был энергичен, собран и, казалось, нисколько не нервничал. Первая симфония не вызвала у него нареканий – он наговорил комплиментов Зейфриду и похвалил литавриста.

Затем он решил прорепетировать свой новый фортепианный концерт в до миноре. И – тут началось... Бетховен постоянно останавливал оркестрантов. Ему казалось, что валторны заглушают рояль, а гобой и флейта, наоборот, пищат что-то невразумительное. Зато сам играл очень нервно и сбивчиво.

В совершенно новой Второй симфонии оркестранты увязли.

Начальные такты Скерцо повторили раз пятнадцать, пока не начало получаться что-то складное. Финал пришлось играть медленнее, чем было задумано, из-за чего он стал похож на галантный балет в исполнении великанов. Князь Лихновский, которому была посвящена Вторая симфония, сидел в партере, как статуя. По нему невозможно было понять, раздосадован он или просто пытается вникнуть в столь диковинную музыку. Симфония оказалась раза в полтора длиннее Первой и намного сложнее.

Шиканедер бегал по залу и едва ли не рвал на себе волосы, наблюдая за происходящим. Почему все приличные композиторы, озабоченные успехом своих сочинений, стараются написать что-то красивое и не чрезмерно затянутое? И только Бетховен строит из себя невесть что! В Ан дер Вин служат превосходные музыканты, но такую кошмарную музыку невозможно осилить с одной общей репетиции! Это будет провал... Какой же дьявол дёрнул многоопытного Шиканедера связаться с этим якобы гениальным маэстро?.. Тромбонистов ему, видите ли, подавай – и бери их с утра пораньше, где хочешь...

Тромбонисты всё же нашлись. Но музыканты, взглянув на первую же страницу интродукции, дружно охнули и загудели. Что такое?.. Ну, разумеется, читать с листа в ми-бемоль миноре – это издевательство над оркестрантами. Такие тональности существуют только в теории, а порядочные композиторы в них не пишут. Зейфрид кинул иронический взгляд на Бетховена, но сказать ничего не посмел. Мол, давайте попробуем и посмотрим, что из этого выйдет. Вышла, разумеется, фальшь. Зейфрид попросил струнников подстроить свои инструменты. Это на некоторое время помогло, однако теперь Бетховену не понравился темп. «Господа мои, это же не тарантелла!»... Вновь заминка. Все измучились – а время сжималось: час концерта неотвратимо близился.

Князь Лихновский, до сих пор не вмешивавшийся в ход нескончаемой репетиции, не выдержал и предложил прерваться, чтобы музыканты могли перекусить. По знаку князя, словно волшебные духи, из-за кулис появились кельнеры с корзинами, полными бутербродов с ветчиной и бутылками молодого вина.

Бетховен был мрачен. Он понимал, что вместо триумфа его ждёт, скорее всего, катастрофа. Его музыка слишком трудна. Нужно было провести хотя бы две оркестровые репетиции в зале. Черновую и генеральную. Но – поздно...

Бетховен больше не прерывал исполнителей. Он вдруг осознал, что слушает свою музыку как чужую. И въедливо придирается к каждому такту, как если бы он был написан

посторонней рукой. С беспощадной отстранённостью он понимал: в оратории всё нужно будет перекроить, переделать, переиначить. Но сегодня – во что бы то ни стало пережить этот проклятый концерт.

* * *

*«Всеобщая музыкальная газета» («Allgemeine musikalische Zeitung»),
Лейпциг, от 13 апреля 1803 года:*

«Вена, 6 апреля.

Из здешних музыкальных новинок можно отметить лишь ораторию Паэра, которая не слишком понравилась публике, и ораторию Бетховена „Христос на Масличной горе“, встреченную с восторженным одобрением. Тем самым нашла подтверждение моя давняя убеждённость в том, что Бетховен со временем сможет совершить революцию в музыке, как ранее Моцарт. К этой цели он идёт огромными шагами».

*«Газета для изысканного сословия» («Zeitung für die elegante Welt»),
Лейпциг, от 16 апреля 1803 года:*

«Вена, 7 апреля 1803.

Господин ван Бетховен перед исполнением своей кантаты поднял цены на входные билеты и с великой помпой заблаговременно оповестил, что все заявленные пьесы сочинены им самим. Поскольку он, как известно, принят на должность композитора Театра Ан дер Вин, то дирекция предоставила ему бенефис. Предложенная программа включала две симфонии, из которых первая была оценена выше, чем вторая, поскольку была исполнена с непринуждённой лёгкостью, а во второй возобладало стремление к новому и необычайному. Впрочем, само собой разумеется, что в обеих симфониях не было недостатка в ярких и блистательных красотах. Менее удачным показался концерт в до миноре. Хотя г-н ван Бетховен вообще-то славится как превосходный пианист, публика не была вполне удовлетворена исполнением.

Текст кантаты „Христос на Масличной горе“ принадлежит перу Франца Ксавера Хубера, который обладает достаточными познаниями в театральной области для изготовления сносного оперного либретто, но, честно признаться, лишён поэтического таланта, требуемого для кантатных стихов. Примером является следующий хор воинов, которые идут, чтобы схватить Иисуса:

Мы видели, как шёл он
Один по горным склонам,
Налево мы свернём
И там его найдём!

Примерно в таком же поэтическом духе выдержано и всё остальное.

Музыка Бетховена в целом хороша, и в ней есть несколько превосходных

мест. Особенно захватывающее впечатление произвела ария Серафима в сопровождении тромбонов. И даже приведённый выше в пример хор показывает, что гениальный композитор способен сотворить нечто великое даже из наихудшего материала. В заключительном хоре отозвались некоторые идеи из „Сотворения мира“ Гайдна».

После концерта 5 апреля 1803 года Бетховен от перенапряжения сил заболел, но вскоре пришёл в себя и в сжатые сроки создал новый шедевр – скрипичную Сонату ля мажор ор. 47 (№ 9), вошедшую в историю как «Крейцера». Однако Родольф Крейцер, с которым Бетховен подружился в 1798 году, к появлению сонаты на свет причастен не был и вообще никогда её не играл, считая «непонятной».

На столь необычную музыку Бетховена вдохновил виртуоз с экзотической наружностью и романтической биографией – Георг Август Бришдауэр или, в английском варианте, Джордж Огастас Полгрин Бриджтауэр (1780–1860). Он был мулатом, сыном потомка африканских рабов из Вест-Индии и служанки из имени князей Эстергази. Отец Бриджтауэра бежал из рабства, завоевал симпатии князя, женился и стал отцом двух сыновей-музыкантов. Учителем маленького Георга был не кто иной, как Гайдн. Мальчик рано проявил талант скрипача-виртуоза, и отец, по примеру Леопольда Моцарта, усиленно продвигал его, организуя концерты и распространяя слухи о том, что по рождению этот мальчик – абиссинский принц. Талант Георга заинтересовал английский двор, и юноша получил как щедрую субсидию на обучение у лучших виртуозов, так и британское гражданство. Как и все виртуозы того времени, Бриджтауэр был композитором, сочинявшим в основном для своего инструмента.

С Бетховеном он познакомился, вероятно, у князя Лихновского, где ансамбль Игнаца Шуппанцига исполнял бетховенские Квартеты ор. 18. Они восхитили Бриджтауэра. Ни в Лондоне, ни в Париже, ни в Дрездене, где он выступал до этого, он не слышал подобной музыки. Интерес оказался взаимным. Бетховен начал активно покровительствовать молодому скрипачу. Он ввёл его в те салоны, где его самого принимали как желанного гостя: к барону Александру Вецлару, к графу Дейму, к графине Сусанне Гвиччарди.

Получить в Вене какой-либо из театральных залов для концерта-академии было непросто. Но Шуппанциг организовал в тёплое время года серию абонементных концертов в загородном дворце парка Аугартен. В этом зале неоднократно выступал Моцарт, причём при императоре Иосифе концерты в Аугартене начинались в восемь утра, и венские аристократы охотно посещали их, поскольку это было престижно и модно. Шуппанциг возобновил давнюю традицию, хотя время начала утренников передвинулось на полдень. 24 мая 1803 года в Аугартене выступали Бетховен и Бриджтауэр. Именно к этой дате была приурочена премьера неслыханной по трудности скрипичной Сонаты ля мажор № 9 ор. 47.

Автограф этой сонаты, хранящийся в боннском Доме Бетховена, снабжён шуточной авторской надписью в правом верхнем углу: «*Sonata mulattica*

composta per il Mulatto Brischdauer gran Pazzo e compositore mulattico («Мулатская соната, сочинённая для мулата Бришдауэра, великого сумасброда и мулатского композитора»). Скрипичная партия выписана всюду чётко, фортепианная – иногда конспективно. Рис, который рано утром перед концертом был вызван к Бетховену, чтобы переписать для Бриджтауэра его партию, осилил только первую часть, а вторую скрипач играл, глядя в партитуру, стоявшую на попире рояля. Финал же Бетховен сочинить вообще не успел и просто заимствовал его из третьей «александровской» сонаты в той же тональности ля мажор (к ней он затем присоединил совсем другой финал, попроще). На концерте Рис листал учителю страницы и страшно боялся что-то перепутать: между невнятными иероглифами в рукописи зияли пустоты, и Бетховен играл практически наизусть. Но успех был огромным.

Однако сразу после концерта между композитором и скрипачом возникла ссора – как туманно сообщал сам Бриджтауэр, из-за некоей девушки. Оба участника конфликта оказались истинными джентльменами, и имя этой юной особы осталось неизвестным. Можно лишь осторожно предположить, что ею могла быть неисправимая кокетка Джульетта Гвиччарди. Бриджтауэр, в отличие от Бетховена, был красавцем, способным вскружить голову любой женщине. Но именно ветреность Джульетты должна была отозваться в душе Бетховена настоящей болью, приведшей к разрыву дружеских отношений с Бриджтауэром.

Посвящение сонаты перешло к Родольфу Крейцеру, с которым Бетховен после 1798 года не виделся, да и переписывался, по его собственному признанию, крайне редко. Тем не менее название «Крейцера соната» вошло в историю не только музыки, но и литературы, благодаря одноимённой повести Льва Толстого. Герой повести, Позднышев, рассказывал своему собеседнику о давнем музыкальном вечере у себя дома, где на рояле играла убитая им впоследствии жена, а на скрипке – её любовник: «Они играли Крейцерову сонату Бетховена. Знаете ли вы первое престо? Знаете?! – вскрикнул он. – У!.. Страшная вещь эта соната. Именно эта часть. <...> Разве можно играть в гостиной среди декольтированных дам это престо? Сыграть и потом похлопать, а потом есть мороженое и говорить о последней сплетне. Эти вещи можно играть только при известных, важных, значительных обстоятельствах, и тогда, когда требуется совершить известные, соответствующие этой музыке важные поступки. Сыграть и сделать то, на что настроила эта музыка. А то несоответственное ни месту, ни времени вызывание энергии, чувства, ничем не проявляющегося, не может не действовать губительно».

Герой повести Толстого косвенно возлагает на музыку часть вины за своё преступление. И, как ни странно, здесь он почти солидаризировался с рецензентом лейпцигской «Всеобщей музыкальной газеты», который обвинил Бетховена в пробуждении у слушателей наклонностей к «художественному терроризму» и предостерегал его от дальнейших шагов по этому «чудовищному» пути.

«Всеобщая музыкальная газета», Лейпциг, от 28 августа 1805 года:

«Соната для пианофорте и солирующей скрипки, написанная в очень концертном стиле, почти как концерт, сочинённая и посвящённая Луи ван Бетховеном его другу Р. Крейцеру. Ор. 47. Издано в Бонне, у Зимрока. Цена 6 франков.

Дополнение к названию („написанная ... как концерт“) выглядит причудливо, кичливо и хвастливо, однако оно содержит истинную правду, служит своего рода предисловием и прекрасно ориентирует именно ту публику, для которой оно предназначено. Это – необычайное и странное произведение, сказал бы я, и оно действительно странно. Честно признаться, ничего подобного у нас ещё не было – а ещё точнее, ничего, что настолько раздвинуло бы границы данного искусства, наполнив их собственным содержанием. Каким образом? Это уже другой вопрос. Рецензент, тщательно ознакомившись с этим произведением, уверен: нужно либо ограничить свою любовь к искусству узким кругом привычного, либо быть сильно предубеждённым против Бетховена, чтобы не признать в столь масштабно развёрнутой и колоссальной вещи новое доказательство великого гения этого артиста, его живой, нередко блистательной фантазии, его чрезвычайно широких и глубоких познаний в искусстве гармонии. Вместе с тем нужно быть либо в плену у своеобразного эстетического или художественного терроризма, либо испытывать слепую приверженность к Бетховену, чтобы не найти в данном сочинении нового, откровенного доказательства тому, что этот мастер с недавних пор упорствует в применении своего изумительнейшего дарования и усердия лишь на то, чтобы во всём и всегда не походить на прочих людей. Хорошо было бы ему направлять свои огромные возможности не только на мощный порыв к небесам (это может привести к чему-то чудовищному, пусть и внушающему удивление), но и одновременно иметь перед глазами более или менее ясную земную цель. Иначе в проигрыше окажутся и его произведения, и весь мир, и он сам».

Эскизы симфонии

Вы спросите меня, откуда я беру идеи? Этого я не возьмётся бы сказать с определённой ясностью. Они приходят незваными, опосредованно или прямо, так что я мог бы хватать их руками; на вольной природе, в лесу, на прогулке, в тишине ночи, рано утром, вдохновлённые настроениями, которые у поэта облакаются словами, а у меня – звуками; они звучат, бушуют, мчатся вперёд, пока, наконец, не встанут передо мной в виде нот.

Бетховен – Людвигу Шлёссеру, 1822 год¹²

¹² Цитата приведена в мемуарах Шлёссера – молодого композитора, посетившего Бетховена в 1822 году и имевшего с ним ряд интересных бесед.

К лету 1803 года у Бетховена созрел замысел новой симфонии. Она смутно пригрезилась ему ещё в прошлом году в Гейлигенштадте, но целиком тогда не далась, растворившись где-то среди фортепианных вариаций на тему из балета «Творения Прометея». Сам балет, поставленный ещё в 1801 году талантливым хореографом и танцовщиком Сальваторе Вигано, большого успеха не имел, но его идея – единение богов и людей во славу добра и красоты – была Бетховену чрезвычайно дорога. «Прометеевскую» тему, под которую на Парнасе танцевали смертные и бессмертные, композитор выпускать из рук не хотел, и её интонационный каркас лёг в основу звуковой «фабулы» новой симфонии.

Общий план он набросал летом 1802 года, хотя сам понимал, что всё это пока слишком зыбко, как облачный замок, на глазах меняющий краски и очертания. Но симфония где-то в высших мирах уже существовала, она складывалась сама по себе, и единственное, что он мог сделать, – дорасти душой, слухом и мастерством до её восприятия в мельчайших подробностях. Первоначальный «сюжет», записанный на нескольких строчках, изменился до неузнаваемости. Сохранялась лишь тональность ми-бемоль мажор, в которой Бетховену ещё в 1802 году пригрезилась главная тема в исполнении полнозвучных валторн. Симфония, понял он, будет такой величественной, что предыдущая, ре-мажорная, которую упрекали в громоздкости, покажется милой и безобидной...

Работать над симфонией он поначалу отправился в Баден. После успеха апрельского и майского концертов Бетховен мог себе позволить даже великосветский курорт.

Прелестный городок Баден, лежащий в 26 километрах к югу от Вены и издавна славившийся своими минеральными источниками, к началу XIX века превратился в весьма престижное место отдыха и лечения. Там появились резиденция императорской семьи, театр, прекрасный парк... В Бадене Бетховену жилось приятно и даже весело, но работать удавалось только урывками. Утром – назначенные доктором Шмидтом ванны и процедуры, потом – обед, а вечером Бетховена непременно куда-то звали – на прогулку, на дружескую пирушку, на музыкальный вечер у Броуна... Милый граф немного оправился после утраты жены, но Бетховен знал, насколько глубока его сердечная боль, и стремился смягчить её, безотказно играя свои сочинения.

Желание умереть было преодолено и оставлено позади. Поэтому он совершенно хладнокровно слушал, как Рис исполняет с Шуппанцигом его ля-минорную скрипичную Сонату ор. 24 с её вздыбленной первой частью и мечущимся в безнадежной тоске финалом. А потом сам садился играть только что вышедшую из печати фортепианную Сонату ре минор ор. 31 (№ 2), ещё более безысходную и страдальческую. В ней он применил необычный приём: оперные речитативы в первой части. «Ах, как оригинально! Как ново!» – изумлялись поклонники. Он кивал, но сам про себя удивлялся: почему эти венцы не утруждают себя знакомством с превосходными пьесами Эмануэля Баха? Там встречаются в том числе и речитативы, хотя Бетховен имел в виду, конечно, другое: шекспировскую трагедию, вроде «Бури» или «Макбета».

Тогда он сам ужасался тому, что вылилось из-под его пера на бумагу, и, конечно, не стал бы играть такое публично. Теперь же он лишь посмеялся, когда некая княгиня (об имени умолчим), следившая за игрой по нотам, по-кошачьи мягко, но вполне ощутимо дала ему подзатыльник, когда он промахнулся в пассаже. В другой раз он взбесился бы, грохнул крышкой рояля и убежал. А тут – просто начал с начала. Княгиня потом от души извинялась, но он не сердился. Как если бы соната была не его. Отболело и отшумело.

Единственную сонату, которую он на публике не играл, невзирая ни на какие мольбы и уговоры, – Джульеттина, *quasi una fantasia*, до-диез минор. Все венские барышни выучили наизусть начальное романтическое *Adagio*. Бетховен же категорически не желал ни играть это сам, ни разучивать с кем-либо из своих учениц. «У меня есть вещи получше», – говорил он с досадой и предлагал что угодно, только не эту сонату.

К середине июня в Бадене стало слишком уж шумно и суетно. Гулять по улицам, прилегавшим к курортному парку и императорской резиденции, сделалось весьма утомительно: приходилось то пропускать кареты с членами августейшей семьи, то без конца снимать шляпу перед фланирующими министрами, вельможами и послами. Не ответить было невежливо, но в итоге обыденная прогулка превращалась в бесконечный танец с поклонами. Радовало лишь изобилие юных красавиц, которых в таком количестве в Вене можно было одновременно увидеть нечасто. Летний же отдых располагал к лёгким шалостям, а то и к безумствам – если только те, кого это касалось, умели хранить секреты.

Из мемуаров Фердинанда Риса:

«Однажды вечером я приехал к нему в Баден, чтобы продолжить мои занятия. Я обнаружил у него красивую молодую даму, сидевшую рядом с ним на софе. Поскольку мне показалось, что моё появление некстати, я хотел сразу же удалиться, но Бетховен задержал меня, сказав: „Поиграйте-ка нам!“

Они с дамой сидели у меня за спиной. Я играл уже очень долго, когда Бетховен вдруг воскликнул: „Рис! Сыграйте что-нибудь *влюблённое!*“ И вскоре: „Что-нибудь *меланхолическое!*“ А затем: „Что-нибудь *страстное!*“ – и т. п.

Из того, что я уловил, я смог заключить, что он, похоже, чем-то обидел даму и теперь хотел это загладить при помощи своих причуд.

Наконец, он вскочил и воскликнул: „Да это же сплошь мои вещи!“ Ведь я всё время играл отрывки из его сочинений, связывая их лишь краткими переходами. Его это явно обрадовало. Дама вскоре ушла, а Бетховен, к моему великому изумлению, не знал, кто она такая. Мне было сказано только, что пришла она незадолго до меня с целью познакомиться с Бетховеном. Мы тут же последовали за ней, чтобы разведать, где она живёт, и тем самым выяснить её положение. Какое-то время мы видели её издали (ночь была лунная), но внезапно она исчезла. Ещё часа полтора мы гуляли по соседней прекрасной долине. На обратном пути Бетховен, однако, сказал: „Я должен выяснить, кто она, а вы обязаны мне помочь“.

Много времени спустя я встретил её в Вене и узнал лишь, что она любовница некоего иностранного князя. Я сообщил это Бетховену, но больше никогда ничего не слышал о ней ни от него, ни от кого-либо ещё».

Что происходило летом 1803 года в отношениях между Бетховеном и Джульеттой Гвиччарди, мы не знаем. Была ли она в Бадене, куда в июне переехал императорский двор и многие венские аристократы? Об этом ничего не известно. Но можно предположить, что кто-то из большого семейного клана Брунсвиков дал Бетховену понять, что Джульетта теперь увлечена молодым графом Робертом Венцелем Галленбергом, «тоже композитором», который сочинял лёгкие пьесы и балетную музыку.

Так или иначе, в начале июля 1803 года Бетховен внезапно покинул Баден и снял квартиру в Обердёблинге близ Гейлигенштадта. Два селения разделяла спускавшаяся под горку длинная улица, застроенная старинными домами. Ныне эта граница и вовсе не приметна.

По адресу: Дёблингер Хауптштрассе, 92, находится так называемый «Эроика-хаус» – дом, где, по преданию, создавалась будущая «Героическая симфония». В «Эроика-хаусе» имеется маленький музей, работающий лишь по заблаговременным заявкам посетителей. Впрочем, как выяснилось относительно недавно, этот адрес был идентифицирован ошибочно из-за неоднократных перенумераций домов. Адрес «правильного» дома – Хофцайле, 15, и в нём нет никакого музея. Окрестности тоже сильно изменились, хотя старая церковь Святого Иоганна Непомука на перекрёстке Хофцайле и Дёблингер Хауптштрассе осталась такой, как была когда-то. И, сочиняя «Героическую симфонию», Бетховен, наверное, ещё мог слышать звон её колоколов. Что касается ландшафтного парка, на который выходит двор «Эроика-хауса», то он был разбит позже, в 1830 году. Но во внутреннем дворе дома сохранилась огромная, заметно одряхлевшая липа, которой, вероятно, не менее трёхсот лет. Даже если Бетховен в этом доме не жил, он мог видеть это благородное дерево, когда оно находилось в самом расцвете своего великолепия.

Над своими произведениями Бетховен работал тщательно и порой долго, так что они, подобно могучим деревьям, постепенно разрастались из начального зерна – концентрированного сгустка музыкальной мысли – во все стороны, вверх, вглубь и вширь. Людям, которые слышали его вдохновенные импровизации, было не очень понятно, почему творческий процесс проходил у него не так легко, как, например, у Моцарта, после которого почти не осталось черновиков и эскизов. Моцарт обычно писал сразу набело, иногда набрасывая вчерне лишь контрапункты с соединениями разных тем – эта работа требовала глазного контроля. Бетховен же, напротив, исписывал кипы нотной бумаги, прежде чем сочинение обретало свой законченный вид. Так было с самого начала, ещё до того, как его слух начал ухудшаться. Он хранил все свои эскизы, и самые ранние относятся ещё к 1786 году. С 1798 года он писал в сшитых тетрадах альбомного или карманного формата. Новые темы нередко приходили ему в голову во время прогулок на природе, и он всегда носил с собой нотную

тетрадку и карандаш. Дома же он пользовался большими эскизными книгами, в которых обычно писал чернилами. Рука композитора не успевала за полётом его мысли, поэтому эскизы Бетховена вряд ли что-то скажут непосвящённому: их нужно уметь расшифровывать. Он зачастую не выставлял ключей, ключевых знаков и тактовых размеров, записывал на одной строчке разные голоса, бегло помечал направление движения без обозначения высоты нот, вычёркивал целые куски, продолжая с того же места на совсем другой странице (такие разрывы он сам для себя снабжал разделённой надвое латинской пометой *vi-de*, «смо-три»). Более тщательно выписывались вокальные партии, поскольку при них имелся текст. Но разобрать слова также не всегда легко: Бетховен пользовался немецкой готической скорописью, и лишь тексты на латинском или итальянском языках воспроизводил обычной латиницей.

В настоящее время описаны и систематизированы все эскизные книги Бетховена, однако изданы лишь некоторые, поскольку за каждым таким изданием стоит многолетний труд исследователей. Книга эскизов за 1802–1803 годы, хранящаяся в Музее имени М. И. Глинки в Москве, была издана в 1962 году Н. Л. Фишманом, и это издание стало эталонным на международном уровне: с тех пор начали публиковать в едином комплексе факсимиле автографа, его расшифровку и научный комментарий к расшифровке. В изданной Фишманом «гейлигенштадтской» книге эскизов на странице 44 содержится первое «зерно» будущей «Героической симфонии». Но основная работа над ней велась летом 1803 года в так называемой книге «Егоіса», находящейся в Ягеллонской библиотеке в Кракове. Эта книга пока полностью не издана, хотя большую её часть опубликовал в виде расшифровки ещё Густав Ноттебом в XIX веке. Подробное описание книги эскизов «Егоіса», начатой весной 1803 года и заполненной к апрелю 1804-го, имеется в капитальном труде Дугласа Джонсона, Алана Тайсона и Роберта Винтера, изданном в 1985 году¹³.

Главным произведением, занимавшим воображение Бетховена в этот период, безусловно была Третья симфония («Героической» она пока ещё не называлась). Однако эскизы к ней соседствовали с многочисленными другими замыслами. Некоторые из них Бетховен примерно тогда же дошёл до конца (фортепианные вариации на тему английской песни «Правь, Британия, морями», Соната № 21, Тройной концерт), другие ждали своего воплощения ещё несколько лет (первые наброски будущих симфоний – Шестой и Пятой, именно в такой хронологической последовательности), а кое-какие остались заброшенными. Так, двадцать с лишним страниц занимают подробные эскизы начатой, но недописанной оперы «Пламя Весты» на либретто Шиканедера, которой Бетховен занялся после завершения Третьей симфонии.

Текст начальных сцен оперы Бетховен получил от Шиканедера лишь в

¹³ Johnson D., Tyson A., Winter R. The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory / Ed. by D. Johnson. Oxford, 1985.

октябре 1803 года, когда вернулся в Вену. Либретто «Пламени Весты» стало для композитора неприятным сюрпризом. К реальной истории Древнего Рима этот сюжет не имел ни малейшего отношения. Действие происходило неизвестно в каком столетии, а герои носили совершенно несусветные имена. Это понимал даже не учившийся в университете Бетховен, но Шиканедера такие нелепости не смущали.

Согласно либретто, суровый, но добродетельный римлянин Порус был кровным врагом благородного юноши Сартагона и отцом его возлюбленной, прекрасной Воливии, которую жаждал заполучить злодей Ромений. Последний изгонял из Рима и Поруса, и Сартагона, но Воливию предпочла стать жрицей богини Весты и принести обет вечной девственности, нежели покориться насилию. В конце оперы все герои получали заслуженное: негодяя Ромения закалывала кинжалом его покинутая невеста Сериция, а Сартагон и Порус возвращались в Рим, тушили пожар в храме Весты и спасали Воливию, которую милосердная богиня освобождала от вынужденного обета.

Мало ли опер писалось на сюжеты, куда более абсурдные, чем творение Шиканедера? Но Бетховена не убеждали ни заверения Шиканедера в непременном успехе, ни раздражённые намёки – дескать, не композитору, который пока ничего для театра не написал, указывать либреттисту «Волшебной флейты», что годится, а что не годится. Шиканедер, конечно, не Шиллер и не Шекспир, однако слог его ясен и прост, а для оперы ничего другого не требуется. И вообще, для кого Бетховен собирается сочинять? Для профессоров латыни? В Ан дер Вин ходит всякая публика, в том числе и торговки с блошиного рынка, и кучера фиакров, и пекари, и сапожники. Эти люди не виноваты, что не читали Плутарха и Тацита. Но им тоже хочется приобщиться к искусству. Одними учёными зал не заполнишь, да многие из них и не жалуют оперу.

Бетховен выслушивал возражения Шиканедера – и упорно требовал переделок. Между тем, узнав, что Бетховен ангажирован Театром Ан дер Вин, ему начали присылать со всех сторон оперные либретто, надеясь, что он чем-нибудь соблазнится. Известный лейпцигский критик Фридрих Рохлиц предложил Бетховену свой сказочный зингшпиль. Композитор ответил откровенным письмом 4 января 1804 года, сообщая о своём разрыве с Шиканедером:

«...Теперь я разошёлся с ним окончательно, но в течение целых шести месяцев он всё время меня мурыжил, и я дал себя вовлечь в заблуждение, понадеявшись на то, что поскольку Шиканедер всё-таки смыслит *в сценических эффектах*, в чём ему отказать нельзя, то сумеет произвести на свет что-нибудь более путёвое, чем производится обычно. Как жестоко я, однако, обманулся! Я надеялся, что для подправки и отделки стихов и действия он согласится хотя бы привлечь кого-нибудь в помощь, да не тут-то было: этого человека, бог весть что о себе возомнившего, нельзя было склонить к такому шагу. И вот я порвал с ним, не посчитавшись даже с тем, что для ряда номеров мной была уже написана музыка. Представьте себе только: римский сюжет (относительно которого никак не удавалось мне выведать ни плана, ничего бы

то ни было другого), а язык и стихи таковы, точно действующие персоны – наши здешние *торговки яблоками*. <...> Если бы Ваша опера не являлась феерией, я за неё ухватился бы обеими руками. Но здешняя публика ныне настроена против подобных сюжетов в такой же мере, в какой она их раньше жаждала и восхищалась ими».

Стихи Шиканедера действительно были топорными, но ситуация, обрисованная в начальной сцене «Пламени Весты», Бетховена чем-то затронула. Опера открывалась волнующей сценой. Сартагон и Воливия нежно прощались после тайной встречи, а следивший за ними Порус исходил гневом, собираясь отречься от дочери, которая посмела полюбить врага их семьи. Застигнутые врасплох влюблённые так трогательно отстаивали свою преданность друг другу, что Порус понемногу смягчился и, будучи человеком великодушным, соглашался обручить Воливию с Сартагоном.

Музыка этих страниц оперы получилась у Бетховена настолько свежей, сильной и самобытной, что любому, кто ныне её слышит, становится досадно оттого, что бетховенское «Пламя Весты» существует лишь в виде фрагмента. Кое-какие темы из отрывка «Пламени Весты» он использовал потом в своей опере «Фиделио» (терцет Воливии, Сартагона и Поруса превратился в дуэт Леоноры и Флорестана), но большая часть музыкального материала осталась лежать в эскизах.

Почему Бетховен резко прервал работу над своей первой оперой? Были ли причиной лишь непримиримые эстетические разногласия с Шиканедером, переросшие к началу 1804 года едва ли не во вражду? Или за историей «Пламени Весты» стояла также и личная драма?

Ведь примерно в те же сырые и хмурые осенние дни, когда Бетховен пытался вникнуть в смятенные чувства Воливии и Сартагона, его собственная возлюбленная, Джульетта Гвиччарди, выходила замуж за двадцатилетнего графа Роберта Венцеля фон Галленберга. Венчание состоялось в Вене 3 ноября 1803 года. Вряд ли этот союз мог оказаться для Бетховена полной неожиданностью. Об аристократических свадьбах, даже если они справлялись скромно, извещалось заранее. Вероятно, Бетховен давно понял, что его женой Джульетта никогда не станет, и, может быть, сделал вид, что расстался с ней с облегчением. Но воспринимать происходящее совершенно равнодушно он, разумеется, тоже не мог.

Новобрачные вскоре уехали в Италию, где пробыли до 1822 года. Граф Галленберг сделал карьеру в Неаполе как импресарио и композитор – в основном автор балетов. В семье родились шестеро детей: пять сыновей и дочь. Но большого счастья этот брак Джульетте не принёс. Ходили слухи, будто она почти открыто изменяла мужу. Возможно, уже вскоре после свадьбы она поняла, что совершила ошибку.

Двадцать лет спустя, когда Галленберги вернулись в Вену, у Бетховена возник разговор с Антоном Шиндлером. Видимо, говорили они в публичном месте, возможно, в кафе, и Бетховен, чтобы его реплики никто не подслушал, также записывал их в разговорной тетради, причём в основном на корявом французском языке: если бы официант заглянул в тетрадь, он ничего бы не

понял. Благодаря этому вышло так, что сам Бетховен приподнял завесу тайны над давней историей, которая продолжала отзываться в нём неизжитой горечью.

Бетховен (по-французски): Она любила меня гораздо сильнее, чем когда-либо своего супруга. – Её любовником был скорее он, чем я, но когда я узнал от неё о его бедственном положении, я нашёл состоятельного человека, который одолжил мне сумму в 500 флоринов, чтобы помочь ему. Он всегда был моим врагом, и как раз по этой причине я сделал для него всё, что мог.

Шиндлер (по-немецки): Вот почему он сказал мне ещё и такое: «Он – невыносимый человек!» Вероятно, из чистой благодарности. Боже, прости им, ибо не ведают, что творят!.. *(По-французски)*: А госпожа графиня?

Бетховен: – [реплика не записана].

Шиндлер (по-французски): Она была богата?

Бетховен: – [реплика не записана].

Шиндлер (по-французски): У неё прекрасная фигура, даже сейчас!

Бетховен: – [реплика не записана].

Шиндлер (по-французски): Г-н Галленберг.

Бетховен: – [реплика не записана].

Шиндлер (по-французски): Она ведь давно замужем за г-ном Галленбергом?

Бетховен (по-французски): Она урождённая Гвиччарди. Она вышла за него замуж ещё до Италии. Она в слезах искала меня, но я её отверг.

Шиндлер (по-немецки): Геркулес на распутье!

Бетховен (по-немецки): Если бы я пожелал растратить мои жизненные силы на это, то что осталось бы для более благородного, для лучшего?..

Обычно, приводя этот невыдуманный диалог, полагают, будто Джульетта разыскивала в слезах Бетховена в 1822 году. Однако, если вспомнить, что в это время она была матерью шестерых детей (старшему сыну, Хуго, уже исполнилось 17 лет), то подобный поступок сорокалетней графини выглядит слишком экстравагантным. Другое дело, если она тайно явилась к Бетховену вскоре после венчания, раскаиваясь в содеянном и умоляя о прощении. Или же их встреча состоялась во время какого-то временного визита Джульетты в Вену (например, в ноябре 1814 года, когда она приезжала в связи со смертью матери, графини Сусанны). Но пути назад уже не было. Ни осенью 1803 года, ни тем более через несколько лет.

Ради искусства Бетховен был готов пожертвовать всем. Но искусством он не жертвовал ни для кого.

Новый Орфей

Накануне нового, 1804 года в Театре Ан дер Вин произошли важные перемены: Шиканедер и его компаньон Бартоломеус Циттербарт решили продать театр своему конкуренту, барону Петеру фон Брауну, распорядившемуся двумя придворными сценами. Но поскольку энергии Брауна

явно не хватило бы на персональное присутствие сразу в трёх директорских кабинетах, дела в Ан дер Вин было поручено вести Йозефу Зонлейтнеру – человеку, не чуждому как искусству, так и предпринимательству. Он был компаньоном в издательстве Музыкально-художественной конторы, в котором публиковались некоторые сочинения Бетховена.

Рассорившись с Шиканедером из-за «Пламени Весты», Бетховен вовсе не хотел разрываться с Ан дер Вин. Поэтому он принял предложение Зонлейтнера написать оперу на совсем другой текст, пусть и не оригинальный. Источник либретто был французским, и Бетховену это нравилось, поскольку он продолжал мечтать о поездке в Париж. Отношения между Австрией и Францией в 1803–1804 годах переживали короткий период потепления, и Ан дер Вин взялся за постановку ряда французских опер. В конце XVIII века во Франции сложился особый тип оперных сюжетов, которые позднее стали называться «оперой спасения». Героями таких произведений были совершенно разные люди, от королей до крестьян. Главный герой попадал в опасное положение, грозившее ему смертью, но с помощью верных друзей и помощников в решающий момент оказывался спасённым.

Именно такое либретто Зонлейтнер предложил Бетховену. Оно называлось *«Леонора, или Супружеская любовь»*. Текст был написан Жаном-Никола Буйи, а одноимённая опера певца и композитора Пьера Гаво была поставлена в Парижском театре Фейдо в 1798 году. Буйи называл свою пьесу «историческим фактом» и признавался в том, что в основу сюжета лёг эпизод из времён революционного террора 1793 года, когда некая жительница французского города Тур сумела спасти от гильотины своего мужа. Но в тексте «Леоноры» все намёки на злободневность сняты; действие перенесено в Испанию XVII века, а героям даны условные «испанистые» имена: Пицарро, Леонора, Флорестан. Нет сведений о том, знал ли Бетховен симпатичную, но отнюдь не гениальную музыку Гаво. В любом случае оперу Гаво в Вене не ставили и ставить не намеревались.

Первые эскизы «Леоноры» появились у Бетховена уже в начале 1804 года. Он начал с арии Марцеллины – юной дочки тюремщика Рокко, влюблённой в мнимого юношу Фиделио и не догадывавшейся о том, что на самом деле это переодетая в мужской костюм Леонора, жена тайного узника Флорестана, которая нанялась в помощники Рокко, чтобы узнать что-нибудь о судьбе своего мужа. По законам жанра простушка Марцеллина должна была бы мечтать о любви в идиллическом мажоре. Но Бетховен начал оперу с несколько тревожного до минора, словно бы намекавшего на серьёзность последующих коллизий.

О, если б я могла с тобой
Навек соединиться!
Но мне велит обычай злой,
Любя, от всех таиться.
О поцелуях лишь мечтать,
Краснеть и тихо изнывать

От потаённой страсти.
Надежда – вот чем я живу,
Я верю: скоро наяву
Мне улыбнётся счастье!

Совершенно понятно, почему этот незатейливый текст понравился Бетховену: он содержал ключевое слово «надежда», ставшее для него самого жизненным девизом. Осенью 1802 года ему казалось, что его жизнь кончена; осенью 1803 года он ощущал себя отвергнутым и несчастным, но к лету 1804 года те чувства, которые владели героями его оперы, воспринимались им как его собственные.

Так странно всё вокруг,
И в сердце сладко жжёт.
Он – любит, он – мой друг,
Нас счастье скоро ждёт!
Опасность так близка,
Надежды смутен свет.
Любовь её велика,
И горше муки нет!..

Несомненно, больше всего его вдохновлял образ Леоноры – безупречно верной жены, способной ради спасения мужа на подвиг. По ходу сюжета Леонора, выдающая себя за юношу Фиделио, вынуждена вместе с тюремщиком Рокко рыть в подземелье могилу своему супругу Флорестану, приговорённому тираном Пицарро к смерти без суда и следствия. В решающий момент Леонора бросается между Флорестаном и Пицарро, открывает своё имя и наставляет на злодея пистолет. Сигнал трубы, возвещающий о прибытии Министра, делает тайное убийство узника невозможным. Преступления Пицарро разоблачены, народ славит освобождение от тирании и воспеваает подвиг Леоноры.

Сочинение этой оперы, пока ещё носившей исконное название «Леонора, или Супружеская любовь», происходило параллельно с развитием романа между Бетховеном и графиней Жозефиной Дейм, овдовевшей 27 января 1804 года и родившей своего последнего, четвёртого ребёнка от этого брака, девочку Йозефу (Зефину), 24 февраля. Граф скончался от воспаления лёгких в Праге, куда супруги поехали навестить его родственников. Жозефина внезапно превратилась из любимой балованной жены в несчастную вдову, мать четверых маленьких детей, и владелицу большого, но обременённого долгами наследства. Всё требовало её забот, а она плохо разбиралась в финансовых делах и пребывала в тяжёлой депрессии. Младшая сестра Шарлотта Брунвик, жившая тогда с Жозефиной в Вене, писала родным о сильных головных болях, мучивших Жозефину, и о нервических припадках, во время которых она то рыдала, то смеялась.

Летом 1804 года Жозефина лечилась водами в Гетцендорфе под Веной;

Шарлотта была при ней. Случайно или не случайно, там же снял дачу и Бетховен, и они неоднократно встречались. Поскольку Бетховен был давним другом семьи Брунsvик, он охотно откликнулся на предложение возобновить уроки музыки с Жозефиной и вновь устраивать концерты в Мюллеровской галерее. Шарлотта восприняла это как обычное дружеское участие, ведь Бетховен делал это и при жизни графа Дейма. Но осенью 1804 года Бетховен начал смотреть на Жозефину совершенно другими глазами. Он не просто страстно влюбился – он увидел в ней свой идеал, отважную и нежную Леонору, существо, духовно равное ему самому и способное ради любви на подвижничество. Жозефина была не просто красива, женственна и обаятельна, как и множество других светских приятельниц Бетховена. Она тонко чувствовала музыку, прекрасно играла на фортепиано, была чрезвычайно начитанна, причём предпочитала серьёзные книги классических и современных авторов, знала несколько языков, разбиралась в искусстве и сама неплохо рисовала... Вдобавок она в свои 26 лет много выстрадала, перенесла тяжёлое горе и, как думалось Бетховену, была способна понять терзания самого композитора.

Каким она сама могла видеть Бетховена в тот период?

Его образ в 1804–1805 годах разительно отличался от привычного всем образа угрюмого, страдальчески замкнутого, растрёпанного, неряшливо одетого гения, находящегося в эпицентре природных катаклизмов (бури либо грозы) или бытового хаоса. Юный Франц Грильпарцер, племянник Зонлейтнера, видел Бетховена в 1805 году в доме своего дяди и вспоминал, что в те годы композитор очень следил за своей внешностью, одевался элегантно и щеголевато и даже носил очки – может быть, для того, чтобы выглядеть респектабельнее (позднее он надевал очки лишь для чтения и игры по нотам, а при выходах в свет пользовался лорнетом).

Облик Бетховена, к счастью, оказался запечатлённым не только в словесных описаниях, но и в единственном за всю его жизнь полнофигурном портрете, написанном художником Виллибрордом Мэлером (1778–1860).

Бетховен не любил позировать, но для Мэлера сделал исключение. Может быть, потому, что художник оказался его земляком: он был выходцем из Эренбрейтштейна – рейнского городка, в котором родилась и выросла Мария Магдалена ван Бетховен и где продолжали жить очень дальние родственники композитора со стороны матери. Хотя он с ними не общался, сами слова «Рейн» и «Эренбрейтштейн» должны были звучать для Бетховена как заветный пароль. Кроме того, Мэлер обладал множеством талантов: он пел, сочинял стихи, хорошо разбирался в музыке. Неизвестно, выполнил ли художник свою работу совершенно бескорыстно (обладая академической выучкой, он тем не менее считал себя дилетантом) или кто-то из меценатов Бетховена выплатил ему гонорар. Портреты в полный рост стоили тогда несколько сотен флоринов, и сам Бетховен вряд ли был в состоянии вознаградить труд Мэлера.

Скорее всего, художник обсуждал с Бетховеном композицию портрета, который получился как очень точным (лицо, фигура, наряд), так и аллегорическим. Мэлер написал Бетховена без прикрас, не идеализируя его

простонародное лицо и не делая более изящной крепко сбитую фигуру. При этом композитор одет и причёсан по последней моде того времени, акцентировавшей в мужском образе элегантную простоту и даже некоторую брутальность. Белоснежный фуляр повязан вокруг гордо поднятой шеи, тёмный фрак лишён каких-либо украшений, серебристый жилет, обтягивающие серые брюки и щегольские сапоги с отворотами. Но синеватый плащ, окутывающий половину фигуры, намекает на античные статуи, на одеяния театральных богов и царей – и, в общем-то, на таинственное бессмертие, соединяющее в себе прошлое с будущим. Великий музыкант исторгнут из какой-либо бытовой среды и помещён в мифологическое пространство: за его спиной – античный пейзаж с руинами храма Аполлона и священными деревьями: дубами (символ мужества и стойкости), кипарисами (символ печали), лаврами (символ славы). Правая рука Бетховена поднята вверх с жестом, призывающим ко вниманию, а левая держит лиру. И, кстати, это единственное прижизненное изображение Бетховена, позволяющее хорошо рассмотреть его руки извне и снаружи.

Правда, лира на портрете – не подлинно античная. Мэлер вложил в руки Бетховена инструмент, вошедший в моду в наполеоновскую эпоху: лиру-гитару. Возможно, художник писал эту лиру-гитару с натуры; подобные инструменты имелись в домах некоторых аристократов, и кто-то из них мог одолжить её для сеансов позирования. Оуэн Джандер обратил внимание на интересную деталь: обычная лира-гитара имела шесть струн, изображённая на портрете – только пять¹⁴. Что это: подражание лире Орфея или древнегреческим инструментам? Но лира Орфея, по преданию, имела всего четыре струны, а классическая древнегреческая лира – чаще всего семь и больше. По мнению Джандера, явно недостающая, оборванная струна (верхняя по звучанию) могла намекать на ухудшение слуха Бетховена, который ещё в начале 1800-х годов жаловался, что плохо слышит высокие звуки. Но признавался ли он в этом Мэлеру, неизвестно; до 1806 года Бетховен не рассказывал о своей прогрессирующей глухоте окружающим, хотя, вероятно, самые близкие люди о ней уже знали.

Скрытая символика мэлеровского портрета может истолковываться по-разному, но основной его смысл ясен с первого взгляда: перед нами – Орфей Нового времени, помнящий о славном прошлом своего искусства, но повёрнутый лицом к современникам и творящий ради бессмертия. Он знает о том, что его судьба может сложиться так же трагично, как и судьба древнего певца, но он молод, мужествен, полон сил и готов к любым испытаниям.

Бетховену этот портрет очень нравился. После того как Мэлер показал картину на выставке, она была отдана в собственность композитору. Портрет благополучно пережил все многочисленные переезды Бетховена с квартиры на квартиру. Интересно, что Герхард, сын Стефана фон Брейнинга, вспоминал, что в последней квартире Бетховена мэлеровский портрет висел в комнате, куда

¹⁴ Jander O. «Let Your Deafness No Longer Be a Secret – Even in Art»: Self-Portraiture and the Third Movement of the C-Minor Symphony // Beethoven Forum. Vol. 8. 2008. P. 67–68.

были вхожи лишь близкие люди, а не посторонние посетители. На всеобщее обозрение Бетховен выставлял только портрет своего деда, боннского капельмейстера. В настоящее время оба портрета, деда и внука, висят на соседних стенах в Музее Бетховена в доме барона Пасквалати на Мелькербастай. Они могли бы смотреть друг на друга, но их взгляды обращены в разные стороны.

В поисках героя

С историей завершения и посвящения Третьей симфонии, впоследствии получившей название *Eroica* – «Героическая», связано множество загадок. И тут без исторического, а то и текстологического экскурса обойтись невозможно.

Предоставим слово свидетелю, Фердинанду Рису:

«В этой симфонии Бетховен представлял себе *Бонапарта*, но только в период, когда тот был ещё первым консулом. Бетховен ценил его тогда необычайно высоко, сравнивая с величайшими римскими консулами. Впрочем, и я, как и многие прочие друзья Бетховена, видел у него на столе партитуру этой симфонии, где в самом верху титульного листа стояло слово „Бонапарт“, а в самом низу – „Луиджи ван Бетховен“, и *ни слова больше*. Собирался ли он чем-то заполнить промежуток, и чем именно, я не знаю. Я был первым, кто принёс ему известие о том, что Бонапарт объявил себя императором. Тогда он впал в ярость и вскричал: „И этот тоже – всего лишь заурядный человек! Теперь он будет попирает все человеческие права в угоду своему тщеславию; он поставит себя выше всех прочих и сделается тираном!“ Бетховен подошёл к столу, схватил титульный лист, разорвал его сверху донизу и бросил на пол. Первая страница была написана заново, но теперь уже симфония получила название „Героическая“. Позднее князь Лобковиц купил у Бетховена права на использование этого произведения в течение нескольких лет, и симфония неоднократно звучала у него во дворце».

В этом рассказе немало хронологических неточностей, объясняющихся тем, что Рис записал свои воспоминания более чем 30 лет спустя после событий 1804 года. Рис, разумеется, не собирался никого вводить в заблуждение, но даже он, будучи учеником Бетховена, не знал всех деталей, или же события по прошествии многих лет слились в его памяти воедино. Попробуем восстановить истину.

«Первая страница была написана заново, но теперь уже симфония получила название „Героическая“». Титульный лист действительно претерпел изменения. Однако название «Героическая» было присвоено симфонии лишь в первом издании оркестровых голосов в октябре 1806 года. До этого симфония нигде «Героической» не называлась.

Князь Лобковиц в самом деле купил у Бетховена право на ряд частных исполнений, а затем добился и посвящения симфонии себе. Только речь шла не о «нескольких годах», а об обычном для тогдашней эпохи сроке, в течение которого произведением располагает заказчик, но играет его только в узком

кругу. Зная дату первого исполнения симфонии у Лобковица, 9 июня 1804 года, и дату первого публичного исполнения, 7 апреля 1805 года, можно сказать, что князь выкупил права на год, как обычно.

Рис не называет точных дат инцидента с уничтожением титульного листа, но как минимум одна историческая дата не подлежит сомнению: 18 мая 1804 года Наполеон Бонапарт провозгласил себя «императором Французской республики» (именно так!). В Вене об этом могло стать известно уже через несколько дней, в конце мая или начале июня. Примерно столько, дней десять или пару недель, шла почта из-за границы. Но в данном случае новость должна была примчаться в Вену с нарочным и быстро распространиться при дворе и в дипломатических кругах. Как бы ни был Бетховен поглощён своим творчеством, вряд ли его неведение могло затянуться на несколько месяцев. Если Бетховен, по свидетельству Риса, ещё ничего не знал о провозглашении Наполеона императором, то описанный в мемуарах эпизод должен был случиться примерно в начале июня 1804 года.

Тем не менее 26 августа 1804 года композитор, предлагая партитуру лейпцигскому издателю Гертелю, пояснял: «Симфония, собственно, имеет наименование „Бонапарт“, и наряду со всеми инструментами, употребляемыми обычно, в ней ещё особо применены три облигатные валторны». Заметим, что здесь речь идёт о *названии*, а вовсе не о *посвящении*, однако после вспышки гнева, описанной Рисом, столь безмятежное упоминание о Бонапарте может показаться странным.

В рассказе Риса чётко описан титульный лист, разорванный Бетховеном и брошенный на пол. Рис ссылается на то, что партитуру с этим листом видели все, кто был вхож в квартиру Бетховена. Мы знаем, что, помимо братьев, это были князь Лихновский, Брейнинг, Цмескаль и прочие друзья. К сожалению, почти никого из очевидцев, которые могли бы дополнить рассказ Риса, в 1838 году в живых уже не было. Но нет оснований думать, что он говорил неправду.

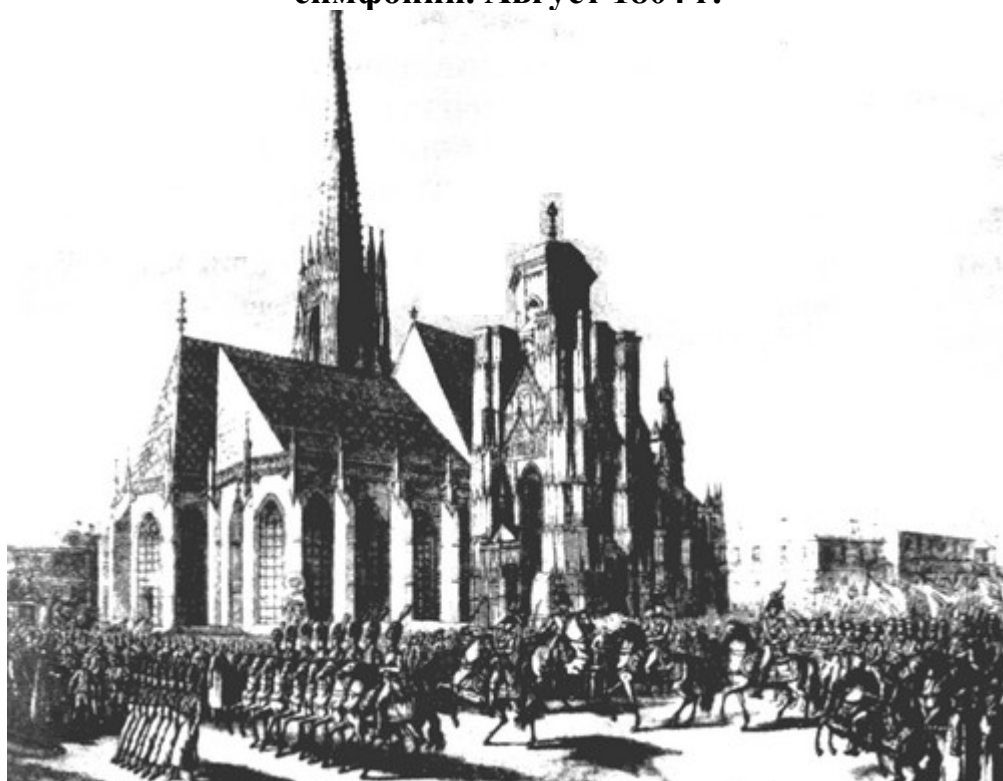
«В самом верху титульного листа стояло слово „Бонапарт“, а в самом низу – „Луиджи ван Бетховен“, и ни слова больше. Собирался ли он чем-то заполнить промежуток, и чем именно, я не знаю», – вспоминал Рис. Действительно, таким экстравагантным образом титульные листы в ту пору не оформлялись. Между двумя именами должен был размещаться текст посвящения, который не мог быть произвольным. По законам того времени, посвящение любого произведения знатному лицу, и тем более правителю государства, требовало его согласия, поскольку влекло за собой материальное вознаграждение. Но, кроме официального согласия, необходимо было точное наименование всех титулов адресата посвящения. Подобные вопросы нередко обсуждались в переписке Бетховена с издателями, и иногда выпуск произведения затягивался именно потому, что композитор выяснял, что именно надлежит написать на титульном листе.

Французского посольства в Вене тогда не было; оно появилось лишь в 1806 году. Следовательно, запрос о возможном посвящении должен был отправиться во Францию по иным каналам, дипломатическим либо частным. Но здесь мы опять вступаем в зону догадок и гипотез. Можно предположить,

что из всех друзей и меценатов Бетховена оказать ему поддержку в осуществлении его замысла мог бы, видимо, князь Карл Лихновский, собиравшийся ехать вместе с ним в Париж. Разговоры о поездке велись в течение нескольких лет, и один из возможных сроков отъезда был назначен на 1804 год. Потом срок был передвинут на зиму 1805 года, затем ещё дальше... Поездка так и не состоялась, но она всё время присутствовала в планах Бетховена.



Титульный лист авторизованной копии Третьей («Героической») симфонии. Август 1804 г.



Вход французских войск в Вену 13 ноября 1805 года. Гравюра

Следовательно, необычный титульный лист, судя по всему, – не миф, а его отсутствие объясняется тем, что он и вправду мог быть уничтожен. Когда? Возможно, действительно в конце мая или начале июня 1804 года.

Гораздо печальнее то, что не сохранился и бетховенский автограф симфонии и никто не знает, куда он мог исчезнуть. Композитор настолько дорожил этим произведением, что никак не мог «потерять» такую рукопись. В письмах Бетховена нет упоминаний о судьбе этого автографа; молчат и другие источники. Если бы автограф оказался во владении князя Лобковица, он бы обнаружился в его архивах в Вене или в Чехии. В лейпцигское издательство Гертеля в конце 1804 года был направлен не автограф партитуры, а копия (которую, впрочем, Гертель затем вернул). Эта копия, заменяющая ныне первоисточник, находится в архиве Венского общества любителей музыки. Она содержит многочисленные правки, сделанные рукой Бетховена. Исследователи полагают, что по ней симфония исполнялась на закрытой премьере 9 июня 1804 года.

Титульный лист этой копии также весьма примечателен. Часть текста написана рукой копииста, но некоторые слова принадлежат композитору. В центре листа значится:

Sinfonia grande
~~Intitolata Bonaparte~~
804 im August
Del Sign.
Louis van Beethoven
Geschrieben auf Bonaparte

Большая симфония
названная ~~Бонапарт~~
в августе 1804
г-на
Луи ван Бетховена
Написана в честь Бонапарта

Этот текст – сразу на трёх языках: итальянском, немецком (последние слова) и французском (форма имени композитора – Луи, а не Луиджи или Людвиг). Любой издатели, конечно же, привёл бы этот разнобой к единообразию, так что данный экземпляр явно был рабочим. Но прежде всего обращает на себя внимание строчка со словами *Intitolata Bonaparte*. Во-первых, если присмотреться, то заметно, что первоначально было написано: *titolata*, а потом сбоку, чуть помельче, добавлен префикс «in». Эта надпись сделана копиистом, но, возможно, ошибку в итальянском допустил сам Бетховен, а затем велел её исправить (*titolata* значит «титулованная», то есть знатная; *intitolata* – «названная», «озаглавленная»). Следовательно, в течение

какого-то времени он выяснял правильность надписи и не помышлял о её уничтожении. Но потом фамилия «Бонапарт» оказалась не просто стёрта, а яростно выскоблена, причём в фамилии «Бонапарт» на бумаге получилась рваная дыра. Ясно читаются лишь последние буквы: «...te». Откуда же мы знаем, что имелся в виду именно Бонапарт? Из добавления на немецком под именем композитора – «Написана в честь Бонапарта» (*Geschrieben auf Bonaparte*). Эти слова внёс карандашом сам Бетховен. В настоящее время текст едва просматривается. Однако эта бледная надпись не была уничтожена, как чернильная.

Дата («в августе 1804») написана чернилами той же яркости и густоты, что и прибавка «in» в начале предыдущей строки. Следовательно, текст титульного листа с названием «Бонапарт» существовал в таком виде ещё в августе 1804 года (это подтверждается письмом Гертелю от 26 августа), после чего Бетховен отказался от идеи не только посвятить симфонию Бонапарту, но и назвать её в его честь.

Когда и по каким причинам Бетховен окончательно убрал имя Наполеона с титульного листа симфонии, неизвестно. Однако если рассказ Риса в основных чертах правдив, то в конце августа или в начале сентября 1804 года провозглашение Бонапарта императором никак не могло стать поводом для гневной вспышки Бетховена. Он уже не мог не знать о предстоявшей в декабре коронации Наполеона; её обсуждали все, от дипломатов до завсегдатаев венских кофеен.

Простейшее и наиболее приземлённое объяснение окончательного устранения названия «Бонапарт» связано с князем Лобковицем, который восхищался музыкой Бетховена, но совершенно не разделял его политических симпатий. В 1804 году князь был ещё достаточно богат, чтобы щедрыми гонорарами побудить Бетховена отказаться от какого-либо упоминания имени Бонапарта. Первый гонорар (400 дукатов) мог быть связан с правом на приватные исполнения симфонии во второй половине 1804 года. Условием же выплаты второго гонорара могло стать посвящение симфонии князю Лобковицу. И, скорее всего, такое предложение было сделано Бетховену осенью 1804 года (в любом случае после 26 августа), когда князь находился в своём чешском замке Эйзенберг.

В сентябре 1804 года возникло, правда, ещё одно обстоятельство, которое могло повлиять на решение Бетховена убрать имя Бонапарта с титульного листа симфонии. В Вену на несколько дней приехал принц Луи (Людвиг) Фердинанд Прусский. Цель его поездки была военно-дипломатической, однако за короткий период с 9 по 13 сентября он дважды виделся с Бетховеном, причём во второй раз пригласил его на обед и демонстративно посадил за стол рядом с собой (об этом Рис также писал в своих мемуарах). Бетховен посвятил Луи Фердинанду свой Третий концерт для фортепиано с оркестром, только что вышедший из печати. Мы не знаем, говорили ли они тогда о новой симфонии Бетховена, однако Луи Фердинанд, как патриот Германии, страстно ненавидел Наполеона. Хвастаться перед принцем симфонией в честь Бонапарта было, очевидно, неуместно. Если Бетховен рассказывал о своём новом произведении

принцу или даже показывал партитуру, то спешное уничтожение имени Бонапарта вполне объяснимо.

Осенью того же года Луи Фердинанд ненадолго оказался гостем князя Лобковица в его чешском замке Раудниц, где для него было организовано исполнение Третьей симфонии, причём принц настолько заинтересовался ею, что попросил тотчас повторить её от начала до конца и оплатил труд музыкантов.

На публичной премьере 7 апреля 1805 года будущая «Героическая» называлась просто «Новой большой симфонией». И лишь в октябре 1806 года Третья симфония обрела своё окончательное название – *Sinfonia Eroica*, однако с озадачивающей припиской: «Сочинена в честь памяти о великом человеке» (*Composta per festeggiare il sovvenire d'un grand Uomo*). Хоронил ли тут Бетховен свои былые иллюзии, связанные с Наполеоном, или же под этим «великим человеком» подразумевался кто-то другой (иногда полагают, что это мог быть Луи Фердинанд, героически погибший 10 октября 1806 года) – вновь загадка, не имеющая определённого ответа.

Подробности первых, закрытых исполнений Третьей симфонии в венском дворце и в чешских резиденциях князя Лобковица известны, как ни странно, достаточно хорошо.

В капелле Лобковица служили отборные музыканты, многие из которых были давними знакомыми Бетховена. Капельмейстером был скрипач и композитор Антон Враницкий (брат композитора Павла Враницкого); вице-капельмейстером в 1800 году стал композитор Антон Картельери, ученик Сальери. Первым виолончелистом был пожилой Антон Крафт, ученик Гайдна; рядом с ним сидел его сын Николаус, также известный виолончелист. На премьере Третьей симфонии партию первого гобоя исполнял знаменитый виртуоз Фридрих Рамм. Тем не менее Рис вспоминал, что первое исполнение прошло «ужасно» и сопровождалось несколькими срывами.

Из воспоминаний Фердинанда Риса:

«Бетховен, дирижировавший сам, во втором разделе первого *Allegro*, где долгое время половинные ноты идут поперёк такта, настолько сбил весь оркестр, что пришлось начать с того места ещё раз.

В том же *Allegro* Бетховен припас злую каверзу для валторниста. За несколько тактов до полного проведения темы во втором разделе Бетховен предвосхищает её у валторны, а у первых и вторых скрипок ещё звучит секундаккорд. У того, кто не знаком с партитурой, всегда возникает ощущение, что валторнист плохо сосчитал и вступил неправильно. На первой репетиции этой симфонии, проходившей ужасно, валторнист, однако, вступил вовремя. Я стоял возле Бетховена и, будучи уверен, что произошла ошибка, сказал: „Проклятый валторнист! Он что, не умеет считать? Такая фальшь!“ – Мне кажется, я был близок к получению оплеухи. Бетховен долго не мог мне этого простить».

Согласно счёту от 11 июня 1804 года, в исполнении Третьей симфонии

участвовали не более тридцати человек. Сейчас такой состав назвали бы камерным, но, учитывая небольшие размеры зала и хорошую акустику, звучность получалась достаточно внушительной.

В замечательном телефильме Би-би-си «Eroica» (2003 год, режиссёр Саймон Селлан-Джонс) очень тщательно воссозданы многие реалии этого исторического дня, однако есть и художественные вольности. В частности, среди гостей князя Лобковица оказываются напыщенный граф Дитрихштейн, критически относящийся к музыке Бетховена (на самом деле Мориц Дитрихштейн был его поклонником), сёстры Брунsvик – Тереза и Жозефина (их присутствие на закрытой репетиции сомнительно), а также старый Гайдн, появляющийся в зале перед самым финалом. Присутствовал ли учитель на первом, пробном исполнении новой симфонии своего ученика, мы не знаем. С другой стороны, исполнение 9 июня 1804 года не было единственным, состоявшимся у Лобковица. Осенью симфония игралась в его чешских замках Раудниц и Эйзенберг, а зимой 1804/05 года – вновь в Вене. Поэтому Гайдн, конечно, мог посетить какой-то из этих концертов. Возможно, князь Лобковиц приглашал и юного эрцгерцога Рудольфа, который позднее стал учеником Бетховена.

На аристократическую публику Третья симфония произвела, по-видимому, очень сильное впечатление. Она воспринималась как последнее слово в музыкальном искусстве, и знатокам было ясно, что здесь Бетховен сумел наконец превзойти не только Гайдна, но даже и Моцарта – смелостью концепции, сложностью развития, циклопическими масштабами структур, новизной оркестровки. Но кто был тем героем, гибель которого оплакивалась в Траурном марше и апофеоз которого праздновался в финале, основанном на «прометеевской» теме? Наполеон? Прометей? Сам Бетховен?..

В конце 1804 года композитор, наверное, и сам не знал ответа на этот вопрос. Ясно было лишь одно: это – герой Нового времени, в облике и душевном строе которого слились античность и современность.

ВО ИМЯ ИСКУССТВА

К надежде

Ты, чей огонь в ночи священной
Смягчает скорбь души смятенной,
Даря ей нежность и покой –
Надежда! Дай страдальцу силы
Подняться ввысь, где ангел милый
Вздохнёт над пролитой слезой.

Кристоф Август Тидге. Урания¹⁵

Первые месяцы 1805 года прошли для Бетховена под знаком всё сильнее разгоравшейся любви к Жозефине Дейм. Письма Бетховена Жозефине от осени 1804 года выдержаны ещё в светско-любезном тоне; она для него – «милая графиня», как и многие другие приятельницы-аристократки. К весне он уже не просто называет её по имени (иногда – совсем кратко, «J.»), но и обращается к ней как к «возлюбленной». Следовательно, объяснение уже состоялось и чувство было взаимным. Однако, судя по письмам влюблённых, Жозефина настаивала на том, чтобы роман оставался платоническим и хранился в строжайшей тайне. Письма обычно не отправлялись с нарочным, а передавались из рук в руки, будучи вложенными внутрь нот и книг, которыми они обменивались. И всё же скрыть происходящее от многочисленных родственников Жозефины не удалось. Роман развивался на глазах её младшей сестры Шарлотты, которая до своего замужества жила с Жозефиной и зорко следила за тем, чтобы все приличия соблюдались. Шарлотта не могла запретить старшей сестре приглашать Бетховена к обеду и музицировать с ним, но просила её никогда не оставаться с ним наедине. Не ограничиваясь увещательными разговорами, Шарлотта обменивалась тревожными письмами с Терезой Брунsvик, находившейся в Венгрии. Видимо, некие неосторожные слова Цмескаля или князя Лихновского вызвали пересуды в кругу венских тёток Жозефины – Сусанны Гвиччарди и Элизабет фон Финта (обе были урождёнными графинями Брунsvик). У генеральши фон Финта было несколько дочерей, которые, вероятно, также были не прочь посплетничать. А от Сусанны Гвиччарди слухи о романе Бетховена с Жозефиной могли проникнуть в салон графини Элеоноры (Лори) Фукс, сестры Роберта Галленберга, одной из венских «светских львиц», с которой Бетховен поддерживал приятельские отношения.

Жозефина, очевидно, боялась не столько дурной молвы, сколько вмешательства своей влиятельной родни, способной разлучить её с Бетховеном.

¹⁵ Стихи использованы Бетховеном в песне «К надежде» ор. 32, сочинённой в конце 1804 года и в рукописном оригинале имевшей посвящение Жозефине Дейм.

Но и дурная молва была для неё, матери четверых маленьких детей графа Дейма, чрезвычайно опасна. Органы опеки могли отобрать детей, если бы репутация Жозефины оказалась загубленной. Поэтому всем приходилось быть начеку.

Бетховен – Жозефине Дейм, весна 1805 года:

«Как я и говорил, моя возлюбленная Ж[озефина], дело с Л[ихновским] не является таким уж страшным, как Вам обрисовали. Л[ихновский] случайно увидел у меня песню „*An die Hoffnung*“, что не было мною замечено; да и сам он промолчал об этом, хотя и заключил из увиденного, что, вероятно, я к Вам отношусь не без склонности. И вот, когда Цмескаль пришёл к нему по Вашему и тётки Гв[иччарди] делу, то он его спросил, известно ли ему, как часто я Вас навещаю. Цмескаль не ответил ни да, ни нет, и, собственно, он ничего и не мог ответить, потому что я, насколько возможно, устранился от его бдительности. Лихновский подтвердил, что этот случай (с песней) навёл его на мысль, что я к Вам отношусь не без склонности, но свято меня заверил при этом, что Ц[мескалю] он ничего на сей счёт не говорил, – и Ц[мескаль] должен был лишь передать от него тётке Гв[иччарди], чтобы она побеседовала с Вами относительно того, чтобы Вы меня побудили поскорее окончить мою оперу. Ибо, будучи твёрдо убеждённым, что я глубоко Вас почитаю, он полагал, что Ваше влияние может произвести отличное действие. Вот и весь *factum*. Ц[мескаль] преувеличил его, и тётка Гв[иччарди] – тоже. Нам теперь можно успокоиться, так как, кроме этих двух лиц, никто не замешан.

По словам самого Л[ихновского], ему слишком хорошо известны правила учтивости, чтобы он себе позволил вымолвить хотя бы одно слово даже в том случае, если бы он не сомневался в существовании более близких отношений, – и он, напротив, ничего бы не желал так сильно, как возникновение между Вами и мной, коли это возможно, именно таких отношений, ибо, судя по тому, что ему говорили относительно Вашего характера, мне бы могло это пойти только на пользу. – *Basta cosi*. Верно, что я не так деятелен, как должен бы быть, но какая-то душевная скорбь давно меня лишила энергии, некогда мне свойственной, а в продолжение последнего времени, обожаемая Ж[озефина], с той поры как любовь моя к Вам дала первые ростки, эта скорбь ещё умножилась. Как только мы снова окажемся друг подле друга наедине, Вы узнаете о том, что меня мучает и о борьбе между смертью и жизнью, которую вёл я в последнее время с самим собой. – Одно событие заставило меня надолго усомниться в существовании всякого земного счастья, но теперь это почти миновало, я завоевал Ваше сердце, о, я прекрасно знаю, как я должен это ценить, моё усердие снова умножится, и я свято Вам обещаю, что в скором времени стану более достойным как себя, так и Вас. О, если б Вы сочли возможным составить и умножить моё счастье Вашей любовью – о, возлюбленная Ж[озефина], не влечение к другому полу меня притягивает к Вам, нет, только всё Ваше Я, со всеми Вашими достоинствами, приковало к Вам моё внимание – все мои чувствования, всю мою способность ощущения. Когда я к Вам пришёл, я был твёрдо намерен не дать загореться в груди моей

ни искре любви; но Вы меня покорили – *хотели* ль Вы того? – или *не хотели*? – Вот вопрос, который Ж[озефина] могла бы наконец разрешить мне. О Небо, как много всего я хотел бы ещё Вам сказать, как я думаю о Вас, что к Вам чувствую. Но как немощен, как скуден этот язык, по крайней мере, мой.

Долгой – долгой – постоянной – пусть станет наша любовь. Она так благородна, так прочно зиждется на взаимном уважении и дружбе – даже на сильном сходстве во многих отношениях, в помыслах и в чувствах. О, дайте мне надежду, что Ваше *сердце* будет долго биться для меня; *моё* же может лишь тогда перестать для Вас биться, когда его биение *прекратится совсем*. *Возлюбленная Ж[озефина]*, прощайте.

Я *надеюсь, однако*, что и Вы *благодаря мне* обретёте немного счастья – ведь иначе я оказался бы *эгоистом*».

Не только песня «К надежде» (в итоге изданная без посвящения), но и целый ряд других сочинений 1804–1807 годов был связан с этой любовью. «Здесь Ваше – Ваше – Ваше – Ваше *Andante*», – писал он возлюбленной, посылая ей ноты «Любимого *Andante*» («*Andante favori*»), которое первоначально должно было быть медленной частью Сонаты до мажор op. 53 (№ 21), но было оттуда изъято и издано отдельно. Возможно, для Жозефины была предназначена небольшая Соната фа мажор op. 54, а также ряд песен, созданных в эти годы. Светлое, радостное и мечтательное настроение, которым овеяны Тройной концерт, Четвёртый фортепианный и Скрипичный концерты, Четвёртая симфония и Месса до мажор, могло быть также мысленно «адресовано» той идеальной возлюбленной, которую он хотел видеть в Жозефине.

Бетховен – Жозефине Дейм, весна 1805 года (копия, сделанная её рукой):

«...О ней – о единственной возлюбленной – почему нет языка, способного выразить то, что гораздо выше почитания, гораздо выше всего, что мы можем назвать. О, кто в состоянии произнести Ваше имя и не почувствовать, что, сколько бы ни стал он говорить о Вас, – всё равно никакими словами нельзя изъяснить Ваше совершенство. – Только *звуками* – ах, не слишком ли я нескромен, если думаю, что звуки мне будут послушнее, чем слова. Вы, Вы для меня всё, всё моё блаженство – ах, нет – в *моих звуках* я тоже не смог бы это выразить; хотя ты, природа, не скупое меня тут одарила, для неё этого всё-таки слишком мало. Тихо бейся лишь, бедное сердце, – это всё, что ты можешь. Для *Вас* – всегда для *Вас* – только *Вы* – вечно Вы – до гроба лишь Вы – моя отрада – моё всё. О, Создатель, береги её – благослови её дни – все несчастья отведи от неё на меня.

Только *ей* дай силы, ниспошли благодать и утешение и в том жалком и всё же часто счастливом бытии смертных людей. –

И даже не будь она той, благодаря которой я снова вернулся к жизни, всё равно она была бы мне дороже всего».

Жозефина Дейм – Бетховену (отрывок черновика):

«...Вы давно уже покорили моё сердце, милый Бетховен. – Если это уверение обрадует Вас, то я даю его Вам – от самого чистого сердца. И знайте, что Ваш образ хранится в непорочнейшем лоне! Примите же *величайшее* доказательство моей любви, моего почтения, через это доверительное признание! – Это то самое, что в наибольшей степени облагораживает Вас. – Ведь Вы сумеете это оценить, Вы знаете цену вверяемому Вам достоянию – обладанию благороднейшей частью моего „я“, в чём я Вам здесь ручаюсь, – и Вы мне докажете, что Вы того достойны. Удовольствуйтесь же этим. Не терзайте моё сердце. Не надо больше давить на меня. – Я люблю Вас несказанно, как одна благочестивая душа может любить другую. – Не достаточно ли таких уз? – К любви иного рода я сейчас не восприимчива. – Начертанные Вами строчки навели меня лишь на предположения, я не совсем их поняла. Отвечаю же Вам с честной и задушевной откровенностью...»

Цитируемая здесь переписка была обнаружена лишь в середине XX века в чешском архиве семьи Дейм. 13 писем (некоторые дошли до нас лишь в виде черновиков) были опубликованы в 1957 году и произвели сенсацию. Смутные догадки о том, что подлинной «музой» Бетховена была Жозефина, а вовсе не её кузина Джульетта и не сестра Тереза, высказывались и раньше, но они не имели документальных подтверждений.

Весной 1805 года Бетховен был окрылён надеждой на то, что сможет совершить практически невозможное: добиться руки Жозефины. Для этого требовалось получить официальный титул, а вместе с ним и солидный доход, который позволил бы содержать семью. Бетховен много надежд возлагал на сочинявшуюся им «Леонору», но, как и в случае с Третьей симфонией, работал неспешно и вдумчиво, стремясь создать не популярную однодневку, а шедевр, которому суждено жить в веках.

Между тем то, что произошло на публичной премьере Третьей симфонии 7 апреля 1805 года, должно было бы его насторожить. Симфония прозвучала в бенефисной академии скрипача и композитора Франца Клемента, дирижёра Театра Ан дер Вин. Поскольку с июня 1804 года она неоднократно исполнялась во дворце князя Лобковица, вызывая всё больший интерес среди знатоков, у Бетховена были основания рассчитывать на успех. Однако сыгранная в огромном театральном зале для разнородной публики симфония фактически провалилась. Некий шутник громко крикнул с галёрки: «Дам крейцер, чтобы это всё прекратилось!» – другие слушатели выражали недовольство не столь дерзко, но недвусмысленно. Отзывы в прессе были скорее негативными, чем положительными, однако всё-таки не однозначно ругательными.

Газета «Вольнодумец» («Der Freimuthige») от 26 апреля 1805 года:

«В последнее воскресенье перед Пасхой театральная дирекция позволила дать бенефисный концерт великолепному скрипачу Клементу. Он сыграл скрипичный концерт собственного сочинения, как обычно, мастерски и обаятельно, а в прекрасной каденции показал свою мощь и уверенность в преодолении самых трудных пассажей.

Сразу после этого была сыграна новая симфония Бетховена *in Es*, которая заставила знатоков и любителей музыки разделить на несколько партий. Некоторые особо преданные Бетховену друзья утверждают, будто именно эта симфония является его шедевром, что именно таким должен быть истинный стиль высокой музыки и что если она не нравится ныне, то лишь потому, что публика недостаточно образована в художественном отношении, чтобы уразуметь все эти возвышенные красоты, зато спустя всего пару тысяч лет она произведёт должное впечатление. – Другая партия отрицает какую-либо художественную ценность этого произведения и глубоко склонна видеть в нём необузданную погоню за оригинальностью, которая, однако, неспособна достигнуть ни в одной из частей ни красоты, ни истинной возвышенности или силы. Посредством странных модуляций и насильственных переходов, соединения самых разнородных элементов, как там, где, например, широкое дыхание пасторали прерывается вторжением басов или трёх валторн и тому подобным. Некая превратно понятая оригинальность может быть достигнута и без особых усилий, но гений проявляет себя не в чём-то необычном и фантастическом, а в прекрасном и возвышенном. Бетховен сам доказал правильность этой аксиомы своими ранними произведениями. – Третья группа, весьма малочисленная, находится посередине между двумя другими. Она допускает, что симфония содержит много красот, но признаёт, что связность зачастую совершенно нарушена и что чрезмерная протяжённость этой самой длинной и, вероятно, самой трудной из всех симфоний утомляет даже знатоков и невыносима для обычных любителей музыки. <...> Его музыка может вскоре прийти до такой точки, за которой она перестанет доставлять удовольствие кому-либо, кто не искушён в правилах и трудностях искусства и вынужден будет покинуть концертный зал с неприятным ощущением усталости от подавляющей массы бессвязных и чрезмерно обильных идей и от бесконечного шума всех инструментов. Публика и дирижировавший господин ван Бетховен остались в этот вечер недовольны друг другом. Публика сочла симфонию слишком тяжеловесной и слишком длинной, а его самого – слишком невежливым, поскольку он даже не кивнул головой в ответ на аплодисменты, исходившие от части аудитории. Напротив, Бетховен посчитал эти аплодисменты недостаточными».

Другой концерт, состоявшийся в Ан дер Вин 8 апреля, не включал произведений Бетховена, однако рецензия, опубликованная в лейпцигской «Всеобщей музыкальной газете», содержала завуалированное противопоставление Третьей симфонии Бетховена и Симфонии соль минор (№ 40) Моцарта. Очевидно, автор рецензии присутствовал на обоих концертах. Был ли сам Бетховен на дебютном выступлении тринадцатилетнего Вольфганга Амадея Моцарта-младшего, неизвестно. Однако, судя по давнему знакомству композитора с Констанцей Моцарт, Бетховен вполне мог находиться в числе приглашённых.

«Всеобщая музыкальная газета», Лейпциг, май 1805 года:

«8 апреля перед многочисленной публикой впервые выступил в качестве

пианиста и композитора тринадцатилетний сын Моцарта. Концерт открылся великолепной Симфонией Моцарта соль минор, бессмертным шедевром великого композитора, где сочетаются предельная возвышенность и величайшая красота и нет никаких поползновений на необузданность и экстравагантность. Это колоссальное полотно, выдержанное, однако, в строгих пропорциях: вроде фидиевского Юпитера, внушающего одновременно благоговейный страх и любовь. Жаль только, что исполнение этого шедевра не соответствовало его достоинствам: скрипок и виолончелей было маловато, и оркестр звучал слишком слабо для огромного театрального зала. Затем юный Моцарт был представлен его матерью публике, принявшей его громкими аплодисментами...»

Занятый то личными переживаниями, то подготовкой премьеры симфонии, Бетховен явно задерживался с окончанием «Леоноры». В оперном жанре он ощущал себя не столь уверенно, как в инструментальной музыке, однако и здесь намеревался создать нечто выдающееся. Его кумирами и соперниками были Моцарт и Керубини. Но если о Керубини он всегда высказывался с похвалой, то с Моцартом обстояло сложнее. Бетховен неоднократно, в присутствии разных людей, порицал «фривольные» тексты «Дон Жуана», «Свадьбы Фигаро» и «Так поступают все женщины». Тем не менее, сочиняя свою «Леонору», он постоянно оглядывался на Моцарта. «Леонора» должна была оспорить «аморальные» оперы Моцарта своим этическим посылом: именно *так* должны поступать все женщины.

Впрочем, гораздо неприятнее выглядело другое обстоятельство. Бетховена опередили, перехватив сюжет. В октябре 1804 года оперу «Леонора, или Супружеская любовь» поставил в Дрездене давний знакомый Бетховена, Фердинандо Паэр. Правда, Паэр писал на итальянский текст, и до Вены его «Леонора» дошла не скоро (на сцене она была поставлена лишь в 1809 году). Бетховен начал сочинять свою оперу гораздо раньше, чем узнал о постановке паэровской. Хотя Паэр не шёл в сравнение с Моцартом, Бетховен ценил его музыку. Она действительно была вдохновенна, серьёзна, изобретательна. Вдобавок Паэр был любимцем императрицы Марии Терезии, и скорее всего, узнав о том, что Паэр и Бетховен взялись за один и тот же сюжет, она предвкушала их оперный «поединок».

Ожидаемый успех «Леоноры» значил для Бетховена очень много. После этого он мог бы рассчитывать на выгодные контракты как в Ан дер Вин, так и в придворных театрах. В конце концов, именно благодаря операм разбогатели Глюк, Сальери, Керубини и тот же Паэр – почему не Бетховен?.. Богатство никогда не было для него самоцелью, но в данный период оно могло открыть ему дорогу к вожделенному счастью. Он хотел иметь семью и полагал, что нашёл наконец ту единственную в мире женщину, с которой будет счастлив до конца дней. Интересно, что в финальный хор оперы, прославляющий подвиг Леоноры, были вставлены две строки из «Оды к радости» Шиллера:

Кто с любимой был в союзе,

С нами песню счастья пой!

Думается, что Зонлейтнер сделал это по просьбе Бетховена, который ещё с боннских времён мечтал положить «Оду к радости» на музыку. Но из всего стихотворения было выбрано именно это двустишие, которое вплелось как заветный шифр в отнюдь не блиставший поэтическими достоинствами текст либретто.

Ещё одна важная деталь заключалась в слове «надежда». Надежда была воспета в песне, тайно посвящённой Жозефине; это слово периодически встречалось в самых исповедальных письмах Бетховена к возлюбленной, и оно же буквально пронизывает текст «Леоноры». Да, текст был переводом с французского, но Бетховен, несомненно, улавливал все эти словесные знаки и намёки, придавая им символический смысл.

К несчастью, все надежды рухнули осенью 1805 года. Жозефина уехала с детьми в Венгрию, вероятно, ещё летом. Бетховен же остался в Вене заканчивать «Леонору».

В сентябре в Ан дер Вин начались репетиции. Постановщиком спектакля был бас Себастьян Майер, приятель Бетховена и шурин Моцарта, исполнявший партию злодея Пицарро. Сценограф завершал работу над декорациями, изображавшими мрачно-величественные зубчатые стены старинной крепости близ Севильи. Но 30 сентября цензура запретила спектакль, усмотрев в тексте либретто политическую «крамолу». Йозеф Зонлейтнер ответил письмом от 2 октября, где, в частности, разъяснял:

«Во-первых: я взялся перевести эту оперу с французского оригинала Буйи (под названием „Леонора, или Супружеская любовь“) прежде всего потому, что Её Величество Императрица и Королева нашла оригинал чрезвычайно привлекательным и заверила меня в том, что никакое либретто не доставляло ей большего удовольствия.

Кроме того, во-вторых, та же опера с музыкой капельмейстера Паэра, но на итальянский текст, уже исполнялась в Праге и в Дрездене.

В-третьих, господин Бетховен полтора года занимался сочинением музыки на моё либретто, а поскольку не было ни малейших оснований опасаться запрета, то уже состоялось несколько репетиций, ибо предполагалось, что опера будет поставлена в день тезоименитства Её Величества Императрицы.

В-четвёртых, о чём я забыл упомянуть на титульном листе, действие пьесы происходит в XVI веке и, значит, не может вызывать никаких аналогий с современностью.

И, наконец, в-пятых, в наше время так не хватает хороших оперных либретто, данное же либретто рисует трогательнейший образ женской добродетели, а злокозненный губернатор получает заслуженное наказание, как Педрариа в [пьесе Генриха Йозефа фон Коллина] „Бальбоа“.

— В силу всего названного я настаиваю на том, чтобы управление Императорско-Королевской полиции разрешило представление этой оперы и как можно скорее указало на те изменения, внесение которых оно найдёт

необходимым»).

Цензоры предписали Зонлейтнеру скорректировать либретто, но время было упущено бесповоротно. Премьеру пришлось перенести на ноябрь, что сказалось на судьбе «Леоноры» самым печальным образом.

Ещё в августе 1805 года была создана антифранцузская коалиция Англии, Швеции, Австрии и России. 23 сентября 1805 года Франция объявила войну Австрии. Невзирая на помощь русских союзников, Австрия вскоре потерпела поражение, и французские войска быстро продвигались в сторону Вены. Столкновения французов с армией генерала Карла Мака под крепостью Ульм на Дунае начались 8 октября, а через десять дней австрийцы были полностью окружены. Русские союзники прийти им на помощь не успевали. Мак, сочтя положение своих войск безнадёжным, сдался французам. В плен попали до тридцати тысяч австрийцев. Эта капитуляция открыла Наполеону дорогу на Вену, а имя Мака покрыла позором – он был на волоске от смертного приговора. В итоге император Франц лишил его всех чинов и званий (которые, правда, в 1819 году были генералу возвращены).

После капитуляции Мака уже ничто не могло помешать Наполеону взять Вену. Завладение сердцем Австрии выглядело как символический жест, а Наполеон имел вкус к подобным поступкам. Император Франц издал 28 октября прокламацию, призывавшую венских граждан к сопротивлению, однако рисковать своей семьёй, разумеется, не захотел. В начале ноября императорский двор был эвакуирован. Город покинула и большая часть знати.

Император Франц приказал взорвать все мосты через Дунай, однако этот приказ был выполнен не до конца. 13 ноября французы под предводительством маршалов Мюрата и Ланна вошли в город через единственный полностью уцелевший мост, заявив оторопевшим австрийцам, что два императора, Франц и Наполеон, заключили между собой перемирие, согласно которому Вена может быть временно занята французскими силами. Эта ложь, вероятно, спасла много жизней с той и с другой стороны, но внезапная оккупация имперской столицы вражескими войсками произвела на горожан ошеломляющее впечатление. Под барабанный бой и военную музыку полки маршалов Мюрата и Нея промаршировали к собору Святого Стефана и к Хофбургу. На следующий день, 14 ноября, в Вену въехал Наполеон. Ему, как водится, преподнесли символические ключи от покорённого города, хотя данный жест имел совершенно ритуальный характер.

Наполеон избрал своей резиденцией пригородный дворец Шёнбрунн, который, в отличие от Хофбурга, стоял обособленно, а местность вокруг него хорошо просматривалась. Вопреки внешней благодушности венцев Наполеон им не доверял и во время своего краткого пребывания в Вене почти не показывался на публике. Ему было не до светских приёмов и не до театров. Он готовился к решающим битвам.

Худшего времени для премьеры бетховенской оперы выбрать было, наверное, невозможно. Тем не менее 20 ноября 1805 года премьера состоялась. В афише опера именовалась «*Фиделио, или Супружеская любовь*» – вероятно,

во избежание путаницы с «Леонорой» Паэра.

Никогда в своей жизни – ни до того, ни после того – Бетховен не знал подобных провалов. Роскошный зал Театра Ан дер Вин был почти пуст. Одна из причин была очевидной: после наступления темноты (а в ноябре темнело рано) все городские ворота закрывались. Театр Ан дер Вин находился в предместье, а значит, для людей, живших внутри стен, попасть на спектакль, а затем вернуться домой было затруднительно. Зато в Ан дер Вин оказались французские офицеры, поскольку Шёнбрунн, в котором расположился их Генеральный штаб, находился относительно недалеко и они могли себе позволить скоротать вечер в театре.

Из друзей композитора на премьере присутствовали единицы. Верного Фердинанда Риса в Вене не было: считаясь в Австрии «иностранцем», он был вынужден отправиться в Бонн, где его намеревались призвать во французскую армию. Но, поскольку после перенесённой в детстве оспы он почти ослеп на один глаз, от воинской повинности его освободили. Однако в Вену он смог вернуться лишь в 1808 году.

В театре был Стефан фон Брейнинг. Он написал стихотворение, которое за свой счёт отпечатал и распространил в зале через кельнеров.

О сколько силы в музыке твоей!
Она струится с мощной полнотою,
Сливая вдохновенье с мастерством
И трогая сердца природным жаром.
Вздыхалась грудь, переживая вновь
Любовь, отвагу, слёзы Леоноры,
И верность, что достойна звонких гимнов,
И нежность, побеждающую страх.
Так продолжай и звуками чаруй
Потомков дальних слух ошеломлённый.
И как тут не поверить древней сказке,
Что музыкой воздвиглись стены Фив!

Однако усилия Брейнинга пропали впустую. Французы с недоумением взирали на мудрёный немецкий готический шрифт. Имя Бетховена им не говорило ничего. Во Франции его музыку тогда совершенно не знали.

В Вене между тем находился Луиджи Керубини, которого Бетховен, очевидно, пригласил на премьеру. Но Керубини опера тоже категорически не понравилась. Мэтр съязвил насчёт модуляций в увертюре: дескать, тональности менялись так часто, что он вообще не понял, какая же из них главная. А затем Керубини подарил Бетховену «Школу пения», по которой преподавали в Парижской консерватории. Подарок был явно с намёком.

Аплодисменты достались в основном красавице примадонне, двадцатилетней Анне Мильдер, которая согласно роли была одета в старинный испанский мужской костюм и блистала стройностью ног. Однако пела Мильдер хуже, чем на репетициях, и играла скованно – она и сама по себе была

холодновата, а отсутствие отклика зала превратило её в ходячую статую. Флорестан, тенор Фридрих Деммер, по мнению Бетховена, провалил свою роль, поскольку нечисто интонировал. Скорее всего, Деммеру его партия совершенно не нравилась и он не трудился это скрывать. Себастьян Майер старался, как мог, но роль Пицарро в опере была не самой главной, да и вообще некоторые современники считали, что Майер брал скорее актёрским мастерством, чем силой голоса.

Второй спектакль прошёл не лучше первого. На третьем представлении в зале сидела лишь горстка слушателей. И Бетховен, не желая больше подвергать себя такому позору, снял оперу с репертуара. Нужно было честно признать: на сей раз он потерпел поражение.

Оскорбительные рецензии, появившиеся после премьеры, лишь усугубили ощущение разгрома. Это был настоящий крах.

«Вольнодумец», Берлин, 1806 год:

«Новая бетховенская опера „Фиделио, или Супружеская любовь“ не понравилась. Её дали лишь несколько раз, и после первого же представления зал был совершенно пуст. Музыка действительно не оправдала ожиданий любителей и знатоков. Мелодиям и характеристикам, при всей их изысканности, недостаёт того счастливого, удачного, непреодолимого выражения страсти, которая неудержимо охватывает при слушании произведений Моцарта и Керубини. Музыка не лишена нескольких красивых мест, но она очень далека от того, чтобы быть совершенным и даже просто удавшимся произведением».

«Газета для изысканного сословия», Лейпциг, 1806 год:

«Музыка, лишённая эффекта и полная повторений, не увеличила в моих глазах представления о таланте Бетховена, которое я получил от его кантаты. „Многие, в общем хорошие, композиторы садятся на мель именно в области оперы“, – заметил я шёпотом моему соседу, выражение лица которого как будто соответствовало высказанному мной суждению. Он был француз и причину искал в том, что драматическая композиция является высшей степенью искусства и требует эстетической культуры, редко присущей, насколько он слышал, немецким музыкантам. Я пожал плечами и промолчал».

Не для толпы

Всего через два дня после сокрушительного провала оперы Бетховена, 24 ноября 1805 года, в придворном Бургтеатре состоялось представление трагедии Генриха Йозефа фон Коллина «Кориолан». Присутствовал ли Бетховен на спектакле 24 ноября, неизвестно. Однако его могли пригласить в Бургтеатр либо трагик Йозеф Ланге, игравший в «Кориолане» заглавную роль, либо сам Коллин. Бетховен мог пойти туда из чувства артистической солидарности, ибо вряд ли в Бургтеатре на представлении серьёзной немецкой пьесы публики было больше, чем в Ан дер Вин на опере Бетховена. В свою очередь, Ланге и

Коллин могли присутствовать на премьере «Леоноры» (Ланге был занят в Бургтеатре 20 ноября, но 21-го и 22-го он не играл). В мемуарах Ланге, опубликованных в Вене в 1808 году, имя Бетховена не упоминается. Однако они, безусловно, были знакомы. Ведь Ланге, как и Себастьян Майер, приходился шурином Моцарту. Он был женат на примадонне Алоизии Вебер, сестре Констанцы. Правда, этот брак давно уже распался, но родственной связью с Моцартом Ланге гордился. Кроме прочего, Ланге профессионально владел кистью (одна из его лучших работ – портрет Моцарта), сочинял стихи и песни, а пьесы Шекспира мог читать в оригинале. «Кориолан» Коллина не имел никакого отношения к одноимённой трагедии Шекспира, но являлся тем не менее весьма серьёзным произведением, которое должно было привлечь внимание Бетховена – и действительно привлекло, поскольку в начале 1807 года Бетховен написал увертюру к этой трагедии. Одной из загадок, связанных с «Кориоланом», было то, что к моменту появления бетховенской увертюры трагедия уже сошла со сцены и могла быть сыграна вместе с ней лишь один раз. Но, вероятно, знакомство композитора с Коллином и Ланге состоялось раньше – может быть, в тяжёлые ноябрьские дни 1805 года.

Вышколенные кельнеры Бургтеатра встречали каждого зрителя как желанного гостя, провожая до самого кресла и заискивающе улыбаясь, чтобы выудить чаевые. Бетховен, не церемонясь, отправился в директорскую ложу, чтобы по возможности хоть что-нибудь слышать.

О тише, тише! К тайнству приступим.
Горит огонь священный в чистом месте, –
Да будут столь же чистыми слова.

Кориолан появился в небрежно накинутой тоге и в разорванной на груди тунике. Отвергнутый неблагодарным народом и осуждённый на изгнание из Рима.

Ланге выдержал паузу и, чеканя каждое слово, произнёс:

– Прошу, молчите. Я слезами сыт.
Ни жалобы, ни крики не помогут.
Мне надобен покой. Так успокойтесь!
– Кориолан!
– И никаких упреков, мать. Ты слышишь?

В ложу к Бетховену тихо подсели Генрих Йозеф фон Коллин, драматург, и его брат Матиас, журналист. Он молча обменялся с ними рукопожатиями. То, что неслось со сцены, казалось невероятно созвучным его ощущениям.

Кто утверждает, будто я несчастен?

Неправда! Униженья моего
Они желают, слёзных просьб моих,
Земных поклонов... Нет и нет.
Я победил, и то – моя победа!

В антракте Генрих фон Коллин обратился к Бетховену:

– Я безмерно вам благодарен, что вы пришли. Дирекция полагала, что в военное время героический сюжет окажется кстати, но просчиталась. Боюсь, эту пьесу снимут с репертуара.

– Жаль. Она хороша, – искренне похвалил Бетховен, увлечённый игрой Ланге.

– Дорогой маэстро, позвольте мне подарить вам моё любимое детище, – с обаятельной застенчивостью сказал Коллин и вынул из кармана фрака аккуратную книжицу. – Я не смею надеяться, но... вдруг вам захочется положить эту пьесу на ноты?..

– Одну я уже положил. Господин фон Зонлейтнер, кажется, перестал со мной разговаривать.

– Видимо, он надеялся, что получится миленький зингшпиль. Но ваш гений предрасположен к трагедии. Разве не так?

Бетховен внимательно посмотрел на него. Коллин явно намекал ему, что хотел бы сотрудничать. Несмотря ни на что.

– *«Мне надобен покой»*, – процитировал он недавно звучавшие со сцены слова Кориолана.

– Да, конечно, – смутился Коллин. – Я никогда не посмел бы навязываться. Просто к слову пришлось...

– Мы вернёмся к этому разговору, – обещал Бетховен. – И... давайте отныне дружить. Таких, как мы, слишком мало, чтобы каждый существовал наособицу. Иначе толпа нас просто сожрёт.

Коллин был явно польщён и обрадован. Они обнялись, словно бы заключая братский союз. Из зала на них с любопытством смотрели, подозревая, что этот прилюдный жест может иметь для искусства большие последствия.

Между тем, словно бы ощутив прилив какой-то энергии, актёры тоже вдруг заиграли с нарастающей страстью. Сцена Кориолана с матерью из четвёртого акта вызвала бурные аплодисменты.

Глаза влажны? Ты плачешь? Значит – любишь?
И сердце трепетно стучит? О мать моя!
Как мне вознаградить тебя за всё?!
– Ты можешь, сын! Спаси отчизну – Рим!
– Да, я спасу! Прощай, моя родная...

Бетховен тоже не смог удержаться от слёз. Но не потому, что печалился о трагической участи древнего римлянина, сперва пошедшего войной на отечество, а потом, под воздействием матери, выбравшего благородную смерть. Звуки моцартовского «Идоменея», фрагменты которого сопровождали трагедию, напомнили Бетховену о прошлой весне, когда он брал клавир этой оперы у Жозефины, а потом играл ей и сцену бури из первого акта, и нежную арию влюблённой царевны Илии, и квартет из третьего акта – *«Пойду, один, несчастный, искать себе кончины»*... Где теперь Жозефина, что с ней, что с детьми? Он не знал ничего, Жозефина ему не писала, Франц Брунsvик тоже молчал – или письма просто не доходили?.. В Австрии война, на дорогах творился невысказанный хаос, почта почти прекратила работу, вся корреспонденция перлюстрировалась... Но – такая боль и тоска...

К пятому акту коллиновской пьесы он взял себя в руки и сцену самоубийства Кориолана созерцал совершенно бестрепетно. За любые грехи и ошибки нужно расплачиваться. Даже если ты настоящий герой. К таким и счёт у небес – совершенно особый. Без скидок и снисхождений.

* * *

2 декабря произошло сражение при Аустерлице, названное позднее «битвой трёх императоров». Австрийцы и русские были разгромлены. Вскоре в Вену начали поступать жуткие вести о тысячах убитых и раненых. Ещё через некоторое время по дорогам потянулись вереницы обозов, развозившие окровавленных, обмороженных, стонущих, умирающих солдат всех трёх армий по больницам и монастырям, расположенным в венских предместьях и в окружающих городках. 14 декабря в аббатстве Мельк случился пожар, в котором погибли около трёхсот русских пленных, запертых в монастырских стенах. Останки несчастных наскоро похоронили в общей могиле; никто не знал их имён.

Скопление обозов с ранеными, павшие лошади, раскуроченные экипажи, трупы людей и животных – всё создавало апокалиптические картины. В деревнях крестьяне умирали от голода или промышляли мародёрством, как и отбившиеся от своих отрядов солдаты.

Вена по-прежнему оставалась под властью французов. В город снова прибыл Наполеон, и вся мировая политика сосредоточилась в Шёнбруннском дворце. Император и его дипломаты были заняты подготовкой мирного соглашения с Австрией, которое императору Францу оставалось лишь подписать. Возражения не принимались.

Столица при этом продолжала жить обычной жизнью. В Бургтеатре играли комедии. В театре у Каринтийских ворот пел кастрат Джироламо Крешентини.

Наполеон, восхищавшийся его голосом, предложил Крешентини гигантское жалованье 30 тысяч ливров, если тот переедет в Париж. Бетховен, конечно, об этом знал и впоследствии (21 августа 1810 года) писал Гертелю, что венские оркестры находятся в упадке, «зато у нас есть деньги на какого-нибудь кастрата, который не приносит искусству никакой пользы, но щекочет вкусы наших пресыщенных и выцветших так называемых „великих“»...

Концертами в Шёнбрунне руководил Луиджи Керубини. После первого концерта Наполеон молча встал и удалился, не соизволив поблагодарить капельмейстера и музыкантов. Наполеон не любил музыки Керубини и считал маэстро слишком самостоятельным в суждениях. Но, поскольку Керубини был видной фигурой, игнорировать его присутствие в Вене было невозможно. Он оказался там в связи с предстоявшей премьерой в Ан дер Вин его новой оперы «Фаниска».

Произносил ли кто-то в присутствии Наполеона имя Бетховена?.. Неизвестно. Если не произносил, то это, вероятно, было к лучшему, поскольку трудно представить себе, к чему могла бы привести личная встреча двух великих людей, которых история сделала в тот момент врагами. Скорее всего, в кругу приближённых Наполеона ничего не знали о планировавшемся в 1804 году посвящении Третьей симфонии и о последующем снятии этого посвящения.

В глазах современников «звездой» музыкального мира в Вене 1805 года был совсем не Бетховен, а Керубини. В венских ноябрьских и декабрьских концертах музыка Бетховена вообще не исполнялась. 22 и 23 декабря 1805 года в Бургтеатре состоялись благотворительные концерты, в которых приняли участие более двухсот оркестрантов, а также сводный хор и солисты всех венских оперных трупп. В программе были вокальные произведения итальянцев: Муссини, Паэра, Сарти – и скрипичный концерт Франца Клементя. Дирижировал обоими концертами Керубини, а программу обрамляли фрагменты из его сочинений.

Присутствовал ли на каком-то из этих концертов Бетховен? Вполне вероятно. Общество помощи вдовам и сиротам музыкантов всегда выделяло ему бесплатные билеты на свои академии, потому что Бетховен безотказно предоставлял свои сочинения для исполнения в благотворительных целях. На сей раз никто его об этом не попросил. Составлял программу, по всей видимости, также Керубини.

Удивительно, но даже в столь враждебных обстоятельствах у Бетховена обнаруживались неожиданные почитатели. Карл Черни, завершавший в то время обучение у Бетховена, вспоминал, как однажды на квартиру к учителю явились некие французские офицеры, с которыми он разговорился, а потом принялся музицировать. Черни запомнил, что они исполняли «Ифигению в Тавриде» Глюка. Офицеры пели хоры, а Бетховен аккомпанировал с такой силой и страстью, что юный ученик был совершенно потрясён. По-видимому, это были хоры скифов из первого акта, перемежавшиеся воинственными плясками.

В эти тяжёлые месяцы Бетховену оставалось только одно: собрать всю

волю в кулак и продолжать работать ради будущего. Самое худшее уже произошло. На 26 декабря было назначено подписание мирного договора Франции и Австрии. А на один из предшествующих декабрьских дней – совещание у князя Лихновского по поводу дальнейшей судьбы бетховенской оперы.

Об этом собрании известно из трёх мемуарных источников. Самый ранний из них – воспоминания Фердинанда Риса, опубликованные в 1838 году.

Из мемуаров Фердинанда Риса:

«Общество состояло из князя, княгини (будучи великолепной исполнительницей, она взялась играть партию фортепиано), надворного советника фон Коллина, Стефана фон Брейнинга (последние двое заранее договорились о сокращениях); присутствовали также первый бас, г-н Майер, г-н Рёккель и Бетховен. Поначалу он отстаивал каждый такт, но когда все высказались за то, что нужно изъять целые номера, а г-н Майер заявил, что ни одному певцу не под силу эффектно спеть арию Пицарро, Бетховен начал грубить и вспылил. Наконец он обещал сочинить для Пицарро новую арию (ту самую, которая ныне стоит в „Фиделио“ под № 7), и в итоге князь добился его согласия хотя бы попытаться изъять те номера на первом представлении. Говорили, что всегда ведь можно будет вставить их обратно или использовать как-то по-иному, а то в нынешнем виде произведению не хватает эффекта. После долгих переговоров Бетховен сдался, и вычеркнутые номера больше не исполнялись. Это заседание длилось с семи вечера до двух ночи, и дело было завершено весёлым пиром».

Напомним, что самого Риса в то время не было в Вене, и его сообщение основано на словах третьих лиц. Скорее всего, его информатором мог стать Стефан фон Брейнинг (иначе откуда Рис мог бы знать о «сговоре» между ним и Коллином?).

Другие два источника – записанные гораздо позднее воспоминания тенора Йозефа Августа Рёккеля (1783–1870). В 1868 году, то есть по прошествии шестидесяти трёх лет, он изложил две версии событий, различавшиеся в некоторых важных моментах. В отличие от Риса Рёккель был непосредственным участником совещания, однако какой из его мемуаров ближе к истине, сказать трудно.

Согласно Рёккелю, его привёл к Лихновскому бас Себастьян Майер. Тот предполагал, что Рёккель заменит в роли Флорестана неудачно дебютировавшего Деммера. Пикантность ситуации заключалась в том, что Рёккель был учеником Деммера и поначалу идти на совещание отказывался.

Из воспоминаний Йозефа Августа Рёккеля:

«Меня страшила задача петь экспромтом такую трудную партию в присутствии столь же придирчивого, сколь и вспыльчивого композитора, хотя я неоднократно слышал её из уст моего учителя и – теперь уже – соперника, и потому отчасти уже выучил. Смущало меня и то, что, решившись на этот шаг, я

неизбежно нарушил бы театральную иерархию, отняв роль у обиженного тенориста. Я бы охотно сбежал с полпути, если бы Майер не держал меня крепко под локоть и буквально тащил за собой. Так мы вошли в княжеский особняк и поднялись по ярко освещённой лестнице. Нам навстречу спускались лакеи с пустыми чайными подносами. Мой спутник, знакомый с обычаями этого дома, скорчил крайне недовольную мину и проворчал: „Время чая уже прошло. Боюсь, что ваша нерешительность дорого обойдётся нашим желудкам“.

Нас провели в музыкальный зал, освещённый люстрами со множеством свечей и украшенный тяжёлыми атласными портьерами. На стенах красовались картины великих живописцев, заключённые в пышные, блистающие позолотой рамы, говорившие как о художественном вкусе, так и о богатстве княжеской семьи. Похоже, нас уже ждали. Майер был прав: чаепитие закончилось, и всё было готово к началу музыкального прослушивания. Княгиня, дама несколько в возрасте, покоряла своим дружелюбием и неопикуемой мягкостью манер. Из-за тяжёлых телесных страданий (в прежние годы у неё были отняты обе груди) она выглядела бледной и слабой. Она села за фортепиано; напротив неё небрежно развалился в кресле Бетховен, державший на коленях принёсшую ему столько бед партитуру злосчастной оперы. Справа от него сидели автор трагедии „Кориолан“ – Генрих фон Коллин, надворный секретарь Маттеус фон Коллин, который беседовал с другом юности композитора, советником Брейнингом из Бонна. Мои коллеги по театру, певцы и певицы, уже встали полукругом возле фортепиано, держа в руках свои партии. Там были Мильдер – Фиделио, мадемуазель Мюллер – Марцеллина, Вейнмюллер – Рокко, Каше – привратник Жакино и Штейнкопф – Министр. После того как меня представили князю и княгине, а мы, в свою очередь, с полным благоговением поприветствовали Бетховена, он поставил партитуру на пульт фортепиано перед княгиней – и прослушивание началось.

Два первых акта, в которых я не участвовал, были пройдены от первой до последней ноты. Люди поглядывали на часы и одолевали Бетховена просьбами сократить растянутые и не слишком важные фрагменты. Он, однако, защищал каждый такт, причём с такой гордостью и артистическим достоинством, что мне хотелось пасть к его ногам. Но когда дело дошло до самого главного – значительного сокращения экспозиции и слияния, благодаря этому, двух первых актов в один – он вышел из себя, громко крикнул: „Ни единой ноты!“ – и хотел забрать партитуру. Однако княгиня, сложив руки в молитвенном жесте, как если бы защищала вверенную ей святыню, посмотрела на разгневанного гения с неопикуемой кротостью – и под её взглядом его гнев сошёл на нет, и Бетховен покорно вернулся на своё место. Эта высокая духом женщина продолжала аккомпанировать и сыграла вступление к моей арии „В дни весны“ . Я попросил у Бетховена выписанную партию Флорестана, но мой неудачливый предшественник, вопреки неоднократным требованиям, так её и не вернул, и посему мне пришлось петь, стоя у фортепиано, прямо с партитуры, по которой играла княгиня. Я знал, что эта большая ария значит для Бетховена не меньше, чем вся опера, и так к ней и отнёсся. Он хотел слушать её снова и

снова, и такое напряжение было почти выше моих сил, но я пел, поскольку почувствовал себя на вершине счастья, заметив, что моё исполнение способно примирить великого мастера с его отвергнутым произведением.

Исполнение, затянувшееся из-за многократных повторов, закончилось лишь после полуночи.

– А как с переработкой, с сокращениями? – спросила княгиня, умоляюще глядя на мастера.

– Не требуйте этого, – ответил он мрачно. – Невозможно убрать ни одной ноты!

– Бетховен! – воскликнула она, глубоко вздохнув. – Неужели ваше величайшее произведение останется отринутым и оклеветанным?

– Ему вполне достаточно вашего одобрения, милостивейшая княгиня, – ответил мастер, и его дрожащая рука выскользнула из её руки.

Внезапно этой хрупкой женщиной овладел сильный и могучий дух. Едва ли не склонившись перед ним на колени и обнимая его, она вдохновенно воскликнула: „Бетховен! Нет! Вы не должны обрекать на забвение ваше величайшее творение! Этого не хочет Бог, наполнивший вашу душу звуками чистейшей красоты, – и этого не хочет душа вашей матери, которая в это мгновение с мольбой взирает на вас моими глазами! – Бетховен, это нужно сделать! Уступите! Сделайте это в память о вашей матери! Сделайте это ради меня, вашей единственной, самой верной подруги!“...

Великий человек, черты которого напоминали об олимпийской возвышенности, долго стоял перед ангельски бледной почитательницей его музыки. Потом он убрал прядь, давно уже упавшую ему на лицо, как будто стряхивая прекрасную мечту, овладевшую его душой, и, обратив к небу растроганный взгляд, вскрикнул, рыдая: „Я хочу – я сделаю всё, ради вас – ради моей матери!“ Затем он благоговейно поднял княгиню и протянул руку князю, словно давая клятву. Мы стояли вокруг них, глубоко растроганные, ибо все тогда ощущали значительность этого великого момента.

После этого об опере не говорилось ни слова. Все были измучены, и, признаюсь, мы с Майером обменялись взглядами, полными облегчения, когда слуги растворили двери в столовую и общество наконец устремилось к роскошно сервированному столу, чтобы поужинать. Возможно, не совсем случайно моё место оказалось напротив Бетховена, который, будучи, по-видимому, ещё поглощён своей оперой, ел мало, зато я, истерзанный жестоким голодом, поглощал блюда первой перемены с забавной поспешностью. Он, смеясь, указал на мою пустую тарелку:

– Вы проглотили еду как волк! И что же вы съели?

– Честно говоря, – ответил я, – от голода я не заметил, что это было.

– Стало быть, вот почему вы так мастерски и правдиво исполнили партию изнурённого голодом Флорестана! Заслугу следует приписать не вашему голосу и голове, а всего лишь желудку. Что же, теперь всегда голодайте перед спектаклем, и успех нам обеспечен.

Все, кто был за столом, засмеялись, обрадовавшись прежде всего тому, что Бетховен вообще пошутил, а не шутке как таковой.

Когда мы покидали княжеский дворец, Бетховен сказал мне: „В вашей партии изменений будет мало. Приходите за нею на днях ко мне на квартиру, я сам её перепишу“».

В приведённой выше «большой» версии воспоминаний Рёккеля говорится, что на собрании присутствовали исполнители всех сольных партий, хотя некоторые имена тут были названы неверно (партию Рокко на премьере пел Йозеф Роте). В другом варианте мемуаров среди солистов упоминаются, как и в рассказе Риса, только Майер и сам Рёккель, зато содержатся интересные сведения об активном участии Франца Клемента:

«Клемент, сидя в углу, аккомпанировал наизусть, изображая своей скрипкой соло всех прочих инструментов. Необычайная память Клемента была хорошо известна, и никто этому не удивлялся, кроме меня. Майер и я старались изо всех сил, исполняя, по мере возможностей, он – все партии низких голосов, а я – всех высоких. Хотя друзья Бетховена были готовы к неминуемой битве, они никогда ранее не видели его в таком возбуждённом состоянии. Без непрерывных упрасиваний и молений хрупкой и болезненной княгини, которая была для Бетховена кем-то вроде второй матери, и он сам это признавал, у друзей вряд ли что-либо вышло бы из этой крайне сомнительной для них самих затеи».

Из слов Рёккеля может создаться впечатление, будто княгиня Лихновская была пожилой дамой. Однако на самом деле она была всего на пять лет старше композитора и в юности, как и две её сестры, считалась необычайной красавицей. Возможно, тяжёлая болезнь состарила её прежде времени.

Вряд ли вполне достоверно то, что все вокальные партии исполнялись только Рёккелем и Майером. В таком случае невозможно было бы исполнить ни терцеты, ни квартеты, ни дуэт Леоноры и Марцеллины, ни оба финала с участием хора. Партия Леоноры была рассчитана на Анну Мильдер, и сомнительно, чтобы Рёккель мог заменить голосистую примадонну. И как бы в таком случае прозвучал дуэт Леоноры и Флорестана?

Тем не менее в первом перечне Рёккеля упомянуты братья Коллин и Брейнинг (тут он совпадает с мемуарами Риса), а во втором присутствуют и другие театральные деятели, включая Йозефа Ланге. Если не представлять себе, кем был Ланге, то его приглашение на столь закрытое совещание выглядело бы более чем странным. Он не входил в круг ближайших друзей Бетховена, не являлся профессиональным музыкантом и не имел отношения к Театру Ан дер Вин. Но, видимо, его мнение для Бетховена было авторитетным.

Оба свидетельства Рёккеля, невзирая на их противоречивость, позволяют предположительно определить дату столь важного собрания.

Актёры (Ланге), певцы и капельмейстеры (Клемент и Зейфрид) бывали обычно по вечерам заняты и не могли бы провести весь вечер и часть ночи у князя Лихновского. К сожалению, в нашем распоряжении нет афиш Театра Ан дер Вин, по которым можно было бы достоверно судить о степени занятости Мильдер, Майера, Клемента и других певцов и музыкантов. Но обычно «облегчёнными» днями бывали понедельники, когда афиши заполнялись

лёгкими пьесами вроде фарсов и дивертисментов. Если судить по графику выступлений Ланге, то он не играл на сцене 13 декабря, а также с 16 по 26 декабря. Однако нужно учитывать, что 22 и 23 декабря состоялись две академии под управлением Керубини. В первом концерте была занята Луиза Мюллер (бетховенская Марцеллина), во втором участвовал Франц Клемент. Естественно предположить, что накануне этого они репетировали и не могли принимать участие в совещании у Лихновского. Поэтому вероятными датами совещания могли быть, скорее всего, понедельник 9 или 16 декабря 1805 года. Думается, что 9 декабря – слишком ранняя дата. Во-первых, сам Рёккель писал о том, что совещание состоялось примерно через месяц после премьеры. Во-вторых же, учитывая политическую обстановку – разгром союзных войск при Аустерлице 2 декабря, – трудно представить себе, чтобы вскоре после трагических известий об этой катастрофе князь Лихновский и венские артисты помышляли только о судьбе оперы Бетховена. Нужно было некоторое время для того, чтобы воспрянуть духом.

Следовательно, предполагаемая дата совещания сдвигается к 16 декабря. И если представить себе, что всё описанное Рёккелем происходило накануне дня рождения Бетховена или непосредственно в этот самый день, то его предельно эмоциональная реакция на воззвание княгини Лихновской становится совершенно понятной. Мистическое заклинание именем матери, почти театральные жесты княгини и Бетховена, описанные Рёккелем, – всё это чем-то напоминает эпизоды из коллиновского «Кориолана», где Ветурия постепенно подводит сына к идее героического самопожертвования во имя родины.

Так или иначе, Бетховен, едва ли не единственный раз в жизни, поддался давлению своих друзей и пошёл на творческий компромисс. Снятие посвящения Третьей симфонии Наполеону таким компромиссом не было, поскольку сама симфония не претерпела никаких изменений, а название «Героическая» гораздо лучше выражало идею произведения, чем изначальное «Бонапарт». С оперой же дело обстояло по-иному. Бетховен своими руками изувечил «Леонору», которая в первой редакции была абсолютно цельным произведением.

Брейнинг негласно взялся переделать либретто, превратив трёхактную пьесу в двухактную. Зонлейтнеру, который, судя по воспоминаниям Риса и Рёккеля, не был приглашён на собрание у князя Лихновского, Бетховен сообщил о переделке *postfactum*, приняв всю ответственность на себя. Поверил ли Зонлейтнер в литературное соавторство Бетховена, трудно сказать, однако имя Брейнинга из деликатности осталось неназванным.

К новой версии оперы Бетховен написал увертюру, известную впоследствии как «Леонора № 3». На премьере 1805 года исполнялась «Леонора № 2», а обнаруженная лишь после смерти композитора ещё одна увертюра была сочтена самой ранней и получила наименование «Леонора № 1» – что, как выяснилось в XX веке, не соответствовало истине. На самом деле «Леонора № 1», будучи самой простой из трёх, была написана, вероятно, в 1807 году для несостоявшейся постановки оперы в Праге. В «Леоноре № 1» из прежнего материала осталась только цитируемая в среднем эпизоде лирическая

тема арии Флорестана – тема, которая была несказанно дорога Бетховену.

Вторая редакция оперы была поставлена в Театре Ан дер Вин 29 марта 1806 года. И... вновь снята с репертуара уже после второго спектакля 12 апреля. Однако на сей раз – не по причине провала (успех не был триумфальным, но отзывы очевидцев и критиков позволяют говорить по крайней мере о заинтересованном приёме). Виной случившегося стал закулисный скандал, разыгравшийся, по-видимому, 11 апреля 1806 года. О подробностях случившегося известно опять же со слов Рёккеля, певшего партию Флорестана.

Из воспоминаний Йозефа Августа Рёккеля:

«Дирекция обещала композитору тантьему, а мне, поскольку я добровольно взялся исполнить объёмистую партию, не входившую в мои обязанности, причитался дополнительный гонорар. <...> Дожидаясь обещанного в прихожей директорского кабинета барона Брауна, я стал свидетелем бурной ссоры, разыгравшейся в соседней комнате между ним и разгневанным композитором. Бетховен был недоверчив и полагал, что полагавшаяся ему доля дохода должна быть больше, нежели начислил придворный банкир, являвшийся одновременно директором Театра Ан дер Вин. Последний, однако, заметил, что Бетховен – первый композитор, которому, ввиду его исключительных заслуг, предоставлена доля от сбора, и объяснил недостаточность суммы тем, что присутствовала лишь публика в абонированных ложах и в креслах партера, зато пустовала галёрка, обычно заполненная толпой, которая и даёт хорошие сборы на операх Моцарта. При этом барон подчеркнул, что музыка Бетховена до сих пор обеспечивала лишь присутствие образованной аудитории, в то время как оперы Моцарта вызывали всенародный энтузиазм и привлекали в театр толпы слушателей. Бетховен раздражённо забегал по комнате и вскричал:

– Я пишу не для толпы! Я пишу для образованных!

– Но они не заполняют зал, – спокойно возразил барон. – Чтобы обеспечить доходы, нам нужно присутствие толпы. А поскольку вы не хотите делать для неё в своей музыке никаких уступок, то и недостаточность тантьемы следует отнести на ваш счёт. Если бы мы платили Моцарту такую же долю от сборов при исполнении его опер, он бы стал богачом!

Это пренебрежительное сравнение со знаменитым предшественником задело Бетховена больше всего. Не говоря больше ни слова, он подскочил и в яростном гневе вскричал:

– Верните мне мою партитуру!

Барон застыл на месте, поражённо уставившись на раскрасневшееся лицо гневного композитора, который с угрожающей страстностью повторил:

– Я требую мою партитуру! Немедленно!

Барон позвонил. Вошёл слуга.

– Партитуру вчерашней оперы – этому господину, – сказал он, и слуга быстро исполнил приказ.

– Мне жаль, – проговорил далее барон, – но я думаю, что, спокойно

рассудив, вы...

Бетховен ничего не хотел больше слушать, он вырвал из рук слуги гигантскую партитуру и, даже не заметив моего присутствия, пронёсся через прихожую и выбежал вниз по лестнице.

Через несколько минут барон принял меня. Этот сдержанный человек не мог до конца скрыть овладевшую им лёгкую дрожь. Похоже, он понимал, какого сокровища лишился, и обратился ко мне:

– Бетховен погорячился и поторопился. Вы способны повлиять на него, предложите ему от моего имени всё, что он захочет, дайте любые обещания, чтобы его сочинение вернулось на нашу сцену.

Я взял на себя эту миссию и поспешил вслед за разгневанным мастером в его уединённое убежище. Но всё было напрасно, он никак не хотел успокоиться, и вторая версия „Фиделио“ оказалась запертой в его шкафу, из которого этот шедевр оказался извлечён лишь 17 лет спустя ради своенравной звезды оперной сцены – юной Шрёдер-Девриент, и, подобно воскресшему Фениксу, восстал из забвения».

Последний пассаж воспоминаний Рёккеля заведомо неточен: третья редакция оперы была осуществлена Бетховеном не через 17 лет, а через восемь – в 1814 году, и партию Леоноры вновь пела Анна Мильдер (её будущая преемница, Вильгельмина Шрёдер-Девриент, была в то время ребёнком). Что касается ссоры Бетховена с бароном Петером фон Брауном, то вряд ли есть основания не доверять рассказу певца. Другое дело, что по рассказу Рёккеля мы можем лишь догадываться об истинных причинах случившегося. Если бы суть конфликта заключалась только в финансовой стороне, то готовность дирекции пойти на уступки могла бы удовлетворить Бетховена. Разумеется, Рёккель справедливо заключил из невольно подслушанных им реплик, что Бетховена больно задело сравнение с Моцартом – но, с другой стороны, с кем же ещё было его сравнивать?

Может быть, причины нервного срыва композитора имели внутренний характер? На последних репетициях Бетховен был сильно раздражён, и это прорывалось в письмах Себастьяну Майеру, вновь ставившему спектакль. Перед 10 апреля Бетховен писал ему: «Сделай милость, попроси г-на фон Зейфрида, чтобы сегодня моей оперой продирижировал он; я хочу её посмотреть и послушать издали. По крайней мере, в этом случае моё терпение не подвергнется столь тяжким испытаниям, как если б мне пришлось выслушивать коверканье написанной мною музыки в такой непосредственной близости! – Я не могу объяснить это ничем иным, кроме как желанием сделать мне назло. <...> Теряешь всякую охоту что-нибудь писать, если нужно слушать свои сочинения в таком исполнении!»...

Критики также отмечали, что премьерный спектакль прошёл не совсем гладко, но второй уже гораздо лучше. Однако Бетховену трудно было угодить, и к тому же, возможно, он не был вполне уверен в художественной целостности результата. Иначе как вивисекцией это не назовёшь. Резать пришлось, как в тогдашней полевой хирургии, по живому, без анестезии, стиснув зубы и думая

лишь о том, чтобы сохранить организму жизнь, пусть за счёт неизбежных увечий. Но когда жестокая операция была завершена, а искромсанная «Леонора» вновь выпущена на сцену, у композитора могло возникнуть чувство отторжения. Ведь первая редакция, самая длинная и притом самая вдохновенная, была ещё жива в его душе и памяти. Переделка же могла показаться ему ущербным уродцем – особенно при неважном исполнении. Тогда, собственно, ради чего были все эти жертвы? «Образованные», для которых он сочинял, и без этого приняли и полюбили его «Леонору». А «толпе» было безразлично, скольких мучений Бетховену стоило такое насилие над собой и своим детищем.

Вернувшийся в Вену князь Лобковиц устроил в своём дворце концертное исполнение «Леоноры». Для этого в начале мая 1806 года Бетховену пришлось обратиться к барону Брауну, чтобы получить оркестровые партии из театра; письмо было написано вежливо и не содержало никаких намёков на апрельскую ссору. Князь Лихновский собирался послать партитуру в Берлин, прусской королеве Луизе – надеясь, может быть, на посредничество принца Луи Фердинанда, который мог способствовать постановке оперы в придворном театре. Лобковиц, в свою очередь, намеревался устроить постановку в Праге, где имел большое влияние и где, как показывал пример «Дон Жуана» Моцарта, вполне могло иметь успех то, что не нравилось в Вене. Но из всех этих планов ничего не вышло, в том числе из-за нового обострения военных конфликтов. Печальная судьба «Леоноры» надолго осталась незаживающей раной в душе Бетховена. Партитуру первой редакции он бережно хранил до конца своих дней и, передавая её Шиндлеру незадолго до кончины, произнёс горькие и откровенные слова о том, что это духовное детище стоило ему наибольших мук при рождении и потому особенно ему дорого, так что он считает необходимым сохранить эту партитуру для будущего в интересах науки об искусстве (на постановку он уже и не рассчитывал). Шиндлер был поражён: он ничего не знал о существовании этой рукописи.

В связи со столетием премьеры оперы, отмечавшемся в 1905 году, первая редакция «Леоноры» была извлечена из забвения, и некоторые ценители творчества Бетховена с удивлением обнаружили, что мнение о «неудачном» произведении – миф, основанный на незнании подлинника. В наше время все три редакции, даже почти никогда не звучащая вторая, изданы и записаны на диски. Массовая публика знает и любит только «Фиделио» – оперу в третьей редакции, прекрасно вписавшуюся в триумфальный контекст Венского конгресса. В окончательном своём виде опера приобрела другой смысл. «Фиделио» 1814 года – произведение о подвиге, борьбе и победе. «Леонора» 1805 года – опера о любви, преодолевающей все преграды. «Фиделио» – опера для всех, которую можно играть хоть в театре, хоть на площади, хоть в стенах бывшего каземата или концлагеря. Но «Леонора» была и осталась музыкой «не для толпы».

Русские квартеты

...Она взглянула – в этот миг
Переплелись две наши жизни –
И стал весь мир как райский сад.

Фридрих Клопшток. Сплетенье роз¹⁶

Весной 1806 года Жозефина Дейм с детьми вернулась в Вену из Венгрии, где задержалась с прошлого лета из-за военных событий. В зимние месяцы, проведённые в Офене (западной части Будапешта), она, к радости родных, начала принимать участие в светских развлечениях, балах и концертах. Более того, она благосклонно относилась к галантным ухаживаниям графа Антона фон Волькенштейна, который страстно влюбился в неё, хотя был женатым человеком и к тому же почти на 20 лет старше Жозефины. Но, возможно, Брунsvики полагали, что это увлечение заставит Жозефину забыть о Бетховене.

Она не забыла. Неизвестно, присутствовала ли она в начале апреля в Ан дер Вин на возобновлении «Леоноры» (Франц Брунsvик там был), однако Бетховен вновь начал посещать её дом. Более того, когда в Вену ненадолго приехал граф Волькенштейн, возобновивший свои ухаживания, Жозефина, вынужденная сделать выбор, выбрала Бетховена. На что она надеялась, трудно сказать, ибо после вторичной неудачи с «Леонорой» его карьерные и материальные перспективы стали гораздо хуже, нежели год тому назад. Но, очевидно, она не хотела его потерять. Делить возлюбленную с кем-либо он не желал и дал ей это понять со свойственной ему прямоотой.

Жозефина Дейм – Бетховену, черновик письма, 24 апреля 1806 года:

«Вы не знаете, какую боль причиняете моему сердцу. – Вы совершенно ложно со мной обходитесь – зачастую Вы сами не понимаете, что Вы делаете. – Я так глубоко это переживаю... Поверьте, милый, любимый Бетховен, что я гораздо больше, гораздо больше страдаю, чем Вы, – *гораздо больше*...»

Если Вам дорога моя жизнь, обращайтесь со мной более бережно. – И прежде всего: *не сомневайтесь во мне*. Я не могу выразить, как глубоко меня ранит сознание того, что при всех жертвах, приносимых мною Добродетели и Долгу, меня с лёгким презрением могут приравнивать к каким-то низшим существам, даже если это происходит лишь мысленно! Это презрение, которое Вы так часто даёте мне почувствовать, причиняет мне невыразимую боль. –

Всё это так далеко от меня. Я ненавижу эти низменные, крайне пошлые уловки нашего пола! – Я безмерно выше их. – И мне кажется, Вы тоже не должны прибегать к таким средствам! – И кокетство, и ребяческое тщеславие

¹⁶ Стихи, которые Бетховен собирался положить на музыку весной 1806 года; эскизы песни присутствуют среди набросков Квартета op. 59 № 1, посвящённого графу А. К. Разумовскому.

мне равно чужды, ибо моя душа куда более склонна к возвышенному. – Что касается эгоизма, в котором Вы меня обвиняете: лишь *вера в Ваши внутренние достоинства* заставила меня полюбить Вас. – Если Вы не столь благородны, каким я Вас считала, то и я, вероятно, не должна обладать в Ваших глазах ни малейшим достоинством, ибо только предполагая, что Вы умеете ценить добрые Божьи создания, я могу что-то значить для Вас!

Помните всегда, что Вы подарили своё расположение и свою дружбу существу, которое несомненно *достойно Вас*».

Бетховен поджидал её в вестибюле дворца Лобковица, у фонтана, изображающего Геркулеса, венчаемого крылатой Викторией. И никто бы сейчас при виде его не сказал, что он – неровня владельцу этого великолепного особняка. Он подал ей руку и повёл вверх по парадной лестнице, так уверенно, будто был в своём праве, и Жозефина не могла возразить, хотя в глубине души ужасалась: завтра же венский свет будет смаковать свежую сплетню...

Общество, собравшееся у князя Лобковица, встретило их совместное появление как нечто естественное, и Жозефина чуть-чуть успокоилась. В самом деле, почему Бетховен не мог провести по лестнице даму? Если бы в вестибюль в тот момент вошла не она, а, допустим, примадонна Мильдер, неужели бы он не подал ей руку?..

Исполнение «Леоноры» было вынужденно неполным: не все певцы смогли явиться. А хоров и вовсе не было. И всё равно впечатление оказалось сильнейшим. Князь и все собравшиеся удивлялись, почему такая прекрасная опера оказалась отвергнутой. Бетховен винил то оркестрантов, коверкавших его музыку, то барона Брауна, то козни врагов...

– А почему обязательно Вена? – спросил князь Лобковиц. – Может быть, поставить вашу оперу в Праге?

– Там уже идёт одна «Леонора», паэровская, – напомнил Лихновский.

– Я слышал её, – ответил Лобковиц. – Но трудно представить себе два столь разных подхода к одному и тому же сюжету. Думаю, пражской публике будет интересно сравнить. Одна «Леонора» – итальянская, а другая, как мы могли убедиться, совершенно немецкая.

– Немцам давно пора стать самими собой, – заявил Бетховен. – Глюк и Моцарт доказали всем, что немецкая опера – существует. Но венцам нравятся то французские водевили, то... *virtuosi senza coglioni*...

Он, видимо, полагал, что это выражение прозвучит чуть менее грубо, чем прямое «кастраты», но дамы, владевшие итальянским, смущённо потупили взоры. В оригинале оно

выходило ещё откровеннее.

– В Праге, как показал опыт Моцарта, может иметь успех нечто трудное и необычное, – нарушил неловкую паузу князь Лихновский.

– Да, разумеется, – согласился Лобковиц. – И, пожалуй, надо будет отправить копию партитуры ещё и в Берлин. Если принц Луи Фердинанд познакомится с ней, он, я почти уверен, захочет её поставить. Принц – патриот, и он понимает, как сейчас это важно.

– Дай Бог, – с некоторой долей сомнения произнёс граф Разумовский.

– Может быть, дипломатия дружественной державы сумеет тому поспособствовать? – спросил князь Лобковиц.

– Боюсь вас разочаровать, но, скорее всего, тут грядут перемены.

Все повернулись к нему, ибо русский посол несомненно знал вещи, о которых никто пока не догадывался, но которые, безусловно, могли иметь значение для судьбы каждого из собравшихся здесь. Времена настали такие, что обсуждать постановку бетховенской оперы приходилось с учётом военных событий и политических хитросплетений. Пруссия поневоле оказалась союзницей Бонапарта, а принц Луи Фердинанд продолжал ненавидеть корсиканского самозванца с яростью, силу которой понять и выразить мог бы разве что сам Бетховен. Решатся ли в Берлине при такой расстановке сил исполнять «Леонору» – оперу, где в финале свергают Пицарро, узурпатора и тирана?..

– Мне, возможно, придётся оставить мой пост, – спокойно сказал Разумовский.

И хотя он ни словом не упомянул о измене Пруссии фактическому союзу с императором Александром, всем стало ясно, что Александр недоволен своим венским послом и часть вины за катастрофу под Аустерлицем возлагает на Разумовского. Граф Андрей Кириллович не менее принца Луи Фердинанда ненавидел Наполеона; он хотел войны, он сделал всё, чтобы создать антифранцузскую коалицию, – и он потерпел поражение.

– Вы покинете Вену?! – едва ли не в один голос воскликнули гости Лобковица.

– Если это будет угодно его величеству, – ответил Разумовский. – Но я думаю, нашему доброму государю не столь важно, где будет жить его верный слуга. Имея больную жену на руках, я пока не могу и помыслить о переезде. Просто сделаюсь частным лицом. И смогу уделять больше времени музыке. Кстати, дорогой господин ван Бетховен, как поживают квартеты, о которых мы с вами говорили на днях?

– Первый квартет уже полностью сочинён, ваша светлость, осталось лишь записать партитуру, – заверил Бетховен. – Два других в работе, но к середине лета, я думаю, будут готовы.

После разговоров в салоне Лобковица у Жозефины спала тяжесть с души: новости были таковы, что в свете теперь будут судачить вовсе не о том, как они с Луиджи рука об руку поднимались по лестнице, а о скорой отставке Разумовского и, возможно, о постановке бетховенской оперы в Праге. Если вдруг премьера окажется успешной, то, может быть, удастся познакомить Бетховена с семейством Дейм, а там уже от него зависит, насколько он сумеет их очаровать...

То, что он может быть неотразимым, Жозефина знала, – как знала теперь и то, что его гнев лучше бы на себе не испытывать.

* * *

В жизни Бетховена весной 1806 года произошло ещё одно важное событие, повлекшее за собой череду роковых последствий. В воскресенье 25 мая 1806 года в кафедральном соборе Святого Стефана состоялось венчание Карла Каспара ван Бетховена и девицы Иоганны Рейс, дочери обойщика Антона Рейса и его супруги Терезии Рейс, урождённой Ламач. Свадьба была очень скромной, поскольку невеста выходила замуж на шестом месяце беременности.

Бетховен был вне себя от досады. Свою невестку он возненавидел сразу и навсегда. В Вене царили довольно свободные нравы, особенно среди простолюдинов, и внебрачные дети были вовсе не редкостью. Но Бетховен никогда не одобрял такого поведения и считал Иоганну заведомо аморальной особой, которая соблазнила его брата и вынудила жениться на себе. Наверное, он пытался отговорить Карла от этого брака. И скорее всего, братья сильно поссорились, поскольку после свадьбы Карл перестал вести переписку Людвигу с издателями и резко отдалился от него – либо был изгнан прочь за попрание семейной чести.

Вопрос для Бетховена должен был ставиться именно так. Дело заключалось даже не в преждевременной беременности Иоганны, а в её происхождении, воспитании и манерах. Семья невесты была довольно состоятельной, и, казалось бы, этот брак не мог считаться неравным ни в каком смысле слова. Но союз Карла с дочкой обойщика фактически ставил крест на планах Людвигу добиться руки графини Дейм. Разумеется, титулованная аристократка Жозефина и мелкая мещанка Иоганна Рейс ни при каких обстоятельствах не могли бы носить одну фамилию и считаться членами одной семьи. Карла ван Бетховена графиня Дейм у себя принимала и даже снабжала рекомендательными письмами, но находиться рядом с новоявленной «госпожой ван Бетховен» она сочла бы непристойным и неприемлемым. Это вообще не подлежало обсуждению, даже если бы Иоганна была умна, образованна, деликатна и благовоспитанна. Однако жена Карла оказалась отнюдь не такой.

Впоследствии Бетховен упрекал её в вульгарности, дурновкусии, страсти к нарядам, лживости, скандальности и аморальности. Возможно, он был слишком пристрастен и в чём-то несправедлив. Но в сравнении с утончённой, высокообразованной, музыкально одарённой и жертвенно преданной своим детям Жозефиной избранница Карла выглядела именно так. Контраст был убийственным.

26 мая, на другое утро после злосчастной свадьбы, Бетховен, словно бы наперекор всему, начал записывать чистовую партитуру первого из трёх квартетов, заказанных Разумовским.

До этого он создал шесть квартетов ор. 18, посвящённых князю Лобковицу. Они были закончены в 1800 году, одновременно с Первой симфонией, и изданы год спустя. К тому времени жанр струнного квартета, возникший в середине XVIII века как приятная музыка для дилетантов, претерпел радикальную трансформацию. Благодаря творчеству Моцарта и Гайдна квартет превратился в серьёзный жанр, рассчитанный на знатоков и профессионалов.

Большинство квартетов Бетховена писались для исполнения блистательным ансамблем во главе с Игнацем Шуппанцигом, который в 1794–1799 годах находился на службе у князя Карла Лихновского, а в 1808-м перешёл на службу к его шурина Разумовскому. Состав квартета Шуппанцига периодически менялся; неизменной оставалась лишь колоритная фигура первого скрипача: выдающегося виртуоза с забавной внешностью кудрявого толстяка (Бетховен дразнил его «сэром Фальстафом»).

Квартеты ор. 59 на Западе называют по имени заказчика – «Razoumovsky», но в нашей стране за ними закрепилось название «Русские», поскольку они имеют прямое отношение к России. В первых двух квартетах Бетховен использовал мелодии, взятые из «Собрания русских народных песен с их голосами», изданного в 1790 году Николаем Александровичем Львовым (1753–1804) и Иваном Богумилом Прачем (ок. 1750–1818). Имя Львова на обложке не значилось, однако автором вступительной статьи и, как было установлено позднее, основным составителем являлся именно он. Львова впоследствии называли «русским Леонардо»: выдающийся архитектор, художник, литератор, знаток музыки, языков, естественных наук, истории, он оставил заметный след в разных сферах культуры. Композитор чешского происхождения Прач лишь гармонизовал мелодии, дабы их можно было петь под аккомпанемент фортепиано. Правда, в 1806 году, уже после смерти Львова, сборник был переиздан; в нём появилось дополнение, а вступительная статья была кем-то написана заново (её автор до сих пор не установлен). Вероятнее всего, Бетховен пользовался первым изданием, поскольку два квартета к лету 1806 года уже были фактически готовы, и русские темы оказались в них встроены с необычайной искусностью. В финале первого квартета звучит песня «Ах, талант ли мой, талант», мелодия которой оказывается родственной главной теме первой части, сочинённой самим Бетховеном. А в Скерцо из второго квартета, в разделе трио, использована песня «Слава», которую в XIX веке неоднократно включали в свои произведения русские композиторы –

Мусоргский, Римский-Корсаков и другие.

Вряд ли могут быть какие-то сомнения в том, что Бетховен получил сборник из библиотеки Разумовского. Думается, что Бетховен должен был заинтересоваться содержанием выбранных им песен, поскольку вообще был человеком пытливым и чутким к поэтическому слову. Штат русского посольства в 1806 году известен из официального источника, ежегодно публиковавшегося «Месяцеслова»¹⁷. К сожалению, нет никаких сведений о знакомстве Бетховена с кем-либо из русских дипломатов и переводчиков, хотя исключать эти контакты также нет оснований; подчинённые Разумовского вполне могли присутствовать на музыкальных вечерах в доме посла и, скорее всего, так и делали. Поэтому достаточно велика вероятность того, что кто-то из сотрудников посольства мог дать композитору разъяснения, касающиеся песен из Львовского собрания. Поль Биго де Морож, библиотекарь Разумовского, помочь тут не мог, поскольку русского языка не знал.

Трактовка Бетховеном первой песни, «Ах, талан ли мой, талан» кажется противоречащей её помещению в сборнике Львова в раздел «протяжных» и смыслу её текста:

Ах, талан ли мой, талан такой,
Или участь моя горькая,
Иль звезда моя злосчастная...

Далее в песне разворачивается диалог пожилой боярыни с сыном, которого преждевременно состарили не семейные заботы (жена да «малые детушки»), а «грозна служба государева» и «часты дальные походы все». В финале Квартета ор. 59 (№ 1) эта мелодия звучит в быстром темпе и совсем не в грустном настроении. Однако русская мелодия идеально встроена в общий интонационный «каркас» квартета, поскольку перекликается с главной темой первой части, также окрашенной мужественным тембром виолончели. Царством же глубочайшей меланхолии оказывается фа-минорное *Adagio molto e mesto* («Очень медленно и печально»), непосредственно переходящее в финал. Если Бетховен знал о содержании выбранной им песни, то это знание могло сказаться на характере *Adagio*. Сама же мелодия «русской темы» не вызывала у него подобных ассоциаций.

В эскизах медленной части этого квартета имеется загадочная надпись, сделанная рукой Бетховена: «Плачущая ива или акация на могилу моего брата». Загадочна она потому, что в момент сочинения ор. 59 оба брата Бетховена, Карл и Иоганн, были живы и здоровы, а другие братья, умершие во младенчестве, давно покоились на боннском кладбище, и Бетховен вряд ли мог мысленно оплакивать кого-то из них, предаваясь печальным воспоминаниям. Следует ли понимать слово «брат» в переносном смысле и относить его к

¹⁷ Месяцеслов с росписью чиновных особ или общий штат Российской империи на лето от Рождества Христова 1806. СПб.: Императорская академия наук, 1806. Ч. 1. С. 152–153.

кому-то из близких друзей? Это предположение выглядит натяжкой. Единственный близкий друг, которого Бетховен к тому времени потерял, – Ленц фон Брейнинг – умер в 1798 году в Бонне. Другое истолкование, предлагавшееся исследователями, также выглядит не очень убедительным: Бетховен якобы намекал в этой записи на то, что столь неудачно женившийся брат Карл отныне для него словно бы погиб. Возможно, однако, что слова про иву или акацию были вписаны в эскизную книгу позднее, уже после смерти Карла, наступившей в 1815 году, и тогда они приобретают вполне практический смысл. Но почему, если так, Бетховен внёс их именно сюда, в эскизы *Adagio*?.. Позволим себе предположить, что текст песни «Ах, талант ли мой, талант» мог вызывать у композитора какие-то личные печальные ассоциации, если только ему сообщили смысл слов, и отразились эти ассоциации не в финале, а в медленной части квартета. Но это опять же остаётся лишь нашим предположением.

Не менее интересна трактовка Бетховеном песни «Слава» («Слава на небе солнцу высокому»). Она несколько не противоречит духу мелодии, зато кардинально отличается от трактовки Прача, который придал этой песне характер менуэта. У Бетховена темп – быстрый, ибо мелодия использована в среднем разделе Скерцо. Но русская песня становится темой полифонических вариаций, то есть приравнена к теме какого-нибудь гимна или хорала. Несмотря на темп, «Слава» звучит здесь то восторженно, то торжественно, и закрадывается подозрение, что Бетховену перевели как минимум значение первого слова названия. Это могло натолкнуть его на ассоциации с начальным возгласом латинского текста второй части Мессы: *Gloria in excelsis Deo* – «Слава в вышних Богу». Отсюда – «учёный» контрапунктический стиль обработки русской темы.

В третьем из квартетов ор. 59 песенных цитат нет, хотя вторая часть, ля-минорное *Allegretto*, сильно выделяется на общем фоне своим странноватым, нежно-сумрачным колоритом и песенным складом, в котором каждый слышит своё: люди британской культуры – отзвуки шотландских баллад, славяне – интонации русских, чешских и украинских песен. Квартет ор. 59 (№ 3) Бетховен заканчивал уже осенью 1806 года, находясь в Силезии в замке князя Лихновского, где у него под рукой уже не было сборника Львова – Прача, но могли возникнуть иные источники вдохновения.

В июле 1806 года вместо графа Разумовского послом России при венском дворе был назначен Александр Борисович Куракин, прозванный за свою любовь к роскоши и драгоценностям «бриллиантовым князем». Царь Александр собирался отправить Разумовского в Лондон, однако граф предпочёл выйти в отставку, чтобы не покидать Вену, где у него на руках угасала любимая жена Елизавета Осиповна (урождённая графиня фон Тун) и где на берегу Дунайского канала достраивался и отделялся великолепный дворец с прекрасным пейзажным парком. Впоследствии Бетховен стал частым гостем в этом дворце, а Разумовский остался одним из самых щедрых и внимательных к нему меценатов.

Буря

Князь! Тем, что Вы собою представляете, Вы обязаны случаю и происхождению; я же всего достиг сам. Князей было и будет тысячи, Бетховен же только один...

Бетховен – князю Карлу Лихновскому, октябрь 1806 года

В октябре 1806 года между князем Карлом Лихновским и Бетховеном, гостившим в его замке в Силезии, произошла яростная ссора, после которой Бетховен в гневе покинул замок, невзирая на разразившуюся той ночью страшную бурю. Этот эпизод стал одним из краеугольных камней мифологизированной биографии Бетховена. Причём миф может толковаться двояко: либо гордый художник-демократ восстаёт против спесивого князя – либо, наоборот, вспыльчивый и неблагодарный гений-плебей жестоко оскорбляет своего мецената и благодетеля.

У конфликта, как выясняется, была сложная предыстория, где в один узел завязались нервное душевное состояние Бетховена и военно-политическая обстановка того времени.

Не совсем понятно, где находился Бетховен до поездки в Силезию. Он не снял загородного жилья, как обычно, но остался ли он до начала осени в Вене?..

Иногда считается, что в июле и первой половине августа Бетховен мог гостить у Франца Брунсвика в замке Мартонвашар, хотя документально это не подтверждается (сведения восходят к книге Шиндлера, который часто путал или подтасовывал факты и даты). Есть лишь косвенные свидетельства того, что Бетховен мог посетить имение своего друга: посвящение Францу Брунсвику законченной летом 1806 года фортепианной Сонаты фа минор № 23 ор. 57, известной под неавторским названием «Аппассионата», и появление в семейной галерее Брунсвиков портрета Бетховена, написанного Исидором Нойгассом. В письме Игнацу Плейелю от 6 января 1806 года художник сообщал, что он работает над изображениями Бетховена и Гайдна. Большой полнофигурный портрет Гайдна был заказан королём Пруссии Фридрихом Вильгельмом III; в том же письме упоминались и заказчики уменьшенных копий этого изображения. О том, кто заказывал портрет Бетховена, Нойгасс не сообщил, хотя и в данном случае были изготовлены как оригинал, так и копия. Но зачем и кому понадобилась копия?

На этой важной детали стоит остановиться.

Из того же самого письма Нойгасса Плейелю выясняются примерные расценки на полномасштабные портреты с натуры и их авторские копии. Нойгасс сообщал, что готов изготовить точную копию гайдновского портрета для Франции за 500 флоринов, а уменьшенную – за 300. Оригинал портрета Гайдна стоил, вероятно, гораздо дороже 500 флоринов. Бетховенский погрудный портрет выглядел гораздо камернее (его размеры – 69,0×53,5 см), но всё равно счёт шёл на сотни флоринов, учитывая два варианта изображения.

Зная, что годовая субсидия, назначенная Бетховену князем Лихновским, составляла 600 флоринов в год, а другие доходы композитора в 1805–1806 годах оказались чрезвычайно скудными, мы можем утверждать, что у Бетховена не было собственных средств на заказ портрета, да ещё вместе с копией.

Одна версия портрета в итоге оказалась в Мартонвашаре, другая – в Градце, в замке Лихновского (первая ныне хранится в Венгрии, вторая – в боннском Доме Бетховена). Возможно, заказчиком обеих версий был Лихновский, а копию неким образом получил Франц Брунsvик. Спустя пять лет, то есть в 1811 году, Бетховен признавался Брунsvику, что совершенно не помнит, что это за портрет и каким образом он попал в Мартонвашар. «Провал» в памяти Бетховена говорит о том, что либо он не был в Мартонвашаре летом 1806 года, либо портрет был доставлен туда после его предполагаемого отъезда.

В начале XIX века портрет, писанный маслом, был штучным произведением и заключал в себе особый смысл, скрытый или явный. В этом отношении мэлеровский портрет Бетховена как «Орфея наших дней» точно следовал традиции парадно-аллегорического изображения, хотя при этом был физиогномически точен. На портрете же работы Нойгасса представал идеализированный и романтизированный образ Бетховена, приближённый к тогдашним представлениям об аристократической мужской красоте. Более того, ничто здесь не указывает на то, что перед нами музыкант и артист. Ни условной лиры, ни статуи Аполлона, ни нотного свитка, ни пера с чернильницей. Только лицо, смотрящее куда-то в сторону, и строгий, но элегантный наряд. На заднем плане можно разглядеть сумрачное небо с грозowymi облаками – фон в какой-то мере обычный для романтических портретов, но очень подходивший к образу Бетховена.

В версии нойгассовского портрета, хранившейся у Брунsvиков, белизну рубашки и шейного платка оттеняет золотистая лента для лорнета, спрятанного во внутреннем кармане бледно-розового жилета. Лорнет был модным аксессуаром, и Рис вспоминал, что Бетховен охотно лорнировал красивых дам на улице и в театре. В версии же, выполненной для Лихновского, ленты для лорнета не видно, зато плечи Бетховена окутывает широкий тёмно-синий плащ, похожий на тот, что облекал фигуру композитора на мэлеровском портрете. Хотя на одежде Бетховена в обоих вариантах нет никаких украшений, зрителю ясно, что здесь изображён человек очень незаурядный, по-своему преуспевающий и устремлённый к новым успехам. Его не слишком красивое, но волевое и вдохновенное лицо можно назвать каким угодно, но не простецким.

Такой портрет вполне можно было повесить в семейной галерее хоть графов, хоть даже князей. И не это ли значение ему придавалось?..

Нельзя забывать о том, что всё это происходило на фоне возобновившегося романа с Жозефиной Дейм. И Бетховен всё ещё надеялся на то, что она согласится стать его женой. А стало быть, в будущем он сможет породниться с семьёй Брунsvик.

Между тем отношения с Жозефиной складывались весной 1806 года не совсем благостно. Едва они успели вновь встретиться в Вене после долгой разлуки, как начались размолвки и даже ссоры. В двадцатых числах апреля Бетховен устроил Жозефине сцену ревности, дав понять, что никаких соперников не потерпит, после чего она написала ему отчаянное письмо, а он сочинил песню «Когда любимая желала расстаться», но решил её не публиковать. Видимо, к маю они помирились, но что происходило далее, остаётся лишь догадываться.

Франц Брунsvик, судя по всему, сопровождал сестру при её переезде из Офена в Вену в конце марта 1806 года и присутствовал на каком-то из спектаклей возобновлённой в Ан дер Вин «Леоноры» (Тереза Брунsvик с нетерпением ждала от него подробностей). Зная о близкой дружбе между Бетховеном и Брунsvиком, можно предположить, что они могли бы обсудить между собой даже столь деликатную тему, как возможность союза Бетховена с Жозефиной. Всецело одобрять его Брунsvик вряд ли мог, поскольку хорошо представлял себе возможные последствия для всех заинтересованных сторон, включая самого Бетховена. Зная о более позднем, всё более отчуждённом отношении Франца к «беспутной» сестре, можно предположить, что он сам не считал её подходящей женой для гениального друга. Самое разумное, что Франц Брунsvик мог бы сделать в столь непростых обстоятельствах, — это деликатно объяснить Бетховену, что решение должна принять сама Жозефина. Она же, вероятно, упорно этого избегала, не порывая с Бетховеном, однако и ничего ему не обещая.

Существует очень странная книга под названием «Бессмертная возлюбленная Бетховена: По личным воспоминаниям М. Т», выпущенная в 1890 году австрийско-немецкой писательницей Мариам Тенгер (Марией фон Хруссоцки, 1821–1898). Тенгер в юности завела доверительные отношения с престарелой Терезой Брунsvик (умершей в 1861 году). И якобы Тереза призналась своей почитательнице, что именно она была Бессмертной возлюбленной Бетховена и именно с ней он тайно обручился летом 1806 года в курортном городке Фюред на озере Балатон, причём единственным свидетелем был Франц Брунsvик. Через несколько лет влюблённые были вынуждены разорвать помолвку: Тереза уверяла, что её мать никогда бы не примирилась с таким мезальянсом, а Бетховен был нетерпелив и не желал слушать возражений.

Считается, что эти сентиментальные воспоминания — чистый вымысел. Публикация в 1957 году переписки Бетховена с Жозефиной Дейм не оставила от фантазий Тенгер (или пожилой Терезы Брунsvик?) камня на камне. Но если посмотреть на свидетельство Тенгер с неожиданной стороны, то возникает подозрение, что в нём могла содержаться крупица правды. Только речь должна была бы идти вовсе не о Терезе, а о Жозефине. Тереза прекрасно знала о взаимоотношениях своей сестры с Бетховеном, и если допустить, что на склоне лет она намеренно подставила в давнюю историю своё имя, то это могло быть сделано из соображений семейной чести. Письмо Бетховена к неназванной Бессмертной возлюбленной уже было опубликовано, и биографы наперебой

пытались разгадать тайну; поиски некоторых искателей истины направлялись в сторону семьи Брунsvик... Дети и внуки Жозефины были живы, а Тереза осталась незамужней и потому могла взять «грех» сестры на себя. Может быть, между Бетховеном и Жозефиной действительно велись разговоры о тайном обручении, которое в последний момент по какой-то причине не состоялось?.. Причины могли быть любыми: страх Жозефины перед противодействием её родни, бедственное материальное положение Бетховена – и, в конце концов, женитьба 25 мая 1806 года его брата Карла на дочке венского обойщика, Иоганне Рейс, которая никоим образом не могла стать родственницей графов Брунsvиков.

Летом 1806 года Жозефина вместе с Терезой отправилась в Трансильванию, чтобы погостить у младшей сестры Шарлотты, вышедшей в 1805 году замуж за графа Имре Телеки. Поэтому Франц мог бы пригласить Бетховена в Мартонвашар, не опасаясь возникновения неловких ситуаций. Но это тоже – догадки и домыслы. Остаётся признать: между 5 июля и 3 сентября 1806 года (в эти дни композитор писал издателям) в биографии Бетховена зияет лакуна. Мы не знаем, где он был и что делал, однако знаем, что душевное его состояние всё это время было угнетённым. В начале октября 1806 года Стефан фон Брейнинг сообщал общему другу Вегелеру в Кобленц: «Дела его сейчас совсем нехороши; его опера из-за интриг недоброжелателей игралась редко и ничего ему не принесла. Он постоянно пребывает в подавленном настроении, и, судя по его письмам, путешествие несколько не развеселило его». К сожалению, писем Бетховена из Градца, о которых упоминает Брейнинг, не сохранилось.

Лихновский, видимо, понимал причины овладевшей Бетховеном меланхолии. Возможно, само приглашение в Градец рассматривалось как своего рода «лекарство». Красивая дикая природа, уютный городок Троппау (ныне – Опава в Чехии), старинные замки в окрестностях, новые впечатления... Князь познакомил Бетховена со своим другом, графом Францем Опперсдорфом, который жил относительно недалеко от Троппау, на расстоянии дневного пути: замок Опперсдорфа находился близ городка Обер-Глогау (Глогувек). Опперсдорф страстно любил музыку и требовал от своих слуг, чтобы каждый из них владел каким-либо музыкальным инструментом. Таким остроумным способом он получал, помимо необходимого обслуживающего персонала, ещё и собственную капеллу, не тратя на неё больших дополнительных средств. Впрочем, судя по письмам Бетховена, Опперсдорф и его супруга, графиня Элеонора, были очень любезными и милыми людьми, мало чем напоминавшими надменных феодалов. Граф и графиня были ровесниками, и в 1806 году им обоим было по 28 лет (Лихновскому исполнилось пятьдесят). Похоже, что Бетховену, которому шёл тридцать шестой год, было в то время психологически легче общаться с четой Опперсдорф – Лихновский знал о нём слишком много сокровенного и порой брал на себя обязанности не просто старшего друга, но даже опекуна. Опперсдорф держался с композитором совсем по-приятельски. В одном из писем 1808 года Бетховен обратился к графу Опперсдорфу совершенно

экстравагантным образом – «мой возлюбленный», – чего никогда не делал в письмах другим меценатам. Вскоре после знакомства Опперсдорф заказал Бетховену симфонию, назначив приличный гонорар 500 флоринов.

Небольшая, изящная и воздушно оркестрованная Четвёртая симфония была закончена осенью 1806 года и посвящена Опперсдорфу. Граф был в полном восторге и тотчас заказал Бетховену ещё одну симфонию – Пятую, однако композитор впоследствии извинялся перед ним за то, что посвящение пришлось переадресовать «другим людям» (Разумовскому и Лобковицу). Четвёртая же симфония осталась воплощением чистой музыкальной красоты; жизнерадостность сочетается в ней с поэтическими грёзами, пасторальные образы – с интеллектуальными играми в контрапунктические головоломки.

Иллюзия ненадолго обрётённого покоя была разрушена одним ударом.

Что именно произошло бурным октябрьским вечером в Градце?

Сколько-нибудь внятные описания инцидента содержатся только в мемуарах современников Бетховена. Самый важный из этих источников – воспоминания домашнего врача княжеской семьи, Антона Вайзера. Доктор Вайзер жил тогда поблизости и приютил у себя Бетховена на ночь. Вайзер присутствовал при начале конфликта, но развязку своими глазами не видел. Рассказ был записан с его уст сыном, а опубликован уже внуком – то есть спустя много лет после этих событий. Поскольку Вайзер не сам писал свои воспоминания, то рассказ ведётся от третьего лица.

«Дабы угодить французским офицерам, князь обещал им, что после обеда они услышат игру Бетховена. Когда все сели за стол, один из них спросил Бетховена, играет ли он также на скрипке. Вайзер увидел, как помрачнел маэстро, не удостоивший спрашивавшего никакого ответа. Поскольку Вайзеру нужно было по служебным делам вернуться в город, всё прочее он узнал от самого Бетховена. Когда ему пришло время выступать, его нигде не могли найти, но всё-таки отыскали. Он заявил князю, что решительно отказывается играть. Разыгралась отвратительная, почти низменная сцена. Бетховен немедленно велел сложить свои вещи и, невзирая на страшный ливень, пешком поспешил в Троппау, где его приютил Вайзер. Рукопись Сонаты фа минор ор. 57, „Аппассионаты“, которую он нёс под мышкой, также пострадала от дождя.

На следующий день Бетховену нужно было получить дорожный паспорт для возвращения в Вену, что без согласия князя сделать было трудно, но всё-таки это кое-как удалось».

Инцидент в Градце отразился также в посмертных воспоминаниях о Бетховене графа Морица Лихновского – брата князя Карла – и в дневнике за 1816 год венской приятельницы Бетховена, Фанни Джаннатазио дель Рио. Все три упомянутых источника различаются некоторыми мелочами, но воспроизводят одну и ту же канву событий. Это даёт основания считать, что вымысла в них нет, однако они отражают прежде всего позицию Бетховена, который рассказывал примерно одно и то же разным людям.

Имеется и независимый источник – воспоминания старого кастеляна княжеского замка. Они были записаны в середине XIX века врачом Максом

Рингом, посетившим Градец. Хотя вряд ли этот источник может считаться вполне надёжным, он по-своему дополняет картину глазами очевидца.

«Старый кастелян, которому нас представил один из высокопоставленных служащих, рассказал нам множество характерных подробностей о знаменитом композиторе. По его личному убеждению, господин ван Бетховен был не совсем в здравом уме, поскольку он зачастую часами носился по огромному парку, окружавшему замок, с непокрытой головой, без шляпы, не обращая внимания на молнии, гром и бурю. Потом он иногда целыми днями сидел, запершись в своей комнате, ни с кем не общаясь и никому ни слова не говоря.

Но самым вздорным образом повёл себя господин ван Бетховен, когда французы после битвы при Аустерлице овладели Градцем. Князь пообещал французскому генералу, человеку тонко воспитанному и очень любившему музыку, что он познакомится со знаменитым композитором и услышит его игру на рояле. Предполагалось, что вечером состоится большое музыкальное собрание, где маэстро исполнит свои новые произведения. Тот, однако, отказался, хотя князь его неоднократно и настойчиво об этом просил. Всё-таки князь рассчитывал уговорить своенравного музыканта и потому пригласил французского генерала и других видных гостей на музыкальный вечер. В условленный час все собрались и ожидали обещанного удовольствия, но Бетховен к ним не вышел. Князь посылал к нему одного слугу за другим, однако музыкант не желал выходить из комнаты. Наконец, гофмейстер сообщил князю, что маэстро тайно покинул замок, а в его комнате обнаружено письмо князю, в котором он заявлял, что не может играть перед врагами своего отечества. Дабы избежать дальнейших просьб и настояний, Бетховен холодной зимней ночью ушёл из Градца пешком, что, по мнению кастеляна, ясно указывало на его невменяемость».

В рассказе кастеляна, несмотря на неточности (битва при Аустерлице была в 1805 году, а не в 1806-м), есть интересные детали, отсутствующие в других мемуарах. Отказ Бетховена выглядит здесь не совсем спонтанным: композитор заранее ясно дал понять князю, что не хочет выступать, объяснив причину, – стало быть, его решение не было капризом. Сам момент ссоры в воспоминаниях кастеляна сглажен и представлен всего лишь как тайное бегство Бетховена из замка; наличие резкого письма князю, однако, подтверждается, хотя его текст не таков, каким он приведён в мемуарах Вайзера. Следует запомнить и фразу о «врагах отечества»; мы к этой теме ещё вернёмся.

Наконец, имеется письмо пианиста Вильгельма Руста его сестре Генриетте, отправленное из Вены 9 июля 1808 года. Оно также содержит упоминание об инциденте с Лихновским. В указанный период Руст общался с Бетховеном и даже получил от него несколько уроков. Руст писал: «Он терпеть не мог французов. Однажды, когда князь Лихновский принимал их у себя, Бетховена пытались заставить играть перед ними. Он отказался и заявил: „Перед французами я не играю“. Из-за этого он разошёлся с Лихновским».

При всём сходстве процитированных фрагментов с жанром «исторического анекдота», в них высвечивается некий смысловой фон, причём

довольно сложный по своей сути. Одни противоречия наложились на другие, достаточно было малости, чтобы всё сдетонировало, и в итоге произошёл взрыв. Как и почему – попытаемся разобраться, по возможности учитывая разные обстоятельства.

Князь Лихновский, похоже, издавна был франкофилом и, скорее всего, продолжал симпатизировать французам даже в годы Наполеоновских войн, в то время как его шурина графа Разумовский и князь Лобковиц занимали резко антинаполеоновскую позицию. До определённого момента политические взгляды Лихновского и Бетховена были близкими. Напомним, что в 1798 году они вместе посещали французского посла генерала Бернадота. Посвящение Лихновскому «Патетической сонаты» с её аллюзиями на французскую музыку также могло быть не случайным. В течение ряда лет Лихновский продолжал строить планы поездки в Париж вместе с Бетховеном.

Для Бетховена же вопрос об отношении к Наполеону и французам стал именно в этот период весьма болезненным. Пережитое разочарование в былом кумире усугубилось событиями ноября 1805 года, когда Бетховен вдруг ощутил себя жителем города, захваченного врагами, и Наполеон косвенным образом способствовал провалу бетховенской «Леоноры». Поведение Наполеона во время его пребывания в Шёнбрунне в декабре 1805 года также должно было внушить Бетховену горькие чувства: как немец и подданный Австрийской империи, Бетховен принадлежал к стану поверженных, а как величайший музыкант Вены оказался в это время не нужным никому, кроме узкого круга друзей.

Военно-политические события осени 1806 года должны были возвести барьер непонимания между Лихновским и Бетховеном. Князь по-прежнему вёл себя как франкофил и своего рода «гражданин мира», Бетховен же всё больше склонялся к немецкому патриотизму – причём именно тогда, когда «драгоценное отечество» (это его слова) оказалось позорно разгромлено.

Осенью 1806 года шла война между Францией и четвёртой антинаполеоновской коалицией в лице Пруссии, России и Англии. Основной ударной силой коалиции стала Пруссия, которая первой напала на Францию и вскоре за это жестоко поплатилась.

10 октября 1806 года состоялась битва при Заальфельде, где прусскими войсками командовал принц Луи Фердинанд, а французскими – маршал Жан Ланн. Принц не совсем правильно рассчитал свои силы и ошибся в их диспозиции. Сам он сражался с героической отвагой, получил смертельное ранение и скончался от потери крови.

Согласно мемуарам тогдашнего адъютанта принца, графа Карла фон Ностица (в 1813 году он поступил на русскую службу и стал называться Григорием Ивановичем), незадолго до той роковой битвы Людвиг Фердинанд ездил в Эйзенберг, чешский замок своего друга князя Лобковица – они повидались там в последний раз и, скорее всего, вместе музицировали.

Вечером накануне сражения в замке, где располагался штаб принца Луи Фердинанда, произошло мистическое событие, описанное впоследствии

Ностицем, который уверял, что видел всё собственными глазами.

«Никогда не забуду этого достопамятного вечера. Вообразите себе средневековую залу, на стенах которой были прибиты рыцарские гербы знаменитейших домов Германии; сквозь окна виднелась луна, выплывавшая из амфитеатра окрестных гор и прихотливо игравшая в причудливых облаках. Посередине залы помешался стол, вокруг которого сидят молодые люди, только что начинающие жить и радующиеся встрече со смертью во имя отечества и славы. Разговор был оживлён, как всегда это бывает накануне торжественной встречи людей с преддверием смерти. <...>

Принц почти не пил, я также. Он сидел на краю стола, к которому было придвинуто фортепиано, и изредка наигрывал кое-какие фантазии. Ему вторил его приятель Дуссек.

„Ностиц, как я счастлив сегодня“, – сказал принц, когда я подошёл (не помню уже зачем) к нему.

В это время огромные старинные часы замка стали бить полночь; каждый удар их глухо отдавался в зале.

„Наконец, – продолжал он, – наш корабль в открытом море. Ветер попутный, и мы на местах“...

В это мгновение прекрасное лицо принца вдруг изменило выражение. Он вскочил, протёр глаза и, схватив со стола свечу, бросился в коридор, ведущий в залу.

Никто из присутствующих, кроме меня, не заметил этого внезапного, как мысль, движения. Я бросился за принцем. В тёмном неосвещённом коридоре я нашёл его преследующим какой-то белый призрак. Не успел я догнать принца, как тень, достигнув противоположной глухой стены, скрылась.

Принц, услышав мои шаги, обернулся. Лицо его было бледно как полотно. „Ты видел, Ностиц?“ – „Видел, Ваша светлость“, – отвечал я»¹⁸.

Совершенно не будучи суеверным, Ностиц вспомнил давнее предание королевской семьи Гогенцоллерн, согласно которому к членам этой семьи накануне каких-либо несчастий являлся призрак Белой Дамы – раскаявшейся детоубийцы, умершей еще в XIII веке. Фигура плачущей женщины в белом явилась принцу и перед самым сражением, у поля боя, причём Ностиц уверял, что прусские солдаты её тоже видели, приняв за блудницу, потому что на ней не было ничего, кроме длинной белой рубашки и покрывала.

Ностиц не описывал во всех подробностях поединок принца с французским офицером, который, зная, с кем сражается, неоднократно предлагал Луи Фердинанду сдаться, но неизменно получал отказ. Верный адъютант смог лишь вывезти на своей лошади раненого принца с поля боя, хотя сам также был ранен. Лошадь под Ностицем вскоре была убита, и последнее, что он запомнил из Заальфельдского сражения, было то, как, истекая кровью, он обнимал, уже лёжа на земле, умиравшего принца.

Героическая гибель Луи Фердинанда потрясла всех немцев. В Германии

¹⁸ Цит. по: Из записок генерал-адъютанта графа Ностица // Русский архив. 1893. С. 266–267.

тотчас возник своеобразный культ принца – бесстрашного воина, рыцаря, музыканта, прекрасного и благородного человека. Впоследствии ему посвящали стихи, картины, музыкальные произведения, романы и драмы. Если Луи Фердинанда многие любили при жизни за его талант, благородство и человечность, то после смерти он стал национальным героем, овеянным ореолом святости и жертвенности.

Остаётся лишь догадываться, где в эти дни находился Бетховен и как он воспринимал происходящее, до жути напомиравшее то, что он уже два года тому назад пророчески выразил в первой части Третьей симфонии (включая «белую» призрачную тему, неожиданно появляющуюся дважды, в разработке и в коде). Скорее всего, в середине октября он был ещё в Силезии, куда вести с полей сражений доходили, вероятно, с некоторым опозданием.

Между тем в конце октября 1806 года в Вене были изданы оркестровые голоса Третьей симфонии, причём на обложке наконец-то появилось знаменитое обозначение:

«Героическая симфония, сочинённая в честь памяти о великом человеке».

Некоторые исследователи считают, что эта формулировка могла быть косвенным «перепосвящением» симфонии принцу Луи Фердинанду и что сделано это было с полного согласия или даже по инициативе князя Лобковица, потрясённого гибелью своего друга. Ведь до этого ни в каких источниках симфония под данным названием не фигурировала. Если название появилось на титульном листе первого издания в самый последний момент, то есть после 10 октября 1806 года, то сделал это явно не Бетховен. Внезапная переделка уже награвированного титульного листа должна была стоить довольно дорого, и позволить себе это мог в тот момент только князь. Однако в те дни Лобковица также не было в Вене, он находился в Чехии, так что и его вмешательство остаётся под большим вопросом. Если же название придумал всё-таки сам композитор, то это должно было случиться заранее, как минимум летом 1806 года, и в таком случае остаётся лишь изумляться пророческому смыслу выражения «памяти великого человека».

Не успели немцы оплакать гибель Луи Фердинанда, как 14 октября 1806 года произошло не менее трагическое событие: сражение под Йеной и Ауэрштедтом. В этой битве участвовали основные силы противников, причём французской армией руководил сам Наполеон. Французы одержали очередную победу, однако потери с обеих сторон были ужасающими. Пруссаки потеряли почти треть армии. Пруссия была вынуждена выйти из войны и сдаться на милость победителю. 27 октября 1806 года Наполеон триумфально въехал в Берлин.

Все эти события, особенно известие о героической гибели принца Прусского, должны были глубоко потрясти Бетховена, который вряд ли забыл о своих встречах с Луи Фердинандом в 1804 году. Нельзя упускать из виду и то, что Бетховен всегда считал себя немцем, а не австрийцем. То, что происходило с Германией, затрагивало его чувства очень сильно.

Из воспоминаний венского музыканта Алоиза Фукса известна фраза, которую якобы Бетховен сказал своему венскому другу Венцелю Крумпхольцу

после известия о победе Наполеона под Йеной: «Жаль, что я не разбираюсь в военном искусстве, как в музыкальном, а то бы я дал ему бой и победил его». Если Алоиз Фукс (в 1806 году – семилетний мальчик) передал это легендарное высказывание более или менее адекватно, то оно очень показательно и проливает некоторый свет на интересующие нас даты. Поскольку Йенское сражение состоялось 14 октября, то Бетховен мог вернуться в Вену через несколько дней после этого печального события – скорее всего, ближе к концу месяца. Из письма Генриха Йозефа фон Коллина графу Морицу Дитрихштейну известно, что 30 октября Бетховен посетил драматурга; Коллин признавался, что политические события сильно выбили его самого из колеи¹⁹. Даже если намеченный срок пребывания Бетховена в Силезии сократился, в середине октября он, вероятно, был ещё в Градце. Это значит, что инцидент с французскими офицерами произошёл примерно тогда же, когда погиб принц Луи Фердинанд, а Пруссия потерпела сокрушительное поражение в битве при Йене.

Если о разгроме пруссаков под Йеной и о гибели принца Луи Фердинанда было уже известно и в Градце, то резкий отказ Бетховена выступить перед французами должен восприниматься совсем не как вздорный каприз взбалмошного гения. В тот момент Пруссия находилась в состоянии войны с Францией и французы были для Бетховена врагами. Это был политический жест – единственное, что он мог сделать в данной обстановке для «драгоценного немецкого отечества» (так он называл Германию в более позднем письме Гертелю).

Сам инцидент в описании доктора Вайзера воспринимался поначалу досадным недоразумением. Вопрос французского офицера, играет ли Бетховен на скрипке, выглядел почти невинным, однако в подобных ситуациях многое значат тон и реакция окружающих, а про это мы ничего не знаем. Для Бетховена же этот вопрос затронул болезненную тему: именно в игре на скрипке он особых успехов так и не достиг, и, вероятно, всю жизнь это сидело в его душе острой занозой. Кроме того, в представлениях большинства людей того времени присутствовал стереотип: музыкант – значит, почти непременно скрипач. Бетховен же никогда им не был и, вероятно, считал ниже своего достоинства давать какие-либо объяснения по этому поводу. И он очень не любил, когда в обществе его ценили только как музыканта, а не как человека, интересного самого по себе.

Вайзер назвал ссору «отвратительной», поскольку дело едва не дошло до рукоприкладства: взбешённый Бетховен готов был драться с князем, вломившимся в его комнату. Между ними встал гостивший в замке граф Опперсдорф. Лихновский что-то произнёс насчёт ареста – трудно сказать, насколько всерьёз (брат князя, граф Мориц, полагал впоследствии, что это была

¹⁹ *Laban F.* Heinrich Joseph Collin: Ein Beitrag zur Geschichte der neueren deutschen Literatur in Oesterreich. Wien, 1879. S. 211.

скорее шутка, хотя накал страстей выглядел совсем нешуточным). После этого, как упоминалось, Бетховен покинул замок, прошагав несколько километров под бушующим ливнем.

Текст записки, посланной Лихновскому, известен лишь из воспоминаний доктора Вайзера, однако вряд ли он вымышлен. Бетховен иногда ошарашивал резкими отповедями и других своих меценатов, в том числе князя Лобковица. Но всё-таки, при всей своей вспыльчивости, беспричинно он ни на кого не срывался, а если впоследствии понимал, что был не прав, то искренне просил прощения. С князем Лихновским, однако, этого не произошло. Бетховен продолжал считать себя глубоко оскорблённым.

Отголоски разрыва с Лихновским ощущались ещё долгое время. В письме графу Опперсдорфу от 1 ноября 1808 года Бетховен не преминул упомянуть о том, что живёт в том же доме, что князь Лихновский, но не общается с ним: *«Обстоятельства мои поправляются – без того, чтобы прибегать к содействию людей, угощающих своих друзей хамскими выходками»*. Последняя фраза подчёркнута тройной чертой; она явно отсылает к инциденту в Градце. Из этой же фразы вытекает ещё один нюанс: до роковой стычки Бетховен в течение многих лет считал Лихновского своим близким другом, а это слово для него значило очень много. Прочих своих меценатов он так не называл. Именно как друг Лихновский упоминается и в «Гейлигенштадтском завещании» 1802 года, и в одном из писем Жозефине Дейм от весны 1805 года: *«Несмотря на неровности, которые неоднократно встречались на пути этой дружбы, при расставании с ним я всё же чувствую, как он мне дорог и сколь многим я ему обязан»*.

По-видимому, поведение князя в тот бурный вечер стало для Бетховена крайне неожиданным потрясением. Он искренне не мог понять, почему человек, долгие годы относившийся к нему столь восторженно и великодушно, вдруг повёл себя с ним как феодал со своим слугой, не считаясь ни с его чувствами, ни с принципами чести и благородства (друзей не принуждают делать что-либо насильно), ни даже со сложившейся тогда столь тяжёлой для немцев военной обстановкой.

Пытались ли общие друзья и знакомые их примирить? Безусловно, пытались и даже отчасти добились «худого мира», хотя прежних отношений восстановить не удалось. Так, вероятно, граф Разумовский был готов «уступить» шурина посвящение Квартетов ор. 59. Сохранился набросок титульного листа, изготовленный Бетховеном, по мнению музыковеда Алана Тайсона, летом 1807 года, где значится посвящение *«его светлости князю Карлу Лихновскому»*. Однако преподносить Лихновскому квартеты с русскими темами было бы несколько странно, и Разумовский остался при своих законных правах. Вероятнее всего, Бетховен продолжал видеться с Лихновским и в свете, в салонах общих друзей, и на концертах, и в театрах, и князь продолжал интересоваться его новыми произведениями. Так что свершившийся разрыв дружеских связей не означал полнейшего прекращения каких-либо контактов. Более того, Лихновский ещё некоторое время продолжал выплачивать Бетховену ежегодную субсидию 600 флоринов; он прекратил эти

выплаты осенью 1808 года – и тогда, по свидетельству Людвига Тика, Бетховен «разбил маленький мраморный бюст некоего графа, который стоял у него на письменном столе, – в его дворце он когда-то жил». Речь могла идти только о князе Лихновском. Бюстов других меценатов Бетховен у себя не держал.

В архиве известного музыковеда Отто Яна сохранилось загадочное упоминание о том, что Бетховен всё-таки посетил Лихновского в Градце ещё раз осенью 1811 года, причём в Троппау исполнялась бетховенская Месса до мажор, а Бетховен после этого импровизировал на органе. Загадочным этот эпизод является потому, что в письмах Бетховена за 1811 год упоминаний о приезде в Троппау нет и этот визит не встраивается в картину его тогдашних перемещений. Но, может быть, информаторы Яна перепутали год? Маршруты передвижения Бетховена осенью 1812 года допускали приезд в Троппау из Теплица (ныне Теплице, Чехия), где он находился с 6 июля до конца сентября. Между тем в дневниках Гёте за 14–28 июля 1812 года содержатся упоминания о неоднократных встречах поэта с князем Лихновским в Теплице. С Гёте Бетховен и Лихновский общались порознь, однако всё же могли вступить между собой в разговор.

Показательно, что дружбу с Бетховеном, невзирая ни на что, сохранил младший брат князя Лихновского, граф Мориц. А после смерти князя в 1814 году Бетховен передавал через Морица Лихновского овдовевшей княгине свои соболезнования и признавался: *«Никогда не забывал я всего, чем вообще Вам обязан, хоть и были обстоятельства, вызванные злополучным случаем, помешавшие мне это выразить так, как я того хотел бы... Тысячу раз целую руки уважаемой княгине К[ристины]»*.

В последний раз о разрыве с князем Бетховен упомянул в письме племяннику от 13 июля 1825 года: «В случае с Лихновским (покойным) я уже испытал на себе, как не нравится этим так называемым знатым господам, когда художник – и без того приходящийся ровней им – живёт к тому же *в достатке*». «В достатке» Бетховен в 1806 году не жил, даже если допустить, что граф Разумовский и граф Опперсдорф выплатили ему аванс в счёт заказанных сочинений. Его гонорары не шли ни в какое сравнение с доходами его меценатов. Но тема равенства аристократов духа с аристократами крови, несомненно, в 1806 году звучала для Бетховена чрезвычайно весомо. И портрет, изготовленный в двух экземплярах Нойгассом, выражал эту идею достаточно очевидно. Остаётся добавить, что вариант, хранившийся в семье Лихновского, находится ныне в боннском Доме Бетховена.

По возвращении из Силезии в Вену Бетховен едва ли не первым делом навестил своих друзей – супругов Биго. Поль Биго много лет спустя вспоминал об этом визите:

«Во время путешествия он попал в грозу, и струи дождя просочились сквозь кофр, в котором находилась рукопись только что сочинённой им Сонаты фа минор. Явившись в Вену, он пришёл к нам и, смеясь, показал моей жене всё ещё не просохшие ноты. Она сразу же впилась в них взглядом и, повинувшись внезапному порыву, села за фортепиано и начала играть. Бетховен этого не

ожидал и был поражён тем, что мадам Биго нисколько не была смущена избытком там подчистками и исправлениями. То был его манускрипт, предназначенный для издателя. Когда мадам Биго закончила играть, она попросила его, чтобы он подарил ей эти ноты, и когда соната была напечатана, он, верный своему обещанию, принёс ей их».

Следы бури действительно присутствуют на страницах всех трёх частей сонаты: где-то в виде отдельных пятен, а где-то в виде подмокших полос. Уезжая в мае 1809 года из Вены, супруги Биго увезли рукопись во Францию, и в конце концов она попала в библиотеку Парижской консерватории.

Соната вышла из печати в Вене в феврале 1807 года. Рецензия, появившаяся в лейпцигской «Всеобщей музыкальной газете» в апреле того же года, оказалась благоприятной, хотя рецензент и писал о том, что Бетховен «вновь выпустил на свободу целый сонм злых духов». Но за этими словами стояло скорее изумление, нежели порицание.

Название «Аппассионата» присвоил сонате в 1838 году гамбургский издатель Август Кранц, причём при публикации не в оригинальном виде, а в четырёхручном переложении, рассчитанном на дилетантов (вероятно, громкое название должно было ещё больше привлечь их внимание). Далеко не все профессиональные пианисты того времени могли осилить сонату с той же непринуждённостью, что Мари Биго, храбро прочитавшая её с листа в присутствии автора. Как ни странно, музыка «Аппассионаты», поражающая своей титанической мощью и вроде бы не рассчитанная на рафинированный дамский пианизм, привлекала именно молодых отважных «амазонок рояля». 7 января 1838 года сонату исполнила в своём венском концерте восемнадцатилетняя Клара Вик (впоследствии – Шуман), и сделала это столь мастерски и убедительно, что присутствовавший на её выступлении Франц Грильпарцер написал стихи, отображавшие образный мир «Аппассионаты» в романтическом восприятии. Поэт прибег к метафоре, сравнивая Клару с юной пастушкой, нашедшей кольцо умершего волшебника и расколдовавшей служивших ему духов:

...Духи
Витают вокруг неё, покорны воле
Невинного изящного созданья,
В чьих белых пальчиках такая мощь живёт.

Антон Шиндлер вспоминал в своей «Биографии Бетховена»: «Однажды, когда я живописал мастеру глубокое впечатление, произведённое тем, как Черни в некоем собрании исполнял Сонаты d-moll и f-moll (op. 31 и 57), и мастер был в хорошем настроении, я попросил его дать ключ к этим сонатам. Он ответил: „Прочтите-ка ‘Бурю’ Шекспира“. Стало быть, искать ключ надо там, но в каком месте? Вопрошающий, читай, гадай и разгадывай!»... Шиндлеру далеко не всегда можно верить на слово, но в данном случае, вероятно, Бетховен вполне мог произнести нечто подобное, поскольку «Бурю»

действительно знал и любил, и образы этой загадочной поздней драмы Шекспира встречаются у него не только в указанных сонатах, но и в письмах и в устных высказываниях, сохранённых другими людьми. Реминисценции «Бури» в причудливом сочетании с евангельским «Царство Моё не от мира сего» вдруг появляется в письме от 13 февраля 1814 года Францу Брунsvику: «Что касается меня – Боже правый! – то моё царство в воздухе. Словно вихрь, мчатся вокруг меня звуки, и в душе моей часто бушует такой же вихрь». За этими словами так и слышится бушевание «Аппассионаты», посвящённой Брунsvику, и, видимо, Бетховен рассчитывал на полное понимание с его стороны. Драма Шекспира, которая годами не отпускала его воображение, – не только о вселенской игре сверхчеловеческих сил. Она – о мучительной коллизии свободы и несвободы и о трагической судьбе мудреца-демиурга, отвергнутого людьми и всё же продолжающего видеть в них нечто лучшее, чем они есть на самом деле. Но в отличие от шекспировской «Бури», завершающейся монологом Просперо, покидающим свой зачарованный остров, бетховенская «Аппассионата» кончается страшным разгулом безликой стихии.

Не менее мрачен и цикл Тридцати двух фортепианных вариаций до минор, также написанный в 1806 году и почему-то попавший у Бетховена в немилость – он издал это сочинение, но не присвоил ему опусного номера и старался его не слишком выставлять на публику, как будто чего-то в нём стыдился. Возможно, Бетховен *postfactum* обнаружил в теме неосознанный плагиат: тональность, гармония и фактура этой бетховенской темы сильно напоминают арию Мурнея из оперы Петера фон Винтера «Прерванное жертвоприношение», которую Бетховен хорошо знал ещё с 1796 года (на придворной сцене она шла и летом 1806 года). Сходство бетховенской темы с этой арией заметно, хотя и не является точным совпадением, да и вся концепция Тридцати двух вариаций настолько значительнее вероятного оперного прототипа, что их нельзя поставить рядом. Но, в сущности, они действительно об одном и том же: о человеке, глядящем в глаза смерти.

Впереди была увертюра «Кориолан» к трагедии Коллина – в той же тональности до минор, что и вариации, и с той же безнадёжно жестокой развязкой. Коллиновский герой, в отличие от шекспировского, кончает жизнь самоубийством, а не погибает от мечей своих союзников, которых он в последний момент отказался вести на Рим.

Мрак постепенно напознал на душу Бетховена, который изо всех сил старался ему не поддаваться, однако ухватиться ему в жизни было почти не за что: никакими успехами он в 1806 году похвастаться не мог, денег по-прежнему не было, слух ухудшался, так что он уже перестал это скрывать («Да не будет больше твоя глухота тайной, даже в искусстве», – записал он среди эскизов Квартетов ор. 59), возлюбленная вела себя уклончиво, – и вдобавок в тот злосчастный год он лишился и давнего друга, в лице князя Карла Лихновского, и любимого брата, которому не мог простить его скоропалительный брак. В придачу ко всему, Германия была унижена и повержена, принц Луи Фердинанд погиб, да и мир в Австрии зависел от

капризов Наполеона, которого Бетховен теперь воспринимал как кровавого тирана.

В Вену он вернулся, ощущая себя одиноким и несчастным, но вряд ли сломленным. Его промокший дорожный баул был наполнен выдающимися шедеврами, и он это прекрасно осознавал.

Музыка во дворцах

На первом в 1807 году музыкальном собрании у князя Лихновского играли, как обычно, Бетховена, но самого Бетховена не было. Из-за этого в атмосфере всё время ощущалась некоторая странность, которую князь и его гости всячески старались побороть, делая вид, будто ничего не случилось и вообще так оно даже лучше. Граф Разумовский, пребывавший в трауре по покойной супруге, представил обществу «изумительную виртуозку» – мадам Биго де Мороз, жену своего библиотекаря. Изящный французский язык и безукоризненные манеры мадам Биго сразу покорили высшее общество. Казалось, что даже несколько чопорный граф Разумовский немного влюблён в свою протезу, и это могло бы обеспокоить Поля Биго, если бы он не был свято уверен в том, что Мари неспособна променять его ни на какого русского графа. Ревность среди просвещённых людей почиталась смешным предрассудком, и Биго пытался внушить себе те же самые мысли, однако волновал его вовсе не граф Разумовский, а вездесущий и неугомонный Бетховен, который вдруг начал занимать в их семейной жизни непомерно большое место...

Сначала Мари Биго исполнила с Шуппанцигом скрипичную Сонату до минор, посвящённую императору Александру. А потом Мари сыграла сольную бетховенскую Сонату до мажор, посвящённую графу Вальдштейну, – до безумия виртуозную и требующую чуть ли не акробатических трюков с переkreщиванием рук, глиссандо октавами и пассажами сверху донизу при звучащей одновременно мелодии.

– Это великолепно! – восхитился граф Мориц Лихновский. – Вроде бы почти те же приёмы, что у Гуммеля или Клементи, однако там порой – пустая бравада, а здесь – поэма без слов. Скажите, мадам Биго, а что-нибудь новое для фортепиано он написал? Вы ведь, наверное, кое-что знаете? Или это великая тайна?

– Тайны нет, – улыбнулась она. – Просто эти вещи пока не изданы. Поверьте, они затмевают всё.

– О, хотя бы в словах расскажите, что это! – оживился князь Лобковиц.

– Ещё одна большая соната, ваше сиятельство. Она посвящена графу Брунsvику. И большие вариации на собственную тему. То и другое – совершенно страшная музыка.

– Неужели труднее того, что мы только что слышали?

– Дело не в трудности, ваше сиятельство. Дело в смысле. Когда я закончила играть ту сонату, мне показалось, что, как после распятия Господа, мир окутала тьма и сейчас разверзнутся гробы... Такую музыку мог бы написать... побывавший в аду.

Княгиня Лихновская молча кивнула. Ей казалось, что про ад она теперь знает почти столько же, сколько и бедный Бетховен.

– Вы нас заинтриговали, – сказал граф Разумовский. – Милая мадам Биго, неужели никак нельзя познакомиться с этими сочинениями?

– Разве что с вариациями, – неуверенно ответила Мари. – Рукопись сонаты господин Бетховен обещал мне подарить, и я её с нетерпением жду. А с вариаций он разрешил мне снять копию, только просил никому её не показывать. Но я уже знаю их наизусть.

– Просим, просим! – наперебой раздался голоса.

Мари посмотрела на мужа. Поль едва заметно ей подмигнул. Пусть играет, если ей хочется.

Лицо Мари стало строгим, как у греческой пифии. Ибо то, что происходило далее, было священным обрядом вызывания духов тьмы, обретения власти над ними и гадания через них о Судьбе...

– Bravo! – воскликнул по окончании вариаций князь Лобковиц. – В самом деле, похоже на глюковские пляски фурий, только тут ещё больше силы и страсти... Но какое, господа, мастерское исполнение! Думаю, сам Бетховен не сыграл бы совершеннее!

– Его сейчас не очень-то и заставишь играть, – проронил Мориц Лихновский, невзначай намекнув на скандальное происшествие в Градеце.

– Мы должны милосерднее относиться к нему, – мягко сказала княгиня Мария Кристина, носившая траур по умершей сестре и оттого казавшаяся похожей на отрёкшуюся от мира монахиню.

– Да он сам теперь отбросил стеснение и едва ли не кичится своей глухотой! – почти озлобленно возразил ей супруг, но тотчас добавил более сдержанным тоном: – Нет, конечно, я по-прежнему интересуюсь всем, что он сочиняет, однако он ведёт себя возмутительно... Более необузданного человека я в жизни не видел.

– Но такую музыку вряд ли создал бы кроткий ангел с безмятежной душой, – иронически проронил Разумовский. –

Стало быть, придётся терпеть, если мы хотим наслаждаться его шедеврами.

– Почему-то Моцарт и Гайдн создавали шедевры, не устраивая диких сцен своим благодетелям, – не мог успокоиться князь Лихновский.

– Гайдн, увы, ничего уже не напишет, – вздохнула княгиня Эстергази, иногда навещавшая великого старца в его тихом особнячке в Гумпендорфе. – Он не смог закончить даже свой последний квартет...

– Да, любезный граф, скажите, наш фуриозный гений всё-таки выполнил то, что вам обещал? – спросил Лихновский у шурина. – Три квартета, про которые говорил ещё летом?

– Они готовы, князь, я их видел и уже выплатил ему гонорар. Он принёс все три партитуры, но, правда, тотчас унёс назад, чтобы отдать расписывать партии.

– И... как?

– Чудовищно трудно.

– Там же вроде бы предполагались... народные песни?

– Одну из них он отдал на растерзание виолончели, а потом разрубил на кусочки. Из другой сделал чуть ли не фугу. Форменная же фуга завершает последний квартет, но там уже никому не до песен. Бешеный темп и пассажи у всех инструментов.

– Хотел бы я это услышать! – воскликнул Лихновский, почти забыв о непрощенной обиде.

– И в чём затруднение, милый князь? Шуппанциг в вашем распоряжении, как только будут готовы партии, я пошлю их вам... У меня сейчас, вы понимаете, устраивать какие-либо концерты неловко. Хотя бедная Лиз не была бы против, я думаю. Но приличия следует уважать.

– Играть квартеты – здесь – без Бетховена? – нахмурился Лихновский.

– Ну так пригласите его, – посоветовал граф. – Будьте великодушны. Заодно и уладите вашу размолвку.

– Нет! – отрезал Лихновский. – Я его уже один раз пригласил. Мне достаточно.

Лобковиц быстро принял решение:

– Друзья мои, тут не о чем спорить. Я готов устроить концерт у себя.

* * *

«Всеобщая музыкальная газета», Лейпциг, от 27 февраля 1807 года:

«Внимание всех знатоков привлекли три новых струнных квартета

Бетховена, посвящённые русскому послу графу Разумовскому. Будучи очень длинными и трудными, они обнаруживают глубину замысла и великолепную его разработку, однако уразуметь их местами непросто. Третий квартет, *C-dur*, несколько привычнее прочих. Его своеобразие, мелодичность и впечатляющая гармония могут покорить любого образованного любителя музыки».

В начале марта случилось недоразумение между Бетховеном и супругами Биго, едва не положившее конец их дружбе. Осенью 1806-го и зимой 1807 года Бетховен стал у них частым гостем: он музицировал с Мари, иногда давал советы по фортепианной игре её младшей сестре Каролине, общался с самим Полем, который был человеком очень начитанным и, видимо, обаятельным. Бетховен обычно приходил только в те дни и часы, когда сам Биго был дома. Однако утром 4 марта, когда Биго был на службе, Бетховен решил пригласить на прогулку в открытом экипаже Мари и её младшую сестру Каролину. В своём письме Бетховен упорно настаивал на том, чтобы его предложение было принято: «Столь образованной, просвещённой Мари было бы совсем не к лицу, если бы в угоду каким-то пустым предрассудкам она меня лишила величайшего удовольствия». Но мадам Биго отказалась от приглашения, поскольку накануне её муж высказался против подобных поездок. Бетховен был очень раздосадован и обижен.

На следующее утро вновь исполнялись Квартеты ор. 59, после чего был дан обед. Неизвестно, где это происходило – возможно, у Разумовского, поскольку Биго там присутствовал. Бетховен почти демонстративно игнорировал Биго. Но, вернувшись домой, он написал ему сбивчивое письмо, в котором уверял, что хранил молчание только потому, что не хотел выказывать свою обиду: «Ведь из всех тех людей, с которыми я встречался после отъезда из родного города, Вы для меня являетесь *самыми дорогими*. Естественно поэтому, что огорчение, причинённое Вами, воспринимается мною болезненнее, чем если бы это были другие люди, мало что значащие в моих глазах». Последняя фраза явно намекала на князя Лихновского.

Биго, судя по всему, в тот же день ответил Бетховену откровенным письмом, обрисовав сложившуюся ситуацию так, как она виделась со стороны: частые визиты Бетховена в их дом, рассыпанные по его письмам фамильярные шутки и, наконец, упорство в приглашении замужней женщины на прогулку могли означать лишь то, что он питал к Мари не только дружеские чувства. Видимо, Биго сумел соблюсти нужную меру деликатности, коль скоро Бетховен немедленно обратился с письмом к обоим супругам, пытаясь объяснить своё поведение. Он заверял Поля и Мари, что одно из главнейших его жизненных правил – «...никогда не вступать ни в какие отношения, кроме дружеских, с женщиной, имеющей супруга. Не хотелось бы мне, чтобы вследствие каких-то иных отношений грудь мою стало всечасно теснить недоверие к той, которая когда-нибудь, я думаю, разделит и мою судьбу». А чуть далее, признавая, что, возможно, позволял себе высказывания, которые могли восприниматься двояко, делал важную оговорку: «Но даже в том случае, если допустить, что за сказанным мною скрылся какой-нибудь тайный смысл –

ведь и самая священная дружба бывает не свободной от тайны – всё равно: Вы не должны были *ложно истолковывать* тайну друга лишь на том основании, что не смогли её разгадать».

Дружба с супругами Биго была восстановлена, хотя, вероятно, приобрела после этого более сдержанный характер. Мари продолжала публично играть произведения Бетховена, и скорее всего, он по-прежнему бывал у них дома вплоть до их отъезда в Париж весной 1809 года.

Некоторые биографы полагают, что Бетховен действительно увлёкся красивой и талантливой Мари Биго. Думается, следует верить самому Бетховену, который признавался супругам Биго, что искал в их доме лишь душевный покой. Измученный одиночеством, истерзанный собственными страстями, он нуждался в человеческом тепле и в созерцании той жизни, которая выглядела в его глазах почти идеальной. Такого рода «приёмные семьи» возникали на его жизненном пути неоднократно. В дружеском кругу он раскрывал самые лучшие черты своей натуры, и недаром многие люди, знавшие его таким, отзывались о нём восторженно не только как о великом музыканте, но и как о замечательном человеке.

Однако фоном для всей описанной здесь истории был продолжавшийся роман Бетховена с Жозефиной Дейм, который в 1807 году начал окрашиваться в тона безысходности. Отдалённый намёк на это присутствует и в процитированном выше письме: «Вы не должны были *ложно истолковывать* тайну друга лишь на том основании, что не смогли её разгадать». Подлинной тайной была его неизбывная любовь к Жозефине, а не мимолётное увлечение Мари, которое он фактически не скрывал. Между тем Мари Биго в какой-то мере сама являлась звеном этой тайны: она стала учительницей музыки маленькой Вики Дейм, старшей дочери Жозефины. Неизвестно, когда начались их занятия, однако поскольку Вики в мае 1807 года исполнилось семь лет, то, возможно, она уже некоторое время обучалась у Биго, и значит, Мари была знакома с Жозефиной.

Уж не на реакцию ли Жозефины был рассчитан весь эпизод с несостоявшейся поездкой Бетховена и Мари в открытом экипаже? Жозефина должна была рано или поздно узнать об этой прогулке, маршрут которой, возможно, должен был проходить под окнами её дома, и сделать для себя поучительные выводы. Ведь Жозефина очень опасалась любой огласки их отношений, и Бетховена это не могло не тревожить и не обижать. 1805 год прошёл для него под знаком надежды; в 1806 году начались размолвки; в 1807-м, по-видимому, появились барьеры даже там, где их раньше не было.

В одном из своих писем Жозефина благодарила Бетховена за доброту, проявленную к её детям, – но в чём эта доброта заключалась? Только ли в словах участия? Или он почти по-родственному общался с Вики, Фрицем, Карлом и Зефиной, вникая в их игры, забавы и хлопоты? Бетховен обычно был очень ласков с детьми, а в этом случае он должен был питать к ним особенно нежные чувства. Семилетняя Вики была очень умной девочкой и могла начать понимать, что всё это – неспроста. Возможно, Жозефина решила ограничить его общение с детьми, поскольку знала, что их приёмным отцом он никогда не

станет: этого не допускали законы Австрийской империи.

Весной 1807 года Бетховену в очередной раз дали почувствовать, что императорский двор к нему крайне неблагосклонен. Композитору вновь было отказано в предоставлении зала для бенефисной академии. В январе 1807 года он обратился с соответствующим прошением в дирекцию императорских театров и получил в ответ предложение устроить свой концерт 1 марта в Малом редутном зале дворца Хофбург, что его категорически не устраивало: Малый зал не годился для крупных симфонических произведений. Тогда Бетховен обратился, в обход дирекции театров, в полицейское ведомство Вены с просьбой предоставить ему на 24 марта Театр Ан дер Вин – и вновь получил отказ, поскольку, дескать, ему уже был обещан другой зал.

Проще всего было бы объяснить подобную политику предвзятым отношением дирекции Ан дер Вин к Бетховену, однако не всё было так однозначно. С 1 января 1807 года руководство стало коллегиальным, причём одним из ведущих директоров придворных театров сделался князь Лобковиц. Вряд ли он стал бы препятствовать Бетховену – напротив, он пытался ему помочь. Но, видимо, мнение князя не являлось решающим. Все афиши концертов, дававшихся в казённых залах, открывались ритуальной фразой: «*По высочайшему соизволению*». Стало быть, для этого требовалось получить санкцию императора – возможно, в каких-то случаях сугубо формальную, а в каких-то – придирчиво взвешенную. Похоже, Бетховен для императора Франца с неких пор стал персоной нон грата. Примечательно, что ни в одной из академий того сезона со сборной программой, дававшихся «*по высочайшему соизволению*», не звучало ни одного из сочинений Бетховена. В этом культурная политика императора Франца, как ни странно, совпадала с культурной политикой Наполеона. Но если Наполеон мог вообще не знать, кто такой Бетховен, то Франц это, несомненно, знал.

Словно бы желая компенсировать Бетховену пренебрежение со стороны двора и официальных властей, князь Лобковиц устроил в своём дворце в первой половине марта 1807 года два концерта из произведений Бетховена. Существует, правда, предположение, что, коль скоро в печатном отзыве устроитель концертов назван лишь инициалом («князь Л.»), то это мог быть не Лобковиц, а Лихновский. Однако у Лихновского не было на службе собственной капеллы, а у Лобковица она была. Кроме того, ничего не известно о концертном зале у князя Лихновского, между тем во дворце Лобковица такой зал имелся, и концерты там давались достаточно регулярно.

В зале дворца князя Лобковица можно разместить всего несколько десятков слушателей. Из беглого сообщения в лейпцигской «Всеобщей музыкальной газете» (от 18 марта 1807 года) явствует, что концерты давались по подписке и принесли Бетховену очень существенный доход (естественно, суммы не разглашались). Так что в материальном отношении Бетховен даже выиграл, хотя ему, наверное, было обидно, что послушать столь значительные премьеры могли лишь немногие.

Поскольку исполнялись также произведения, связанные со сценой, то,

вероятно, должны были присутствовать и люди из театральной среды. Несомненно, что кого-то из друзей имел право пригласить сам Бетховен, и такими друзьями в первую очередь должны были стать Стефан фон Брейнинг и, вероятно, барон Цмескаль. В зале, безусловно, находились и музыкальные критики – по меньшей мере один из них там точно был. В апреле 1807 года веймарский «Журнал роскоши и мод» («Journal des Luxus und der Moden»), главным редактором которого был Фридрих Юстин Бертух, сообщал:

«Бетховен дал два концерта в доме князя Л., где исполнялись только его произведения, а именно: четыре симфонии, увертюра к трагедии „Кориолан“, фортепианный концерт и несколько арий из оперы „Фиделио“. Богатство идей, дерзкая оригинальность и мощь выражения, являющиеся особенно ценными чертами Бетховена, в полной мере проявились и в этих концертах. Однако многим показалось, что отсутствие благородной простоты и чрезмерно изобильное нагромождение идей, которые из-за своего огромного количества не всегда соответствующим образом отделаны и соединены друг с другом, нередко создают ощущение неограниченных бриллиантов».

Собственно, только из этой заметки нам известна общая программа обоих концертов, хотя остаются неизвестны порядок исполнения произведений и имена солистов. Фортепианную партию играл, вероятно, сам Бетховен. Скорее всего, он же оба вечера дирижировал, но говорить об этом с уверенностью нельзя.

Коль скоро частные концерты для сугубо избранной публики получили освещение даже в заграничной прессе, то и в Вене они должны были произвести немалое впечатление. У Бетховена вновь могли оживиться надежды на перемены его участи к лучшему. Эти перемены зависели прежде всего от позиции двора. Но тут случилась беда, и двор надолго погрузился в траур.

13 апреля 1807 года умерла императрица Мария Терезия Бурбон-Сицилийская – цветущая женщина неполных тридцати пяти лет, успевшая, однако, родить 12 детей, из которых в 1807 году в живых было восемь. Скончалась она в результате последних родов. Новорождённая девочка пережила мать всего на пару дней. Император Франц очень любил свою жену, невзирая на различие в характерах. Обычно сдержанный и флегматичный император выглядел совершенно убитым и безутешным (это, впрочем, не помешало ему в том же году начать активные поиски другой спутницы жизни, причём одной из кандидатур была сестра императора Александра, великая княжна Екатерина).

Утрату императрицы оплакивали все видные музыканты: Сальери, Паэр, Петер фон Винтер. Йозеф Вейгль писал в автобиографии, что к музыкантам Мария Терезия проявляла сердечную доброту, граничившую с материнской заботой, и, утратив её, они почувствовали себя «словно сироты». Несомненно, был потрясён её смертью и старый Гайдн, к которому Мария Терезия относилась с подлинным пиететом. Бетховен не принадлежал к ближнему кругу императрицы, однако, в отличие от Франца I, она относилась к нему благожелательно. Он посвятил ей Септет ор. 20; императрица охотно пела «Аделаиду», и однажды он сам ей аккомпанировал. Она интересовалась его

оперой и, не случись такого несчастья, могла бы что-то для него сделать. Теперь единственным человеком при дворе, ценившим музыку Бетховена, остался юный эрцгерцог Рудольф, у которого не было ни собственных средств, ни достаточной энергии, чтобы стать его покровителем.

Всего через несколько дней после похорон Марии Терезии, 24 апреля, в Бургтеатре сыграли «Кориолана» Коллина с увертюрой Бетховена. Трагедию, как полагали присутствовавшие, дали в последний раз. Йозеф Ланге с болью в душе попрощался с одной из своих коронных ролей. Для роли Кориолана Ланге сделался стар – это было слишком заметно. У искусства свои законы, порой не менее жестокие, чем у светского общества.

В те самые дни, когда Бетховен перестал ждать каких-либо милостей от двора, судьба послала ему встречу, расценённую обоими её участниками как большая удача. В Вену в очередной раз приехал композитор и пианист Муцио Клементи, который, завершив концертную карьеру, занялся музыкальным предпринимательством: он основал в Лондоне фортепианную фабрику и издательство. Предыдущий его визит в Вену в 1803 году сопровождался трагикомическим недоразумением, описанным в мемуарах Риса: Бетховен, поддавшись внушению брата Иоганна, решил, что Клементи должен первым нанести ему визит. Клементи же, который был на 18 лет старше Бетховена, рассудил, вероятно, иначе. В результате не раз бывало так, что в ресторане «Белый лебедь» за соседними столами обедали Бетховен с Рисом и Клементи со своими учениками, Джоном Филдом и Августом Кленгелем. Но никто друг с другом не здоровался, при том что все друг друга знали. Ученики не решались нарушить запрета, а оба маэстро хранили гордое молчание.

В 1807 году ситуация была совсем иной. Бетховен нуждался в заработке, Клементи же был заинтересован в приобретении его новых сочинений.

Муцио Клементи – компаньону Уильяму Фредерiku Колларду в Лондон, Вена, 22 апреля 1807 года:

«Приложив немного ловкости и ничем не скомпрометировав себя, я, наконец, окончательно покорила „строптивую красавицу“ – Бетховена, который первым начал в общественных местах заигрывать и кокетничать со мной, и я, разумеется, не стал его обескураживать; затем, когда мы однажды встретились на улице, он по-приятельски со мной разговорился:

– Где Вы остановились? – спросил он. – Я давно Вас не видел!

Я дал ему мой адрес. Через пару дней я обнаружил на столике его визитную карточку, которую он сам же принёс, – горничная в точности обрисовала его милый облик. „Дело сладится!“ – подумал я.

Три дня спустя он зашёл ещё раз и застал меня дома. Вообразите себе наш взаимный восторг от этой встречи! Я всячески старался извлечь из этого выгоду для нашей фирмы и, отпустив множество лестных похвал его сочинениям, спросил, как только это стало приличным:

– Вы связаны с каким-то английским издателем?

– Нет, – ответил он.

- А что, если бы Вы отдали предпочтение мне?
- От всего сердца!
- Прекрасно! Что у Вас есть готового?
- Я принесу Вам список.

Короче говоря, я заключил с ним соглашение о покупке манускриптов трёх квартетов, симфонии, увертюры и скрипичного концерта, который очень красив и который он сам обязался переложить для фортепиано (обычного и с расширенной клавиатурой), – а также концерт для фортепиано. За всё это мы должны заплатить ему 200 фунтов стерлингов, однако право собственности распространяется только на страны Британского доминиона. <...>

Симфония и увертюра изумительно хороши, и я полагаю, что заключил отличную сделку».

Бетховен – Жозефине Дейм, 11(?) мая 1807 года:

«Любимая Ж[озефина], прошу Вас прислать мне адрес Вашего брата в Офене – он мне нужен срочно. – Дел у меня крайне много, – а чувствую я себя неважно, – да и настроение весьма скверное, – о чём я предпочёл бы Вам тут не рассказывать. – Надеюсь, через несколько дней мне станет лучше, и тогда я увижу мою возлюбленную, единственную Ж[озефину].

Бетховен».

Бетховен – графу Францу Брунsvику в Будапешт (Офен), 11 мая 1807 года:

«Дорогой, дорогой Б[рунsvик]!

Скажу тебе только, что дела мои с Клементи устроились наилучшим образом. Я должен получить от него 200 фунтов стерлингов, и за мною при этом сохраняется право продать те же самые произведения в Германии и Франции. Сверх того он предложил мне ряд других заказов, так что я могу надеяться, что ещё в молодые годы достигну положения, которое приличествует истинному артисту. Мне нужны, дорогой Брунsvик, квартеты. Я просил уже твою сестру, чтобы она тебе об этом написала. Копировка с моей партитуры отняла бы слишком много времени, а потому поспеши их прислать мне с ближайшей почтой. Ты их получишь обратно – самое позднее – через четыре-пять дней. Прошу тебя об этом самым настоятельным образом, так как в противном случае я многое могу потерять. Если ты можешь устроить, чтобы меня пригласили на пару концертов в Венгрию, то сделай это. Вы могли бы приобрести меня за 200 дукатов золотом. Я привезу тогда с собой и свою оперу; с титулованной театральной сволочью я никак не могу дотолковаться.

Всякий раз, когда мы (несколько *amici*) распиваем твоё вино, мы тебя опаиваем допьяна, то есть пьём за твоё здоровье. – Прощай и торопись – торопись – торопись отослать мне квартеты, иначе ты меня поставишь в очень затруднительное положение. – Шуппанциг женился, говорят, что на особе, очень похожей на него, – экое семейство???? Поцелуй свою сестру Терезу. Скажи ей, что я опасаюсь стать великим без того, чтобы она меня увековечила. Завтра же пошли мне квартеты – квартеты-т-е-т-ы.

– Ну вот, моя драгоценная, вы должны быть довольны мной...

Он стоял перед ней, сжимая её руки в своих, но говорил вовсе не о любви, ибо тут всё давно было сказано, а о деньгах...

– Мне всегда была ненавистна любая мысль о торгашестве, – продолжал Бетховен, – и вы знаете, что я никогда не сочинял ради выгоды, но всё-таки мои труды не оказались напрасными. Весенние концерты принесли мне около трёх тысяч флоринов, контракт с Клементи – 200 фунтов, что на наши деньги выходит 1200 флоринов, и те же самые сочинения я имею право продать издателям на континенте, в Германии и во Франции... Я уже написал моему другу Зимроку в Бонн и Плейелю в Париж – стало быть, смогу получить ещё две тысячи с лишним, уж как столкнемся... Осенью будет ещё гонорар за мессу для Эстергази – надеюсь, князь не станет скупиться и тысячу я с него получу... Если оперу всё же поставят в Праге или Пеште, то и оттуда придёт кое-что ощутимое – не знаю, как лучше договориться: брать проценты со сборов или сразу весь гонорар...

Жозефина слушала молча, кивала – и машинально считала, мысленно записывая все суммы в два столбика: то, что существовало на самом деле, и то, что только предполагалось... Всё вместе выглядело совсем неплохо – тысяч пять или шесть, примерно в три раза больше обычного жалованья капельмейстера. Но, если учитывать лишь уже поступившие деньги, картина заметно тускнела, хотя, конечно же, по сравнению с прошлым годом, когда он так много работал и в итоге почти ничего не имел, теперешние доходы казались значительными. Однако всё равно недостаточными, чтобы считаться состоятельным человеком. И – совсем ничтожными, чтобы помышлять о браке с графиней Дейм... Жозефина, щадя его гордость, не говорила ему про приданое в 150 тысяч флоринов, которые она, разумеется, ни за что не получит, если вздумает сделаться «госпожой ван Бетховен».

– Любимая! Решайтесь же, наконец! Выходите за меня замуж. Если, конечно, я вам ещё дорог...

Она чувствовала, как постепенно мертвеет душа.

– Вы... всегда были и всегда будете мне дороги, – пролепетала она.

Наверное, он ничего не расслышал, но понял: это – отказ.

– Почему? – не желал отступаться он. – Вы боитесь осуждения света? Разрыва с семьёй?.. Я ведь ради вас порвал с родным братом...

– Дети! – простонала она. – Я не могу допустить, чтобы их

растила не я. И чтобы чужие внушали им, будто их мать – дурная, порочная женщина, для которой ни долг, ни узы крови, ни слёзы четырёх малюток – ничто...

– Но, любимая, эти страхи – кто вам их внушил? Почему вы решили, что у вас отнимут детей? Ведь бывает совсем иначе... Посмотрите хотя бы на графиню Эрдёди...

– Вы всерьёз способны равнять меня с ней?!..

На какой-то миг Жозефина превратилась в негодующую ревнивицу. Она терпеть не могла графиню Эрдёди, с которой Бетховен зачем-то дружил – по крайней мере он уверял, что это всего лишь светская дружба, вроде как с мадам Биго, Лори Фукс, баронессой Эртман – но эти-то дамы пользовались незапятнанной репутацией, а Эрдёди почти открыто сожительствовала с воспитателем своих троих детей. Почему-то граф Эрдёди делал вид, что его это мало заботит. Впрочем, он уже несколько лет как оставил жену и не переступал порог её дома.

Бетховен посмотрел на разъярённую Жозефину со смешанным выражением усмешки, горечи и восхищения.

– Вас, любимая, ни с кем сравнить невозможно. Я имел в виду только детей. Их же не отнимают у матери лишь на том основании, что...

– Это разные вещи, мой друг. Ваша любезная Эрдёди не вдова и не разведена. Если мужу не претит её образ жизни, то никто не подумает вмешиваться. Я – совсем в ином положении.

– Да кто же вмешается, дорогая моя, – кто, зачем?!..

– Суд. Опека. И сам император.

Бетховена передёрнуло. Он отвернулся и выругался вполголоса, хотя и в пределах допустимого в обществе дамы.

– Вы думаете, – продолжала она, – что, выказывая на людях своё неуважение к императору, вы поступаете как человек свободный и гордый. А на самом деле...

– На самом деле я охотно бы придушил эту гнусную гадину, будь оно в моих силах! – яростно выпалил Бетховен, ударив кулаком по фортепиано так, что струны испуганно зазвенели. – Жаль, что при Аустерлице французская артиллерия оказалась недостаточно меткой... Хороший залп – и одним коронованным негодяем в мире стало бы меньше... О Боже, какое ничтожество нами правит, от какого мерзавца зависит наша судьба, наше счастье...

– И вы после этого рассчитываете, что получите придворную должность?

– Ради вас, ангел мой, я пошёл бы даже на это. В конце концов, придворному композитору не нужно являться в ливрее на службу, кланяясь всякой титулованной сволочи. Достаточно

вовремя выполнять заказы. Можно жить вообще не в Вене. Чтобы не видеть этой кислой физиономии.

– А где же вы собираетесь жить?..

– Где угодно. Жозефина, любимая, давайте уедем. Куда вы хотите? В Италию или во Францию? Я давно мечтал о Париже...

Она уже почти решилась поддаться соблазну совместного бегства, но вовремя опомнилась и обречённо произнесла:

– Я сейчас не могу себе это позволить. Летом я буду в Бадене, жильё уже снято.

– Ладно, я тоже поеду в Баден.

Он не сдастся, пока Жозефина не скажет: «Я больше вас не люблю» или что-нибудь столь же губительно бесповоротное. Но как такое сказать, глядя прямо ему в глаза?.. Говорить с ним приходится, стоя близко как только возможно, потому что иначе он половины слов не расслышит.

– Моя единственная возлюбленная... Не надейтесь, что я отступлюсь. И поймите, что счастливы вы можете быть лишь со мной. Как и я – лишь с вами. Подумайте. Не торопитесь. Ну... прощайте. Стало быть, увидимся в Бадене.

Она грустно кивнула, вновь не решившись поставить точку в конце затянувшегося романа, в котором уже начали повторяться и сцены, и диалоги.

Значит, это мучение так и будет длиться – месяцами, годами...

* * *

Летом 1807 года Бетховен был занят в основном работой над Мессой до мажор, заказанной князем Николаем Эстергази. Заказ нужно было выполнить точно в срок, ибо 13 сентября предполагалось исполнение Мессы в церкви Эйзенштадта по случаю именин княгини Марии Герменегильды. С 1796 года на этих торжествах исполнялись мессы Гайдна, так что ответственность была велика. Думается, что к Бетховену князь решил обратиться не без влияния своей жены и, возможно, не без рекомендации самого Гайдна. Среди эскизов бетховенской Мессы имеются выписки из предпоследней мессы Гайдна, носящей неавторское название «Сотворение мира», поскольку в ней использована цитата из одноимённой оратории. Разумно предположить, что Бетховен, прежде чем браться за работу, мог посоветоваться с учителем относительно принятых в Эйзенштадте условностей, исполнительских возможностей капеллы и прочих важных деталей. Никто не знал этого лучше, чем Гайдн.

Месса сочинялась в нервной и тягостной обстановке: всё лето Бетховена мучили изнурительные головные боли. Их причиной оказался зуб, который пришлось удалить, но приступы головной боли продолжались до осени.

Помимо плохого самочувствия его угнетали зашедшие в тупик отношения с Жозефиной. Она также проводила лето в Бадене, и они, вероятно, порой встречались то в парке, то в церкви, то в других публичных местах. Но Бетховен не мог не чувствовать, что возлюбленная всё больше отдаляется от него. Может быть, он и сам в какой-то момент перестал помогать встреч и отложил все объяснения до сентября, когда закончатся празднества в Эйзенштадте.

Торжественное богослужение в честь именин княгини Эстергази состоялось 13 сентября 1807 года; за день до этого в церкви прошла репетиция, которой князь был очень недоволен. Присутствовал ли на репетиции Бетховен, неизвестно, однако на премьере он был. И далее произошла совершенно непонятная история, описанная в шиндлеровской «Биографии Бетховена»:

«По обычаям этого двора после окончания богослужения все местные и приезжие музыкальные знаменитости собирались в покоях князя, чтобы обсудить исполнявшееся произведение. Едва Бетховен вошёл, князь обратился к нему с вопросом: „Но, любезный Бетховен, что же вы там опять натворили?“ Этот странный вопрос, за которым, вероятно, последовали дальнейшие критические замечания, произвёл на нашего мастера тем более чувствительное впечатление, что он увидел, как смеётся стоявший рядом с князем капельмейстер. Он принял это на свой счёт и не пожелал больше оставаться там, где с таким презрением отвергли его труд, тем более что ему казалось, будто по этому поводу злорадствует его собрат по искусству. В тот же день он покинул Эйзенштадт».

Шиндлер полагал, что некстати развеселившимся капельмейстером был Иоганн Непомук Гуммель, и сообщал далее, что Бетховен порвал с ним дружеские отношения вплоть до весны 1827 года, когда Гуммель навестил его, лежащего на смертном одре. Прощальный визит Гуммеля – чистая правда, всё остальное – фантазии или откровенный навет. Во-первых, в 1807 году Гуммель не был капельмейстером Эстергази, хотя и служил при его дворе. Исполнением Мессы, как явствует из сохранившегося письма князя от 12 сентября 1807 года, руководил вице-капельмейстер Иоганн Непомук Фукс. Во-вторых, никакого разрыва Бетховена с Гуммелем не произошло, о чём свидетельствуют письма Бетховена 1813 и 1814 годов. В-третьих же, как явствует из документов архива Эстергази, Бетховен вовсе не покинул Эйзенштадт «в тот же день». Он оставался гостем князя вплоть до 16 сентября и, вероятно, надеялся вернуть его расположение, устроив концерт из своих произведений (Бетховен взял с собой партитуру Четвёртой симфонии и Четвёртого фортепианного концерта, которые отдал в переписку эйзенштадтскому копиисту – об этом есть письменное примечание Гуммеля на соответствующем счёте).

Возможно, зерно истины в тексте Шиндлера всё-таки имеется. Приведённая им реплика князя Эстергази вполне согласуется с пассажем из письма князя графине Генриетте Зелинской: «Месса Бетховена невыносимо смешна и отвратительна, и я не думаю, что её вообще можно прилично исполнить. Из-за этого я испытываю гнев и стыд». То есть Эстергази был действительно шокирован бетховенской Мессой.

Тут и кроется главная странность.

Что именно могло до такой степени возмутить князя, что он решил высказать это в лицо композитору (прекрасно зная о крайне чувствительном отношении Бетховена к подобным выпадам), причём в праздничный день, сразу после церковной службы в честь почитаемой супруги, а к тому же публично, в присутствии других музыкантов?..

Это совершенно непонятно. Будь Месса Бетховена действительно решительно непохожей на то, что звучало в Эйзенштадте в предыдущие годы, и выделяйся она каким-то особо дерзким новаторством, реакция князя была бы отчасти объяснима. Однако Бетховен, судя по всему, в данном случае совсем не стремился к какому-либо эпатажу. Большинство поздних месс Гайдна, написанных для Эстергази, выглядят гораздо более вызывающими с точки зрения церковного стиля и трактовки литургического текста, нежели первая Месса Бетховена. Истово верующий католик Гайдн позволял себе такие вольности, о которых «еретик» Бетховен даже не помышлял. Музыкальные критики начала XIX века отмечали чрезвычайно светский тон некоторых месс Гайдна, чего никогда не ставили в вину бетховенской Мессе до мажор. Бетховен отнёсся к своей задаче исключительно серьёзно. Позднее он с гордостью писал издателю Гертелю, что *«обработал текст Мессы так, как его редко кто обрабатывал»* – он пытался эмоционально вчувствоваться и в смысл каждой части, и в содержание практически каждого слова.

Может быть, из-за тяжёлых головных болей, на которые Бетховен жаловался всё лето 1807 года, Месса у него получилась внешне правильной, но мертворождённой?.. Отнюдь нет. Её религиозный тон – искренне сердечный и совсем невымученный. Месса выигрывает сравнение с лучшими произведениями современников и предвосхищает будущую Торжественную мессу, которую Бетховен считал венцом своего творчества. Исполнительская судьба Мессы до мажор также подтверждает правоту композитора, а не князя. Хотя Бетховену стоило больших усилий заставить Гертеля опубликовать партитуру этой Мессы, издатель не остался внакладе. Мессу до мажор, снабжённую свободным немецким переводом и выпущенную в свет в 1812 году, вскоре охотно начали исполнять в качестве оратории и в Германии, и в других странах, включая Россию. Исполняется она в австрийских храмах и в наши дни. Но осенью 1807 года композитор был глубоко разочарован. У него были все основания думать, что он в очередной раз стал жертвой предвзятого к себе отношения.

Остаток сентября Бетховен провёл в Гейлигенштадте, надеясь до наступления холодов успеть поправить здоровье и вернуть себе душевное спокойствие. Но если первое как-то удалось, то из второго ничего не вышло. Жозефина Дейм всё-таки решила положить конец их затянувшемуся роману. Этого, вероятно, почти в ультимативной форме потребовала её семья – прежде всего мать и сестра Тереза, которые в августе приезжали в Вену. Ранее её уговаривал «одуматься» дядя, Йозеф Брунsvик, но к нему Жозефина не прислушалась. Какую позицию занимал брат Франц, мы не знаем. Решающим

доводом могли стать дети; впоследствии Тереза сожалела о судьбе сестры, пожертвовавшей своим счастьем ради детей. Но решение Жозефины явно было не совсем добровольным и стоило ей не меньших страданий, чем Бетховену. Видимо, боясь, что не выдержит очередной встречи с ним, она просто приказала своим слугам больше не принимать его, отговариваясь то недомоганием, то другими причинами. После нескольких отчаянных попыток увидеться с возлюбленной Бетховен понял, что всё кончено.

Послания, которыми они обменивались в сентябре 1807 года, читаются как печальная история любви, которую старательно пытались убить, но так и не убили окончательно. У Жозефины не хватило духу уничтожить эти письма или вернуть их Бетховену; она сохранила их, невзирая на своё последовавшее позднее второе замужество. Вероятно, перед смертью она вверила письма любимой дочери Вики, а после безвременной кончины юной графини в 1823 году они попали к её старшему брату Фридриху Дейму и остались погребёнными в семейном архиве вплоть до середины XX века.

Бетховен – Жозефине Дейм, 20 сентября 1807 года:

«Гейлигенштадт, 20 сентября.

Дорогая, возлюбленная, единственная Ж[озефина]!

Даже и несколько строчек от Вас доставляют мне большую радость. Как часто я, возлюбленная Ж[озефина], боролся с самим собой, чтобы не преступить запрет, который я наложил на себя, но напрасно; тысяча голосов мне всё время нашептывает, что Вы являетесь единственной моей подругой, единственной возлюбленной, и не в силах более выдерживать того, на что я сам себя обрёл; о, дорогая Ж[озефина], пойдёмте ж беспечно по тому пути, на котором мы часто бывали так счастливы. Завтра или послезавтра я Вас увижу, и да подарит мне небо хоть час безмятежного общения с Вами, чтобы наконец-то состоялась беседа, которой так давно уж не бывало, когда сердце моё и душа моя смогут снова перед Вами раскрыться. Состояние моего здоровья оставалось до сих пор всё ещё неважным, но понемногу оно улучшается. – Когда здесь была сестра Тереза, мне ещё было плохо, и в течение почти всего месяца моя раздражительность не позволяла мне ни с кем общаться, даже с лучшими друзьями. В начале сентября я отправился в *Гейлигенштадт*, но это не пошло мне впрок, пришлось снова вернуться в город. Потом я был в *Эйзенштадте*, у князя *Эстергази*, где исполнялась моя месса. Вернулся я оттуда несколько дней тому назад, и не прошло ещё и дня с момента возвращения в Вену, как я *дважды* был у Вас, но не имел счастья Вас увидеть. Это огорчило меня, и я подумал, что, быть может, *расположение Ваше переменилось*. Но я ещё надеюсь. И там в Э[йзенштадте], и повсюду меня всё время преследовал Ваш образ – такова вся моя жизнь. Моё здоровье с каждым днем поправляется, и вскоре, надеюсь, я снова смогу больше посвящать себя своим друзьям. Не забудьте и не осудите

Вашего
навек Вам

верного
преданного
Бетховена.

Я сегодня буду, наверное, в городе, и мог бы, пожалуй, передать своё письмо Вам лично. Но я опасаясь – не окажется ли и третья попытка моя встретиться с Вами неудачной».

Жозефина Дейм – Бетховену, после 20 сентября 1807 года (черновик письма):

«Я не хотела Вас обидеть, дорогой Б.! Но коль скоро Вы это восприняли как обиду, и так как я вполне сознаю, что внешние законы приличия – которым я, правда, не придаю серьёзного значения – мною всё же нарушены, то мне надлежит попросить у Вас прощения, каковое я и приношу Вам, хотя не совсем понимаю, как может совмещаться подобная обидчивость с подлинным взаимным уважением. Это – болезнь, которую было бы естественнее найти у людей, более слабых духом...»

Бетховен – Жозефине Дейм, Гейлигенштадт, последняя декада сентября 1807 года:

«Дорогая, любимая Ж[озефина], лишь несколько строк могу я сегодня написать Вам. Если Вы думаете, что причиной тому являются чрезмерные развлечения, то ошибаетесь; с головой моей становится лучше, и поэтому я теперь чаще уединяюсь, тем более что почти не нахожу здесь подходящего для себя общества. – Вы нездоровы – как мне больно, что я не могу повидать Вас, – но для Вашего и для моего спокойствия лучше, чтобы я Вас не видел. Вы не обидели меня, раздражение моё было вызвано вовсе не тем, что Вы усмотрели. Сегодня я не могу Вам об этом написать более подробно, но, что бы там ни было, наше мнение друг о друге зиждется, конечно, на такой прочной основе, что мелочи никогда нас не смогут поссорить. Однако мелочи способны наталкивать на мысли, которые, благодарение небу, приходят ещё не слишком поздно. Ничего против Вас, дорогая Ж[озефина]: всё-всё – ради Вас. Тем не менее так должно быть. Прощайте, возлюбленная Ж[озефина]. Более подробно – через несколько дней».

Бетховен – Жозефине Дейм, Вена, осень 1807 года:

«Дорогая Ж[озефина]!

Так как я едва ли не имею оснований опасаться, что Вы избегаете дальнейших встреч со мною, и поскольку я больше не желаю подвергаться тому, чтобы меня выпроваживал Ваш слуга, то прийти к Вам я сочту теперь возможным только тогда, когда Вы выскажете мне своё чистосердечное мнение по этому поводу. Если Вы действительно не хотите меня больше видеть, то будьте откровенны – я безусловно заслужил это у Вас. Когда я от Вас отдалился, я считал, что таков мой долг, потому что, как мне казалось, Вы того желали. И хотя я немало страдал от этого, я всё же овладел собою. Но позднее у

меня снова возникли сомнения, верно ли я понял Вас. Всё остальное содержится в письме, которое я Вам недавно посылал. – Скажите же мне, любимая Ж[озефина], Ваше мнение, Вас ничто не должно связывать. – При данных обстоятельствах я больше ничего не могу и не смею, пожалуй, говорить Вам. – Прощайте, дорогая, дорогая Ж[озефина]. – Я прошу Вас прислать мне обратно книгу, в которую я вложил свои строки к Вам. У меня её сегодня требуют».

Два самых последних документа, приводимые ниже, могли относиться не к осени 1807 года, а к более позднему времени – возможно, к предновогодним или первым новогодним дням, когда в Вене было принято проявлять внимание к друзьям хотя бы в письменной форме. Из этих писем явствует, что Жозефина довольно давно не видела Бетховена, но сочла необходимым заверить его в своей дружбе. В полном собрании переписки Бетховена, изданном в 1996–1998 годах Зигхардом Бранденбургом под эгидой боннского Дома Бетховена, эти заключительные письма датируются осенью 1809-го. Однако такая датировка не выглядит убедительной: осенью 1809 года Жозефина была беременна от своего нового поклонника, барона Кристофа фон Штакельберга, за которого вышла замуж в феврале 1810 года. Попытаться в этих обстоятельствах вновь наладить отношения с Бетховеном было бы, наверное, неуместно ни с какой точки зрения.

Жозефина Дейм – Бетховену, Вена, конец 1807 года или позже (черновик письма):

«...Мне давно уже очень хотелось получить известия о Вашем самочувствии, и если бы меня не удерживала скромность, то я давно бы уже о нём справилась. Скажите же мне: как Вы поживаете, что поделяете? Как здоровье, настроение, какой образ жизни Вы ведёте? Всё, что касается Вас, глубоко меня волнует и будет волновать, пока я жива. Получение известия от Вас является для меня поэтому необходимой потребностью. Или мой друг Бетховен – позвольте мне так называть Вас – полагает, что я изменилась? Но если такое сомнение у Вас зародилось, то о чём же ином оно может мне служить свидетельством, как не о том, что Вы сами теперь не такой, каким были прежде...»

Бетховен – Жозефине Дейм, Вена, конец 1807 года или позже:

«Прошу Вас, моя дорогая Жозефина, переслать эту сонату Вашему брату. Благодарю Вас за то, что Вы ещё хотите создать видимость, будто бы я не совсем Вами предан забвению, благодарю даже в том случае, если это сделано Вами, быть может, больше по побуждению других. Вы хотите, чтобы я Вам сказал, как мне живётся. Более трудного вопроса передо мной нельзя было поставить, я предпочитаю не отвечать на него, чем ответить слишком правдиво. Прощайте, дорогая Ж[озефина].

Как всегда Ваш, навеки Вам преданный
Бетховен».

В гробнице тёмной и тесной
Обрету я покой.
Неблагодарная, тщетно
Придётся рыдать надо мной.

Пусть замогильные грёзы
Не потревожат мой сон.
Не лей напрасные слёзы
О том, кто погребён.

В гробнице...
В гробнице тёмной и тесной
Обрету я покой.
Неблагодарная, тщетно
Придётся рыдать надо мной.

Напрасно... Напрасно...²⁰

Во имя Искусства

В первой половине 1808 года в душе Бетховена клокотали мрачные страсти. В письмах они прорывались резкими и язвительными выпадами то в адрес «вандалов от искусства», никак не желавших предоставить ему зал для академии, то в адрес «ничтожного учреждения» венских дилетантов, бравшихся исполнять заведомо непосильные им произведения, вроде «Героической симфонии». Главным же сочинением, занимавшим его зимой и весной, была Пятая симфония – едва ли не самая остро драматичная из всех, доселе написанных кем-либо. Согласно Шиндлеру, композитор однажды сказал о её начальной теме: «Так судьба стучится в дверь». В 1859 году музыковед Адольф Бернгард Маркс в своей книге о Бетховене придумал звонкий афоризм, выражавший, как ему представлялось, самую суть Пятой симфонии: «От мрака к свету, через борьбу к победе!» (по-немецки это звучит как двустипение: «Durch Nacht zum Licht, / Durch Kampf zum Sieg!»). Иногда этот афоризм приписывают самому Бетховену, но он таких слов никогда не произносил. В принципе Маркс был прав; симфония действительно развивается от патетического *Allegro* к победоносному финалу, где, чтобы усилить ощущение триумфа, вступают инструменты, не применявшиеся ранее в классических симфониях: флейта-пикколо, контрафагот и три тромбона. Сумрачная и тревожная третья часть непосредственно переходит в финал, что производит сильнейшее

²⁰ Ариетта «In questa tomba oscura» на стихи Джузеппе Карпани, законченная Бетховеном осенью 1807 года. Сборник песен разных авторов на этот текст вышел в свет в 1808 году с посвящением князю Лобковицу.

впечатление, отчасти сравнимое с внезапным «взрывом» лучезарного до мажора в оратории Гайдна «Сотворение мира» на словах «И стал Свет!».

Яркость звуковых красок Пятой симфонии, чёткая лапидарность и монументальность её структуры, почти сюжетное развитие тематической «фабулы», связанной с постепенным преодолением «темы судьбы», сделали это произведение хрестоматийным. Оно как нельзя лучше воплощает образ Бетховена-борца, выразителя чаяний страждущего человечества. Однако сам Бетховен выше всех своих симфоний ставил «Героическую». «Героическая» была сложнее, многослойнее, философичнее. Титанизм, свойственный как самому Бетховену, так и его эпохе, выразился в обеих симфониях, однако в «Героической» он воспринимался как проблема, а в Пятой – как декларация. В «Героической симфонии», как ни странно, почти не было аллюзий на военные песни и марши; в Пятой они присутствуют во всех частях, включая *Andante*. Из-за этих интонаций некоторым казалось и до сих пор кажется, будто Пятая симфония как нельзя лучше выражает дух французской революции, вплоть до ассоциаций с «Марсельезой» в гимнической побочной теме *Andante* и в маршевой главной теме финала. Но революция осталась в прошлом; отношение Бетховена к её вождям давно уже было весьма неоднозначным. Бетховен был композитором военного времени, причём всё больше склонявшимся к немецкому патриотизму; так что тема борьбы и победы являлась для него столь же личной, сколь и общезначимой. В искусстве он вполне мог ощущать себя неким новым Прометеем, несущим людям огонь своего вдохновения.

Но в реальной жизни он в то время, по-видимому, чувствовал себя изгоем и неудачником. На тридцать восьмом году жизни у него ещё не было ни твёрдого дохода, ни почётного положения, ни семьи, ни даже надежды на то, что всё переменится к лучшему.

Разрыв с Жозефиной Дейм стал для Бетховена ударом не только по самым сокровенным чувствам, но и по самолюбию – человеческому и мужскому. Он не видел за собой никакой вины, но был тем не менее безо всяких объяснений отвергнут. Чтобы избежать даже случайных встреч с Бетховеном, Жозефина вместе с сестрой Терезой и двумя сыновьями в начале 1808 года надолго уехала за границу.

Личные невзгоды могли бы компенсироваться внешними успехами, но и тут всё обстояло непросто. Попытка заключить долгосрочный контракт с дирекцией придворных театров, предпринятая им в конце 1807 года, провалилась. Гастролировать как пианист он из-за ухудшения слуха уже не мог. Зала для бенефисной академии ему весной 1808 года вновь не дали.

Друзья и покровители старались поддержать композитора. Это видно хотя бы по ряду посвящений, которые, несомненно, были щедро оплачены. В августе 1808 года вышел из печати Четвёртый фортепианный концерт с посвящением эрцгерцогу Рудольфу. Пятая и Шестая симфонии оказались посвящёнными сразу двум меценатам: графу Разумовскому и князю Лобковицу. По-видимому, Разумовский и Лобковиц договорились между собой о выплате Бетховену двойного гонорара за обе симфонии, иначе в таком причудливом посвящении не было бы смысла.

Пятая и Шестая симфонии составили своего рода контрастный диптих. Грохочущая, бурная, ревущая медью Пятая – и почти идиллическая Шестая, названная «Пасторальной».

В эскизах «Пасторальной симфонии» имеются словесные наброски некоего авторского предисловия или разъяснения, которое в итоге осталось неопубликованным:

«Слушателю предоставляется определить ситуации. *Sinfonia caratteristica* – или Воспоминание о сельской жизни. *Всякая живописность, если ею злоупотребляют в инструментальной музыке, проигрывает. Sinfonia pastorale.* Тот, кто имеет понятие о сельской жизни, и без множества надписей поймёт, чего хочет автор. – Даже без описаний целое можно понять скорее как выражение чувств, а не звуковую картину».

Эти записи позволяют понять, что именно композитор вкладывал в своё понимание так называемой «программной» музыки, считавшейся в классическую эпоху не слишком серьёзным жанром, недостойным внимания крупных мастеров. В трактатах конца XVIII – начала XIX века композиторов постоянно предостерегали от подобных «ребячеств», не делая исключения даже для Генделя и Гайдна. Бетховен вновь пошёл наперекор общественному мнению, декларативно снабдив названием не только всю симфонию (это он сделал уже в «Героической»), но и каждую из её пяти частей.

Интересно, что авторские названия первой, четвёртой и пятой частей, фигурировавшие в автографе, оказались «отредактированными» издателем Гертелем. Они стали литературно отточеннее, но приобрели другой, несколько упрощённый смысл. Так, пятая часть изначально называлась: «*Пастушеская песня – Благотворные чувства после бури, связанные с благодарностью Божеству*»; в издании же значилось: «*Пастушеская песня. Радостные и благодарные чувства после бури*».

Авторская программа содержала намёки на религиозно-натурфилософскую концепцию мироздания, окрашенную при этом в очень личные тона. Цветущая, поющая и звучащая природа поздней весны или раннего лета предстаёт здесь не как объективная картина, а как живая среда, окружающая лирического героя симфонии и постоянно вступающая с ним в диалог. Симфония, несомненно, автобиографична; её герой – житель города, истосковавшийся за зиму по запаху земли и трав, свежему воздуху, звукам деревни, вольным прогулкам по лесам и полям. Судя по голосам птиц, запечатлённым в «Сцене у ручья», мы можем даже определить примерное время года: конец мая или начало июня. Беззаботное веселье крестьян, вероятно, намекает на воскресный или праздничный день. Авторские эпитеты в развёрнутых названиях частей выражают все оттенки радости, от «приятных чувств» (состояние некоторой приподнятости) до компанейской «весёлости» и – высшая степень радости – до восторженной благодарности Божеству (*Gottheit*). Бетховен вновь, как и в «Гейлигенштадтском завещании», вводит именно это универсальное слово, а не традиционное Бог (*Gott*). Почему авторский «гром» (*Donner*) в названии четвёртой части оказался в первом издании заменённым на «грозу» (*Gewitter*), трудно сказать. Но «гром», несомненно, также намекал

на божественный гнев, ибо само слово отсылало к образу Громовержца.

Партитуру «Пасторальной» Бетховен дописывал в Гейлигенштадте. «Бетховенская тропа», на которую выходит Эроикагассе, вьётся вдоль берега ручья, где, по преданию, сочинялась вторая часть симфонии. Но, скорее всего, в бетховенской музыке запечатлён не именно этот, узкий и мелкий ручеёк, а обобщённый образ вечнотекущих вод, над которыми шелестят деревья и поют птицы.

Соседями Бетховена по дому на Гринцингерштрассе, 64, оказалась семья Грильпарцер. Впоследствии Франц Грильпарцер (в то время – юноша шестнадцати лет) записал свои воспоминания о том лете:

«Наша квартира выходила окнами в сад, а жильё с окнами на улицу занимал Бетховен. Между обоими помещениями имелся общий коридор, выходящий на лестницу. Мои братья и я придавали мало значения этому диковинному человеку – в то время он заметно погрузнел, ходил одетым чрезвычайно небрежно, чуть ли не грязновато, и иногда ворчливо отчитывал нас. Однако моя мать, страстная любительница музыки, устремлялась в общий коридор всякий раз, когда он садился за фортепиано. Она вставала не возле его двери, а возле нашей, и с благоговением слушала его игру. Так происходило несколько раз, пока Бетховен однажды не выскочил из раскрывшейся двери, увидел мою мать, мгновенно исчез у себя, нахлобучил шляпу на голову и как вихрь промчался вниз по лестнице. С того момента он больше не прикасался к фортепиано. Тщетно моя мать, исчерпав все прочие возможности, заверяла его через его слугу, что она не только не будет больше подслушивать, но и наши двери в коридоре останутся плотно закрытыми, и никто из обитателей квартиры не будет пользоваться общим выходом в сад, а последует обходным путём. Бетховен остался непреклонным и не притрагивался к роялю, пока поздней осенью не переехал в Вену.

Нет удержу его шагам,
И тень несётся по пятам –
Он мчится по полям, лесам,
Хлебам, – куда, не зная сам;
Ручей дорогу пересёк –
Он властно вторгнется в поток,
И, мокрым выбравшись на брег,
Продолжит непрестанный бег.
На миг застынет среди скал,
Взглянув в разомкнутый провал, –
Но скок! – и бездна позади,
А путник, невредим, в пути.
Ему в забаву тяжкий труд,
Его везде победы ждут,
Но кто ж последует за ним?..
Бетховен, помню, был таким».

Летом и осенью 1808 года Бетховен дружески сблизился с графиней Марией Эрдёди, с которой был знаком много лет, однако держался от неё на некотором отдалении (возможно, из-за ревности Жозефины Дейм). До 1808 года в письмах Бетховена нет упоминаний о графине Эрдёди, хотя Шиндлер уверял в своей книге, будто именно у неё Бетховен искал душевного утешения ещё после расставания с Джульеттой Гвиччарди, причём якобы с отчаяния даже пытался уморить себя голодом, забившись в заросли сада в имении Эрдёди. Скорее всего, это было либо полной неправдой, либо смутной полуправдой (о романе Бетховена с Жозефиной любопытный Шиндлер ничего не знал).

Графиня Эрдёди – одна из самых загадочных фигур в биографии Бетховена. Существование между ними доверительных отношений подтверждается сохранившимися письмами композитора и посвящением графине двух Трио ор. 70 и двух виолончельных Сонат ор. 102. Графиня была хорошей пианисткой, и когда самочувствие ей позволяло, играла у себя дома произведения Бетховена соло или в ансамбле. Но она страдала неизлечимой болезнью, начавшейся после первых родов и приведшей к инвалидности: у неё постепенно отказывали ноги. Постоянно испытывая боли и переживая нарастающую физическую беспомощность, графиня Эрдёди хорошо понимала, каково было Бетховену с его многочисленными недугами, а он, в свою очередь, также старался морально её поддержать.

Некоторые биографы Бетховена предполагали, что графиня Эрдёди – подходящая кандидатура на роль «Бессмертной возлюбленной», имя которой доселе остаётся предметом споров. Однако достоверно известные факты из жизни графини опровергают эти предположения. Во-первых, она, в отличие от Жозефины Дейм, не была свободна от брачных уз, хотя муж, граф Петер Эрдёди, с 1805 года жил с ней раздельно. Во-вторых, ходили слухи о том, что Йозеф Ксавер Браухле, воспитатель троих детей Эрдёди, являлся интимным другом графини. Бетховен об этом прекрасно знал, но, видимо, для этой пары делал исключение из своих строгих принципов, поскольку жалел графиню и хорошо относился к «магистру». Однако вступать в их союз в качестве третьего лица он вряд ли бы счёл для себя допустимым, при том что со стороны это могло выглядеть именно так – особенно когда осенью 1808 года Бетховен поселился в венском доме графини Эрдёди на Кругерштрассе.

Возможно, её родственникам такой образ жизни казался скандальным и вызывающим, и они постарались предать имя «блудной дочери» забвению. От графини Эрдёди не осталось никаких личных бумаг и никаких архивов, способных пролить свет на круг её общения и на образ её мыслей. Имение Йедзелее под Веной, в котором нередко гостил Бетховен, было графиней продано, а потом усадебный дом сгорел, так что существующий ныне на его месте небольшой музей неаутентичен. Венский дом Эрдёди на углу Кругерштрассе и Вальфишгассе также не уцелел. Поэтому очень многие вопросы, связанные со взаимоотношениями Марии Эрдёди и Бетховена, остаются в сфере гипотез. Бросается, однако, в глаза, что графиня являлась в какой-то мере «двойником» бесповоротно утраченной им Жозефины. Обе дамы происходили из Венгрии (причём Эрдёди являлась страстной патриоткой своей

родины); обе были почти ровесницами (Жозефина родилась в 1779 году, Мария – в 1778-м или 1779-м); у обеих имелись дети сходного возраста; обе были искусными пианистками и очаровательными женщинами. Сохранился лишь один групповой портрет, на котором Мария Эрдеди изображена с мужем, детьми и Браухле, однако и по нему можно сказать, что в молодости она была очень привлекательна внешне.

Помимо загадочной графини, летом 1808 года возле Бетховена неожиданно вновь появился его ученик Фердинанд Рис, приехавший в Вену из Парижа, где он тщетно пытался добиться успеха. Бетховен очень ему обрадовался, хотя мало чем мог помочь: у него самого не было ни достойного его славы титула, ни престижной должности, ни твёрдых доходов, ни сколько-нибудь отрадных перспектив. Бетховен начал задумываться о том, не стоит ли покинуть Вену насовсем, коль скоро здесь его нисколько не ценят. Но куда он мог отправиться? Рис, вероятно, рассказал ему о собственных мытарствах в Париже, где он чуть ли не голодал и пробавлялся уроками. Бетховен был не в том возрасте и не в том статусе, чтобы начинать карьеру на чужбине заново, не имея никаких гарантий. Ему требовалось солидное приглашение, и оно внезапно пришло с совершенно неожиданной стороны: от Жерома Бонапарта, младшего брата Наполеона.

В 1807 году Жером Бонапарт был объявлен королём Вестфалии и вознамерился превратить столицу своего королевства, Кассель, в заповедник изящных искусств. Он пожелал набрать самых блистательных артистов во все три придворные труппы, оперную, балетную и драматическую. Поначалу должность капельмейстера получил Иоганн Фридрих Рейхардт, известный своими давними профранцузскими симпатиями. Собственно, из-за них он в 1794 году был уволен с аналогичного поста при прусском дворе. Рейхардту в 1808 году исполнилось 56 лет; он был уважаемым композитором и известным публицистом, автором критических статей и путевых очерков. Но далеко не все современники были в восторге от его личности и характера. Внешне Рейхардт был очень общителен и любезен, однако любил вступать в то, что его не касалось, а потом ещё и печатно разглашать конфиденциально добытые сведения.

Его карьера в Касселе оказалась короткой. Летом 1808 года Рейхардт был послан в поездку с целью набора артистов в кассельскую капеллу, а к осени вдруг узнал, что ему уже найдена замена и переговоры об этом всерьёз ведутся с Бетховеном.

Жером Бонапарт, которого кассельцы вскоре прозвали «весёлым королём», не был знаком с Бетховеном и вряд ли хорошо знал его музыку. Остаются загадкой мотивы этого приглашения. Если Жером хотел украсить свой двор звёздами первой величины, то кто-то из окружающих должен был ему назвать имя Бетховена. Кто же?.. Иногда в этой связи называют имя скрипача Игнаца Вильмана, занимавшего пост дирижёра кассельской капеллы до Рейхардта. Семидесятилетний Вильман помнил Бетховена ещё по боннской капелле и, несомненно, имел известия о его деятельности от своих дочерей, живших в

Вене и хорошо знакомых с композитором. Одна из них, Вальбурга, была женой литератора Франца Ксавера Хубера (автора либретто оратории Бетховена «Христос на Масличной горе»); другая, Магдалена, стала певицей Венского придворного театра, однако умерла очень рано (в 1801 году). В семье Вильман существовало предание, будто Бетховен в юности пытался просить руки Магдалены, но получил отказ, поскольку был «уродливым и почти сумасшедшим». Ясно, что культа Бетховена в этой семье не было.

Зато в Касселе находился друг его юности, Карл Август Мальхус, дипломат и финансист, назначенный в начале 1808 году государственным советником правительства Вестфалии, а весной – генеральным директором налогового ведомства. Нет никаких сведений о контактах Бетховена с Мальхусом в это время, однако тот, несомненно, следил за его успехами. Так или иначе, за Бетховена кто-то замолвил слово, и король дал приказание начать переговоры.

Переписка велась через графа Фридриха Людвига Вальбурга, канцлера вестфальского двора. Дело принимало весьма серьёзный оборот. Бетховену предполагалось назначить ежегодное жалованье 600 дукатов золотом (примерно 3400 флоринов) и оплатить расходы на переезд в размере 150 дукатов. Взамен он должен был иногда выступать перед королём и дирижировать придворными концертами. Нельзя сказать, что эта должность была совсем синекурой, но ясно, что от Бетховена не требовалось выполнения ежедневной рутинной службы. В нём видели прежде всего статусную фигуру. И Бетховен решил принять это предложение, ибо все обстоятельства склоняли его к отъезду.

Вскоре вокруг него начала заплетаться двойная интрига. Одну линию вели венские меценаты, полагавшие кассельское предложение опасной авантюрой и желавшие любой ценой удержать Бетховена от какой-либо связи с семейством Бонапарт. Но свою сеть плёл и приехавший в Вену обиженный Рейхардт, который, сохраняя с Бетховеном внешне уважительные отношения, ухитрился как минимум дважды, а то и трижды «подставить» его в глазах ближайших друзей и коллег. Сперва Рейхардт убедил Генриха фон Коллина отдать ему либретто оперы «Брадаманта», якобы отвергнутое Бетховеном (тот действительно был не в восторге от сюжета, но от работы вовсе не отказывался). Затем Рейхардт распустил слухи о том, что инициатором приглашения Бетховена в Кассель был он сам, что являлось неправдой, однако позволяло выставить Бетховена неблагодарным человеком, если бы тот вздумал выступить против Рейхардта. Наконец, в начале 1809 года Рейхардт втянул в интригу Фердинанда Риса, ведя с ним параллельные переговоры: Рейхардт уверял его, будто Бетховен уже отказался от предложенного поста, и предлагал Рису занять эту должность за меньшую плату. Когда Бетховен узнал об этом, он страшно разгневался на Риса, будучи уверенным в том, что тот действовал за спиной учителя, собираясь опередить его и сорвать переговоры с Касселем. Невинность Риса обнаружилась слишком поздно. У Риса хватило духу простить учителя, но даже спустя 30 лет он вспоминал о той истории с огромной горечью.

Между тем приближалась дата долгожданной бенефисной академии Бетховена, которой он добивался почти три года. Концерт был назначен на вечер 22 декабря 1808 года в Театре Ан дер Вин.

Устройство этого концерта сопровождалось такими трудностями, скандалами и срывами, что даже сухое их перечисление производит сильнейшее впечатление. Подобное нагромождение трагикомических и драматических неурядиц (попадись оно в романе) показалось бы читателю чрезмерным сгущением красок. Но именно так всё и происходило.

Бетховен занимался организацией академии сам, иногда прибегая к содействию друзей и знакомых. Вряд ли, наверное, он лично торговал билетами по месту своего жительства у графини Эрдёди (именно этот адрес был указан в газетном объявлении). Однако никакого импресарио при нём не было. Властности и волевого напора Бетховену было не занимать, только ведь в подобных делах требовались и другие качества – хладнокровие, дипломатичность, практическая сметка, умение ладить с людьми. Этих достоинств ему явно не доставало. Но, похоже, в сложившейся ситуации самообладание потерял бы любой человек, обладающий тонкой душевной организацией. Конечно, Бетховен хотел выручить приличную сумму денег, однако даже это было не самым главным. Он отдавал на суд публики ряд абсолютных шедевров и мечтал завершить этот вечер мощным гимном Искусству – свежей, только что созданной Фантазией для фортепиано, оркестра и хора ор. 80. Концерт 22 декабря был для него необычайно важен, поскольку должен был утвердить положение Бетховена как «императора» музыки, равного которому в то время не было ни в Австрии, ни в целой Европе. Предполагая, что в январе отбудет в Кассель, Бетховен прощался с Веной, наглядно показывая, кого она теряет в его лице, и демонстрировал свою творческую мощь всему музыкальному миру.

Казалось бы, дата выбрана удачно: разгар сезона, преддверие Рождества, четверг, вечер. Но вскоре вскрылись очень неприятные обстоятельства. На те же самые дни, 22 и 23 декабря, были назначены благотворительные академии в Бургтеатре, организованные Обществом помощи вдовам и сиротам музыкантов под руководством Сальери. Бетховен с обидой писал 7 января 1809 года Гертелю: «Мои противники из общества „Концерты в пользу вдов“, среди которых первое место принадлежит господину Сальери, выкинули из ненависти ко мне премерзкую штуку: каждому из музыкантов, состоящему членом их общества, они угрожали исключением, если он станет играть у меня». На самом деле вряд ли этот запрет был продиктован «ненавистью» Сальери к Бетховену. Сальери, конечно же, думал прежде всего о сборах в кассу возглавляемого им общества. Если бы Сальери и впрямь «ненавидел» Бетховена, он, вероятно, не стал бы включать в программу благотворительной академии Третий концерт Бетховена в исполнении Фридриха Штейна. Но в итоге оркестр Театра Ан дер Вин, несмотря на участие в исполнении нескольких видных музыкантов, дружески настроенных к Бетховену (Зейфрида, Клемента, Антона Враницкого), представлял собой почти случайное и трудно управляемое сборище. Штатных

оркестрантов пришлось заменить кем попало. Об этом с сожалением писали современники, в том числе анонимный корреспондент «Анналов литературы и искусства в Австрийской империи» (1809 год, № 2):

«Концерт мог бы произвести гораздо более сильное впечатление, если бы не спешка, в которой он готовился, и не нехватка репетиций, из-за чего в конце концов случился срыв, испортивший исполнение. Однако именно в этот день лучшие музыканты оркестра были заняты в императорско-королевском Бургтеатре и многие партии были поручены посторонним и неопытным музыкантам. Поэтому исполнению недоставало стройности при одновременном звучании голосов и уверенности звучания»²¹.

Бетховен намеревался включить в программу свой Четвёртый концерт для фортепиано с оркестром, неизвестный широкой публике. У композитора явно не было времени на пианистическую шлифовку сольной партии. К тому же он спешно сочинял Фантазию ор. 80. Поэтому меньше чем за неделю до академии Бетховен пришёл к Фердинанду Рису и потребовал, чтобы тот выступил 22 декабря с этим концертом. Рис просмотрел ноты и честно отказался. Он боялся, что не успеет за оставшиеся пять дней выучить такое трудное произведение. Отказ Риса от выступления был воспринят Бетховеном очень болезненно. Ему показалось, что ученик вообще относится к нему не так, как прежде (скандал из-за кассельского капельмейстерства был ещё впереди). Вспылив, Бетховен отправился к пианисту Фридриху Штейну – брату владелицы фортепианной фабрики Наннетты Штейхер. Тот легкомысленно обещал сыграть концерт, но за пару дней до выступления заявил, что не успел его выучить, и предложил выйти на сцену с Третьим концертом. Эта замена не имела ни малейшего смысла, поскольку тот же самый Третий концерт Штейн играл на другой день, 23 декабря, в благотворительной академии под управлением Сальери. Разгневанный Бетховен решил играть сам. Времени на запись фортепианной партии Фантазии у него не осталось; на концерте пришлось практически импровизировать.

Неожиданные сложности возникли и с вокальными номерами. Бетховен, несомненно, знал, что цензура не позволила бы исполнять части церковного произведения на сцене театра. Но ему очень хотелось познакомить широкую публику хотя бы с фрагментами своей Мессы до мажор, отвергнутой князем Эстергази (правда, князь всё-таки профинансировал исполнение частей Мессы в академии 22 декабря). 17(?) декабря Бетховен писал тенору Йозефу Августу Рёккелю, что надо бы срочно найти человека, способного перевести текст на немецкий язык: «Тут не требуется шедевра, только бы слова хорошо сообразовывались с музыкой». Разумеется, изготовить новые тексты для *Gloria* и *Sanctus* за считанные дни до концерта, вписать их в партии и дать разучить певцам было уже невозможно. Видимо, кто-то из влиятельных друзей Бетховена помог получить разрешение от цензуры петь латинские тексты при

²¹ Опубликовано в статье Фредерика Дёля (Döhl) о Фантазии ор. 80 в коллективном труде: *Das Beethoven Handbuch. Bd. 1: Beethovens Orchestermusik und Konzerte / Hrsg. von A. Riethmueller und O. Corte. Laaber Verlag, 2013. S. 236.*

условии, что части Мессы в афише будут названы «гимнами в церковном стиле».

С сольной арией тоже случилась беда. Бетховен хотел украсить свой концерт участием примадонны Анны Мильдер и накануне 22 декабря просил того же Рёккеля: «Будьте очень предупредительны, исполняя свою миссию у Мильдер. Обязательно скажите ей, что сегодня вы лишь предварительно её просите от моего имени, чтобы она не пела *нигде* в другом месте. Но завтра я сам к ней приду и припаду к её стопам». Но как раз личное ходатайство Бетховена привело к неудаче. Бетховен умудрился поссориться с женихом примадонны – венским ювелиром Петером Гауптманом, который категорически запретил невесте иметь какое-либо дело с этим «грубияном». Мильдер была вынуждена подчиниться и петь отказалась. Бетховен спешно начал искать другую солистку – и нашёл её в лице восемнадцатилетней Жозефины Килицки, свояченицы Шуппанцига, певицы с хорошим голосом, но совершенно неопытной. Выйдя на сцену, девушка запаниковала. Эффектная, хотя и не новая ария «Ah, perfido!», всегда нравившаяся публике, была провалена.

После всей этой нервоотрёпки Бетховен пришёл на единственную сводную репетицию, находясь во взрывоопасном состоянии. И, конечно же, у него вскоре возник конфликт с оркестрантами, которые категорически отказались играть под его руководством и потребовали его удаления из зала. Бетховену пришлось сидеть за кулисами, а два штатных дирижёра Ан дер Вин, Зейфрид и Клемент, периодически бегали к нему за нужными указаниями. Этот причудливый способ освоения совершенно новой и очень трудной музыки враждебно настроенным оркестром привел к тому, что всю программу пройти не удалось.

Эти мытарства роковым образом сказались на судьбе Пятой симфонии. Ни один рецензент, освещавший академию 22 декабря, не придал этой симфонии того значения, которое она приобрела всего несколько лет спустя. Присутствовавший на концерте Рейхардт писал лишь, что симфония была «очень длинной». На самом деле, по сравнению с той же «Героической», Пятая симфония была вовсе не длинна. Либо её играли медленнее, чем принято ныне, либо исполнение было столь вялым, что симфония показалась затянутой. А ведь Бетховен пошёл на немалую жертву, сняв большое повторение в Скерцо.

Как было установлено исследователями, изначально в третьей части Пятой симфонии предусматривалось двукратное звучание основного раздела и трио по схеме *АВАВА* – точно такое же, как в целом ряде других крупных произведений Бетховена периода 1806–1812 годов (включая Четвёртую, Шестую и Седьмую симфонии). Но Бетховен был вынужден вычеркнуть это повторение, сведя форму к простому *АВА*. Не имея возможности лично руководить оркестром и видя, что репетиция затягивается, он либо поддался уговорам коллег, либо изъял повторение во избежание худших последствий. На репетиции группы инструментов могли «разойтись», и выправить это с ходу было непросто. Подвергать новую симфонию опасности провала из-за недостаточной сноровки оркестрантов Бетховен не пожелал.

Злосчастный концерт, столь мучительно готовившийся и завершившийся совсем скандальным эпизодом, вызвал тем не менее значительный резонанс в профессиональных кругах.

«Всеобщая музыкальная газета», Лейпциг, январь 1809 года:

«Среди музыкальных академий, которые давались в венских театрах в предрождественскую неделю, самой примечательной, бесспорно, была та, что устроил Бетховен 22 декабря в Театре Ан дер Вин. <...>

Первое отделение:

1. „Пасторальная симфония“ (№ 5)²². Более выражение чувств, нежели Живописание.

1-я часть. Приятные чувства, которые пробуждаются в человеке по прибытии за город. 2-я часть. Сцена у ручья. 3-я часть. Весёлое сборище поселян, затем без перерыва – 4-я часть. Гром и буря, и без перерыва – 5-я часть. Благодатные чувства, связанные с благодарностью Божеству после бури.

2. Ария в исполнении мадемуазель Килицки.

3. Гимн с латинским текстом в церковном стиле, с хором и солистами.

4. Фортепианный концерт в исполнении автора (издан Индустриальной конторой).

Второе отделение:

1. Большая симфония до минор (№ 6).

2. „Свят“, с латинским текстом в церковном стиле, с хором и солистами.

3. Фантазия для фортепиано соло.

4. Фантазия для фортепиано, к которой постепенно присоединяются оркестранты, а финал завершается вступлением хора.

Почти невозможно вынести суждение после первого и единственного прослушивания о всех перечисленных вещах, особенно если речь идёт о произведениях Бетховена, следующих в таком изобилии друг за другом и являющихся по большей части столь огромными и пространными. <...> Что же касается исполнительской стороны этой академии, то она была во всех отношениях небезупречной. Мадемуазель Килицки обладает очень приятным голосом, но временами он ей изменял, и она даже фальшивила. Вероятно, это было результатом робости перед сценой, что со временем должно исчезнуть. Но самый вопиющий случай произошёл в последней Фантазии. Духовые инструменты варьировали тему, которую до этого Бетховен исполнял на фортепиано. Настала очередь гобоев. Кларнетисты – если я не ошибаюсь! – сбились со счёта и вступили одновременно с ними. Возникла причудливая смесь звуков. Бетховен вскочил, жестом приказал кларнетистам замолчать, но из этого ничего не вышло, пока он очень громко и рассерженно не крикнул всему оркестру: „Стойте, стойте! Не так! Ещё раз – ещё раз!“... После этих комплиментов оркестр был вынужден подчиниться, и несчастную Фантазию

²² Вероятно, в декабре 1808 года Бетховен ещё не установил известный ныне порядок номеров Пятой и Шестой («Пасторальной») симфонии.

возобновили с указанного места!

Воздействию всех этих пьес на смешанную публику, и особенно пьес, звучавших во втором отделении, сильно повредило их чрезмерное изобилие и длина. Впрочем, как известно, к Вене в куда большей мере, чем ко многим другим городам, применимо евангельское высказывание о пророке в своём отечестве».

Об инциденте, произошедшем во время исполнении Фантазии с хором, писала не только «Всеобщая музыкальная газета». Видимо, случай был настолько вопиющим, что надолго всем запомнился. Самое интересное, что, хотя об остановке оркестра рассказывали очевидцы и непосредственные участники событий, во всех свидетельствах имеются расхождения – это лишний раз говорит о том, что даже первоисточники зачастую неточны, как неточна всякая человеческая память.

Бетховен сообщил 7 января 1809 года Гертелю: «Несмотря на погрешности исполнения, которые от меня не зависели, публика всё-таки приняла всё с энтузиазмом. Тем не менее здешние писаки наверняка не преминут настроить обо мне новую гнусную нелепицу для „Музыкальной газеты“. Озлобились главным образом музыканты, ибо, когда они споткнулись по небрежности на самом что ни на есть ровном и гладком месте, какое только может быть на свете, я внезапно прекратил играть и громко закричал: „*Ещё раз!*“ С чем-либо подобным им не приходилось прежде сталкиваться. Публика же, напротив, выразила тут одобрение».

Фердинанд Рис, присутствовавший на концерте, излагал ход событий несколько иначе: «В последней вещи кларнетист по рассеянности повторил восемь тактов там, где начинаются вариации на заключительную приятную тему. Поскольку там играли всего несколько инструментов, то фальшь, естественно, сразу резанула слух. Бетховен в гневе вскочил, обернулся и обрушил на оркестрантов грубейшую брань, причём столь громко, что это слышала вся публика. Наконец он воскликнул: „*Сначала!*“ – Тема зазвучала вновь, все вступили вовремя, и успех был блистательным. Однако по окончании концерта артисты припомнили те нелестные титулы, которыми их публично наградил Бетховен, и впали в величайшую ярость, как если бы оскорбление было им нанесено только что. Они поклялись больше никогда не играть в присутствии Бетховена и т. д.».

Что это была за «грубейшая брань», Рис, естественно, не сообщил. В других же свидетельствах, принадлежащих Зейфриду (он в тот момент дирижировал оркестром), Рейхардту, Карлу Черни, Игнацу Мошелесу и Эмануэлю Долецалеку, обращение Бетховена к оркестру передано во вполне цензурных выражениях. Более того, Зейфрид полагал, что виновником фальши был сам Бетховен, забывший о собственном указании, сделанном на репетиции: не повторять раздел одной из вариаций. Зная, что творилось во время репетиции, нетрудно представить себе, что поздно вечером 22 декабря Бетховен уже не помнил таких мелочей. На концерте он не просто играл сольную партию в бравурной пьесе – он творил благодарную молитву Искусству, которому служил сам и требовал столь же истового служения от

других музыкантов.

Сладкой нежностью чаруя,
Жизни музыка звучит,
Нам цветы она дарует,
Чей бессмертен дивный вид.
Радость, мир одним потоком
Вечных волн катят прибой,
Что терзало нас жестоко,
То возвышено душой.

Там, где звуки миром правят
И священные слова,
Ночь и буря гнев убавят
Перед светом Божества.
Мир душевный и блаженство
Для счастливых тут даны,
Но искусства совершенство
Лучезарнее весны.

Все великие мечтанья
Обретают облик вновь,
И над всем существованьем
Духов хор поёт любовь.
Чистым душам будь в награду,
О, искусства светлый храм.
Где любовь и сила рядом –
Человек сродни богам²³.

²³ Текст Фантазии оп. 80, авторство которого считается дискуссионным: его приписывают либо Кристофу Куффнеру, либо Георгу Фридриху Трейчке.

НА ВЕРШИНЕ

In tempore belli

Решение Бетховена покинуть неблагодарную Вену казалось окончательным. 7 января 1809 года композитор дал письменное согласие занять должность придворного капельмейстера в Касселе и ждал лишь королевского указа, чтобы тронуться в путь. Эти известия крайне встревожили венских меценатов. В 1823 году Бетховен рассказывал Людвигу Шлёссеру: «Мой почитатель и ученик, принадлежащий к императорской фамилии, эрцгерцог Рудольф, был чрезвычайно взволнован, узнав о моём решении. „Нет, нет! – воскликнул он. – Этого никак нельзя допустить! Вы не должны покидать город, освящённый до вас такими людьми, как Моцарт и Гайдн. Где вы в мире найдёте вторую Вену? Я поговорю с моим братом, императором Францем, поговорю с Эстергази, Лихтенштейном, Пальфи, Лобковицем, Кароли, со всеми князьями, чтобы вам было гарантировано твёрдое и подобающее содержание, которое избавило бы вас от всех житейских забот“»²⁴.

Бетховен согласился подождать с отъездом, а тем временем коллективными усилиями выработывался контракт, согласно которому композитору до конца его дней гарантировалась субсидия, равная обещанному в Касселе капельмейстерскому окладу. В переговорах принимали участие двое близких друзей Бетховена: графиня Мария Эрдёди и барон Игнац фон Глейхенштейн. Они составляли черновой текст контракта, который затем редактировался и уточнялся в согласии с пожеланиями всех сторон.

Договор («декрет») между Бетховеном и тремя меценатами был подписан в Вене 1 марта 1809 года. Эрцгерцог Рудольф, князь Франц Йозеф Максимилиан Лобковиц и князь Фердинанд Кинский обязались ежегодно выплачивать Бетховену пожизненное содержание размером четыре тысячи флоринов. Единственным условием, поставленным перед Бетховеном, было постоянно проживать в Вене либо в любом другом городе в пределах Австрийской империи. Он имел право выезжать за границу с концертами или для лечения, но в таких случаях требовалось согласие его меценатов. Субсидия, согласно договору, выплачивалась бы, даже если Бетховен не смог сочинять вследствие болезни или преклонного возраста. Финансовые обязательства распространялись также на наследников «триумвиров»; Бетховен же декларировал свою готовность добровольно отказаться от субсидии, как только ему будет предложена равноценная по доходам должность при венском дворе. Эрцгерцог Рудольф брал на себя выплату 1500 флоринов, князь Лобковиц – 700, а самая внушительная доля приходилась на князя Кинского – 1800 флоринов.

Внешне это соглашение выглядело триумфальной победой Бетховена над всеми его недоброжелателями, а также залогом обеспеченной жизни до конца

²⁴ Kerst F. Die Erinnerungen an Beethoven. Stuttgart, 1913. Bd. II. S. 11–12.

его дней. Ведь декрет не препятствовал Бетховену получать любые другие доходы. Три мецената оказались столь великодушными, что не вписали в договор даже условие, предложенное самим Бетховеном через Глейхенштейна: чтобы все его новые произведения посвящались кому-либо из «триумвиров» (*«...тем самым рассеялось бы впечатление, будто мне платят жалованье ни за что»*, – писал Бетховен).

Сумма четыре тысячи флоринов заметно превышала жалованье, обещанное в Касселе (600 дукатов примерно равнялись 3400 флоринов по тогдашнему курсу), и вообще обычные капельмейстерские оклады. Так, пенсия Гайдна у князей Эстергази составляла порядка 2500 флоринов; жалованье Антона Враницкого у князя Лобковица – 1200. И, не разразись очередная война, повлёкшая за собой тяжелейшие последствия, эти деньги позволили бы Бетховену спокойно заниматься творчеством по собственному усмотрению.

Но решение Бетховена остаться в Вене было, вероятно, обусловлено не только материальными соображениями. Не исключено, что кто-то из друзей или меценатов убедил его в том, что, связывая свою судьбу с семьёй Бонапарт, он сжигает за собой все мосты. Приняв приглашение Жерома Бонапарта, Бетховен волей или неволей присоединился бы к врагам отечества, поскольку в начале 1809 года военное столкновение Австрии и Франции стало неизбежным.

Знал об этом и барон Глейхенштейн. При подписании декрета Глейхенштейн не присутствовал: во второй половине февраля он уехал в Баварию. Официальная версия гласила, что он отправился повидаться с родителями. На самом же деле Глейхенштейн был командирован австрийским Военным министерством в качестве тайного агента, которому вменялось следить за передвижениями французских войск. Именно у баварских границ австрийский главнокомандующий эрцгерцог Карл намеревался встретить противника.

К тайной миссии Глейхенштейна готовили заранее: ещё в 1808 году он объявил, будто уволился из Военного министерства (на самом деле это случилось лишь в 1810 году). Об истинной цели пребывания Глейхенштейна в Баварии мог знать его сослуживец и друг Стефан фон Брейнинг – но, видимо, о чем-то мог смутно догадываться и Бетховен. В прощальном письме Глейхенштейну он туманно упоминал, что сам не является знатоком «политических наук» и что приложенная рекомендация, предназначенная для композитора Петера фон Винтера, «послужит в Мюнхене и для чего-нибудь ещё» – то есть представит Глейхенштейна как безобидного дилетанта и поможет отвлечь внимание от его разведывательной активности.

Стало быть, Бетховен сделал уже второй, после осени 1792 года, важный выбор в своей жизни – и вновь это был выбор в пользу Вены.

Поначалу он был горд тем, что заставил знатнейших вельмож обхаживать себя. Однако всё складывалось далеко не так гладко, как было обещано. Свою долю исправно выплачивал только эрцгерцог Рудольф. Первый платёж от князя Кинского поступил лишь в 1810 году, но в 1812-м князь погиб, и Бетховену несколько лет пришлось добиваться выплат от его наследников. Между тем в 1811 году произошла катастрофическая девальвация австрийской валюты и

реальный вес субсидии уменьшился примерно в пять раз.

Позднее Бетховен иногда жалел, что поддался на уговоры. В одном из писем 1813 года Францу Брунsvику он сетовал: «О злосчастный декрет, обольстительный, как сирена, почему не велел я, подобно Улиссu, заткнуть себе уши воском и накрепко себя связать, чтобы не подписываться». Однако в том же самом 1813 году эфемерное королевство Жерома Бонапарта исчезло с карты Европы. Как сложилась бы судьба Бетховена, сделайся он кассельским капельмейстером, сказать сейчас невозможно.

Сам факт установления тремя меценатами пожизненной субсидии великому композитору практически не имел прецедентов в истории музыки. В отношении Моцарта подобная идея однажды возникла, но не была осуществлена. Нечто похожее предложила Чайковскому Надежда Филаретовна фон Мекк, однако её помощь была во многом обусловлена личной симпатией к композитору. Примерно так же обстояло дело с великодушием баварского короля Людвига по отношению к Вагнеру. Между тем Бетховен не был связан дружескими узами ни с князем Кинским, которого мало знал до 1809 года, ни даже с князем Лобковицем. Более тесные, хотя и противоречивые отношения сложились у Бетховена с эрцгерцогом Рудольфом, который стал его единственным учеником по композиции (Рису и Черни Бетховен преподавал только игру на фортепиано).

В литературе о Бетховене встречаются упоминания о том, что его уроки с эрцгерцогом начались примерно в 1804–1805 годах, ибо эти даты приводил Шиндлер. Однако ни в каких документах нет сведений о том, что Бетховен мог быть учителем юного Рудольфа ранее 1809 года.

Как явствует из документов, уроки с эрцгерцогом специально не оплачивались. Либо Бетховен с самого начала отказался от платы, а потом ему было неловко на ней настаивать, либо такова была его позиция, продиктованная принципиальными соображениями. А может быть, он надеялся, что эрцгерцогу, как дилетанту, уроки вскоре наскучат. Но Рудольф был старателен и глубоко заинтересован в занятиях. Свои плоды они принесли: из эрцгерцога получился неплохой композитор – и, кстати, далеко не столь откровенно подражавший Бетховену, как Фердинанд Рис.

Личность эрцгерцога также внушала Бетховену симпатию, смешанную то с жалостью, то почти с отеческой заботой, то с некоторой досадой на то, что питомец отнимает слишком много сил и времени. Рудольф относился к своему учителю с огромным уважением, однако, видимо, побаивался его резких суждений. В любом случае эти два столь разных человека – несдержанный на слова, вспыльчивый вольнодумец Бетховен и исключительно вежливый, мягкий и тактичный Рудольф – смогли найти друг в друге то, чего каждому из них не хватало.

В начале 1809 года Бетховену было 38 лет, Рудольфу – 21. Нельзя сказать, что по возрасту эрцгерцог годился ему в сыновья, но психологически это могло быть так – особенно если вспомнить, что Рудольф потерял обоих родителей четырёхлетним малышом и его воспитывал брат-император – человек сухой и лишённый фантазии. Конечно, Франц, занятый государственным управлением,

не всегда самолично следил за делами младшего брата. У Рудольфа были достойные воспитатели, и он рос вместе с братом – близким по возрасту эрцгерцогом Людвигом. Но он, несомненно, нуждался в старшем друге-наставнике, который понимал бы его страстную любовь к музыке и мог бы руководить им в этой сфере. И такого друга он обрёл, как ему казалось, в Бетховене. Это, безусловно, был его личный выбор, шедший вразрез с настроениями тогдашнего венского двора. Ведь первым учителем Рудольфа был придворный композитор Антон Тайбер, и, по логике вещей, эрцгерцог должен был бы совершенствоваться в искусстве композиции у обер-капельмейстера Сальери, который считался лучшим в Вене преподавателем. Но Рудольф восхищался музыкой Бетховена, и, при всей своей мягкости, сумел добиться желаемого: император был вынужден смириться с тем, что необузданный гений без чинов и титула отныне вхож в Хофбург и в Шёнбрунн.

Предвоенная весна 1809 года стала для Бетховена временем утрат и прощаний.

В марте, вскоре после подписания соглашения с тремя меценатами, он вдруг повздорил с графиней Эрдёди. Поводом стал слуга, которому графиня якобы за спиной Бетховена приплачивала, дабы тот не покидал своего капризного господина. В письме Бетховена Цмескалю, взявшему на себя роль примирителя, говорилось, что графиня «развращает» слугу; некоторые биографы, охочие до пикантных подробностей, были склонны понимать это выражение буквально. Но, думается, что в таком случае Бетховен не стал бы писать графине письмо с извинениями за свою горячность. Сдержанное прошение со стороны графини Цмескаль всё-таки выторговал, однако слуга был уволен, а Бетховен решил, что оставаться под одной крышей с Эрдёди ему больше не следует, и спешно переехал в соседний дом. Доверительные отношения с графиней восстановились лишь в 1815 году.

Были и другие поводы для печали.

7 марта в возрасте семидесяти трёх лет умер Иоганн Георг Альбрехтсбергер. Мы не знаем, присутствовал ли Бетховен на похоронах своего учителя. Скорее всего, отпевали его в соборе Святого Стефана, где он служил капельмейстером. Похоронили же на кладбище Святого Марка, недалеко от той общей могилы, в которой покоились останки Моцарта.

Смерть Альбрехтсбергера должна была повергнуть Бетховена в некую оторопь. Сколько лет он жил в Вене, Альбрехтсбергер был здесь всегда. Как и Гайдн. Да и Сальери. С учителями можно было месяцами и годами не видеться, однако, пока они существовали, Бетховен ощущал себя молодым. Теперь, когда Альбрехтсбергер умер, Сальери практически перестал сочинять, а Гайдн изветшал до полной немощи, Бетховен вдруг осознал, что отныне вся ответственность за служение «божественному Искусству» лежит только на нём. И рядом нет никого, кто мог бы считаться его соперником или преемником. Но чего он добился, кроме восхищения знатоков? Субсидии от трёх меценатов? Почему-то его это больше не радовало.

Самым болезненным переживанием той весны для него должна была стать кончина юной жены Стефана фон Брейнинга, Юлии, дочери доктора Герхарда фон Феринга, который когда-то пытался лечить Бетховена от начинавшейся глухоты. Много лет спустя Бетховен рассказал в доме Джаннатазио дель Рио историю, удивившую барышень Нанни и Фанни. Он поведал им, что когда-то они с другом были влюблены в одну девушку, но он уступил её этому другу, который на ней и женился. Скорее всего, другом был Стефан, а девушкой – Юлия (Юлиана) фон Феринг. Бетховен часто посещал их дом, где, к удовольствию Стефана, играл с Юлией в четыре руки. Стефану, владевшему скрипкой, был посвящён Скрипичный концерт, Юлии – фортепианная версия этого сочинения. 21 марта 1809 года Юлия умерла от воспаления лёгких. Причиной болезни было её пристрастие к ваннам из ледяной воды – дочь врача полагала, что это обеспечит ей крепкое здоровье... Она не дожила до восемнадцати лет.

Портрет Юлии фон Брейнинг, написанный Виллибрордом Мэлером, их общим приятелем и земляком, висит ныне в венском Музее Бетховена на Мелькербастай. Розовощёкая Юлия изображена в виде смеющейся богини Флоры, рассыпающей по земле весенние цветы.

Стефан очень долго не мог прийти в себя. Временами он пытался погрузиться с головой в работу в Военном министерстве, но порой впадал в отчаяние, находясь на грани душевного расстройства. Бетховен поддерживал его, как мог, хотя, когда Глейхенштейн в начале 1810 года вернулся в Вену, попросил того взять на себя дружескую опеку над Брейнингом, признавшись, что для него самого выполнять этот долг стало мучительно. Но всё это было уже после войны, о неминуемом приближении которой все знали и ожидали её почти что с нетерпением.

Австрия официально объявила войну Франции 9 апреля 1809 года. Главнокомандующим вновь стал эрцгерцог Карл. Император Франц обратился к гражданам Вены, призвав их вступать в добровольческие полки. Венцы охотно следовали этим призывам; после разгрома под Аустерлицем австрийцы жаждали возмездия. Воинственные настроения усилились ещё в 1808 году, когда в театрах вновь начали ставить «патриотические зингшпили», а именитые авторы принялись сочинять агитационные стихи и песни. Самой большой популярностью пользовалось стихотворение Генриха фон Коллина «Австрия – превыше всего». Эти строфы с мелодией Йозефа Вейгля распевали на улицах Вены. Бетховен тоже пытался создать свою музыку к этим стихам, но дальше эскиза не продвинулся. Ничего не вышло и из другого его наброска на стихи Коллина – «Песни ополченца». Он смог выдать из себя лишь военный марш для чешских воинов – по заказу эрцгерцога Антона.

Практичные люди вроде придворного механика Иоганна Мельцеля ловили удачу. 18 апреля у венцев был выбор: пойти ли в Бургтеатр на долгожданную постановку паэровской (не бетховенской!) «Леоноры» – или в Театр Ан дер Вин на демонстрацию механического трубача, созданного Мельцелем и игравшего австрийские военные марши. Впрочем, паэровская «Леонора», как и

бетховенская, была сыграна только дважды. Для венцев, да к тому же в военное время, она оказалась слишком тяжёлой духовной пищей. Длинно, сложно, серьёзно... Вот мельцелевский трубач или фарс «Рохус Пумперникель» – то, что надо.

Невзирая на бравурные рапорты, патетические воззвания, безмятежную светскую хронику и развесёлые спектакли, имперская столица напоминала военный лагерь. По улицам целый день маршировали полки добровольцев, шли обозы, скакали курьеры, грузились подводы, громоздились большие рыдваны, перевозившие крупный скарб и сами напоминавшие туши тупых, неповоротливых, но трудолюбивых животных. От беспрестанного шума, крика и топота впадали в панику и сбегали от хозяев собаки и лошади, которых потом находили где-то в предместье. Газеты наполнились объявлениями о продаже фортепиано – увозить с собой инструмент было дорого и неразумно.

Настала черед расставаний.

Сразу после подписания договора с Бетховеном уехал в свой полк князь Кинский, с которым Бетховен едва успел условиться о сроках выплаты его части субсидии, но денег пока так и не получил. Чуть позже уехала в Прагу и княгиня Каролина с детьми.

Уехал князь Лобковиц – семью он отправил в свой замок в Богемии, а сам отбыл в полк. Невзирая на хромоту, князь намеревался принимать участие в войне, которую сам считал священной и праведной.

Уехал граф Разумовский, спешно вывезший из дворца то, что можно было взять с собой. Он больше не был послом, но оставался важной особой, влиявшей на политику и дипломатию.

Уехали все Лихновские – в Силезию, в Градец. С князем Карлом отношения у Бетховена так и не восстановились, но мысль о княгине Кристине доставляла Бетховену тайную боль – эта добрая женщина, безусловно, не заслужила тех мучений, которые на неё постоянно обрушивались. Но чем он мог ей помочь?

Уехала в Венгрию графиня Эрдёди. Они с Бетховеном помирились, однако боль от разрыва ещё не прошла. Сгоряча он даже думал убрать посвящение Эрдёди с титульного листа двух трио ор. 70 и перепосвятить их эрцгерцогу, но Гертель возразил ему, что титульный лист уже свёрстан и все переделки могут быть лишь за счёт композитора. Он оставил всё, как было.

Уехала – вместе с мужем-майором – баронесса Доротея Эртман, которую Бетховен уподоблял святой Цецилии, славящей Господа на небесном органе. Она называла себя ученицей Бетховена, но учить её ничему не пришлось, лишь немного советовать. Эртман, как и Мари Биго, была прирождённой артисткой, хотя выступала лишь в частных собраниях. У Бетховена с его Доротеей-Цецилией была общая тайна, о которой никто не знал, включая её супруга: однажды, весной 1804 года, когда после смерти единственного ребёнка, любимого сына, не дожившего до четырёх лет, она пребывала в безысходной тоске, Бетховен пришёл к ней и играл для неё часа два, говоря с ней звуками – о смерти, бессмертии, вечном существовании душ, о любви, не признающей пространства и времени... По крайней мере, она поняла это

именно так. И если не утешилась окончательно, то выбралась из мертвенного оцепенения. А для всех остальных это выглядело всего лишь уроком музыки, который он давал своей ученице. Что ж, по сути оно и было уроком...

Всё вокруг продолжало рушиться, все связи рвались, все дружбы обращались в ничто...

Уехали супруги Биго. Они решили податься в Париж. В родном Эльзасе им было нечего делать, а в Австрии они превратились в нежелательных иностранцев.

Из города эвакуировали Военное министерство, придворную канцелярию и всё, что не должно было попасть в руки врага. Вместе со своим департаментом Вену покинул Цмескаль. Подчиняясь служебному распоряжению, уехал и Брейнинг – возможно, это было и лучше, поскольку, оставаясь дома, он доходил в своей скорби по юной жене до потери рассудка.

1 мая 1809 года стало для Вены «чёрным» днём. Столицу покинул императорский двор. Всем стало ясно, что война, начатая во славу австрийского оружия, обернулась чудовищной катастрофой. Эрцгерцог Карл, потеряв убитыми, ранеными и пленными около пятидесяти тысяч солдат, был вынужден отступить в Чехию и оставить столицу врагу.

Наполеон шёл прямо на Вену – в точности как осенью 1805 года. Правда, на сей раз городской гарнизон и ополченцы не собирались сдаваться без сопротивления. 2 и 3 мая фельдмаршал-лейтенант Хиллер с невероятным упорством и героизмом пытался удержать мосты на Дунае, дабы остановить наступление французов на Вену и дать возможность организовать оборону до ожидаемого подхода эрцгерцога Карла. Но эрцгерцог не мог рисковать остатками армии.

Вена была обречена, хотя до последнего надеялась на спасение.

Одна из поздних месс Гайдна носила название *In tempore belli* – «Месса времён войны». Но тогда, в 1797 году, война обошла Вену стороной. В мае 1809 года стало ясно, что следует ожидать самого худшего.

В эти дни Бетховен начал писать свою Двадцать шестую сонату для фортепиано, над первой частью которой пометил: «Прощание. На отъезд его императорского высочества эрцгерцога Рудольфа 4 мая 1809». Если не знать, что творилось в это время в Вене, можно подумать, будто речь шла об отправлении эрцгерцога в приятное путешествие. На самом деле Рудольф, человек сугубо мирный, бежал от войны. В музыке бетховенской сонаты нет никаких намёков на военные события, она о другом – о человеческих чувствах в момент расставания. Эти чувства столь тонки, многозначны, пронизаны мерцающими нитями зашифрованных ассоциаций, что как-то не слишком верится, что истинным героем данного «романа в звуках» мог быть собственно Рудольф. Не в одном эрцгерцоге было, конечно, дело. Просто он был единственным, которому в тот момент можно было открыто и безбоязненно посвятить эту поэму о разлуке, одиночестве и надежде на новую встречу.

Эрцгерцогу же оказалось посвящено и крупнейшее произведение, созданное Бетховеном предвоенной весной 1809 года, – Пятый фортепианный

концерт, в котором слышны и фанфары, и громоподобная поступь полков, отправляющихся с парада прямо в сражение, и ярость битвы, и мольба к небесам, и всеобщий пляс в честь победы. Этот концерт, самый грандиозный, сложный и виртуозный из всех концертов классической эпохи, сам Бетховен уже не играл. Возможно, создавая его, он надеялся, что в конце года получит зал Ан дер Вин для очередной академии и там триумфально исполнит этот нечеловечески трудный шедевр. Но из-за военных событий Бетховену не удалось устроить бенефисной академии ни в 1809 году, ни в три последующих года. Эрцгерцог тоже не мог позволить себе исполнять Пятый концерт на публике. Единичные попытки других пианистов представить публике этот концерт при жизни Бетховена не имели большого успеха. Так что великое произведение, воплотившее в себе героический и воинственный дух своего времени, осталось практически неизвестным тем самым венцам, которые в 1809 году записывались в ополчение, защищали свой город, погибали в сражениях, претерпевали – как и сам Бетховен – все бедствия, выпавшие на долю поверженных...

Вслед за сонатой и концертом был завершён Струнный квартет ор. 74 (№ 10), ми-бемоль мажор, посвящённый князю Лобковицу. Это произведение озадачило критика лейпцигской «Всеобщей музыкальной газеты». Рецензент напоминал композитору, что «квартет – это не тот род музыки, в котором надлежит выражать скорбь по усопшим или выражать отчаяние; напротив, он должен радовать слух добродетельно-мирной игрой воображения». Видимо, критика смутили две средние части квартета: мажорное, но проникнутое томительной скорбью Адажио – и гневное, страстное, вихревое минорное Скерцо с упорно колотящимся ритмом, в котором угадывается «мотив судьбы» из Пятой симфонии. У Бетховена было кого и что оплакивать весной и летом 1809 года и было по поводу чего негодовать и бросать укору немилосердному Небу.

В ночь с 11 на 12 мая французы начали массированную артиллерийскую бомбардировку Вены. На город обрушилось примерно две тысячи снарядов, вызвавших в центре города сильные разрушения и пожары. Горожане прятались в подвалах. Бетховен спасался вместе с семьёй брата Карла Каспара. Война их вновь примирила и сблизила. В подвале дома, где жил брат, Бетховен лежал на матрасе, обложив уши подушками – видимо, он опасался, что вследствие адского грохота может совсем оглохнуть.

В половине третьего пополудни 13 мая растерзанная, задымлённая, покинутая императорскими войсками Вена капитулировала.

Уже 14 мая возобновились спектакли в театрах. В Бургтеатре шло «Похищение из сераля», в Кернтнертортеатре – зингшпиль «Весёлый сапожник». Названия пьес и опер, как и в 1805 году, отныне дублировались на французском. Жизнь продолжалась, хотя смерть была совсем рядом.

31 мая умер 77-летний Гайдн. Когда началась бомбардировка, ветхий старец успокаивал домочадцев: «Не бойтесь, дети мои, там, где Гайдн, не может случиться ничего плохого». Действительно, его дом уцелел, а вошедший в Вену Наполеон распорядился поставить у ворот караул, чтобы никто не смел

потревожить Гайдна бесцеремонным вторжением. Но дни его были сочтены, и кончина его прошла почти незамеченной – объявление в «Венской газете» появилось лишь 7 июня.

«Венская газета» от 7 июня 1809 года, раздел объявлений:

«Умершие в предместьях 31 мая

Дочь ткача Венцеля Матеса, фрейлейн Вильгельмина, 9 лет, Гумпендорф, № 272.

Дочь торговца пивом Франца Маара, фрейлейн Анна, 20 лет, Химмельпфорт, № 61.

Господин Йозеф Гайдн, доктор музыки, член Французского национального института наук и искусств, член Шведского королевского и здешнего музыкального обществ, действительный капельмейстер господина князя фон Эстергази, 79 лет, в его собственном доме у Виндмюле, № 79».

Поднимаясь в квартиру Бетховена, Луи Жиро почти не рассчитывал на хороший приём. Скрипач с какой-то непроизносимой немецкой фамилией, давший ему адрес, отказался сопровождать его. Похоже, он сам побаивался крутого нрава своего знаменитого друга. Если Бетховен, увидев французского офицера в мундире, захочет саморучно спустить его с лестницы, то заодно достанется и приятелю. Пусть уж мсье Жиро, коли истинно храбр, сам испытывает судьбу.

О том же самом говорили Жиро накануне его отъезда из Парижа и другие музыканты, к которым он обращался за рекомендательными письмами к Бетховену. Керубини отказался черкнуть хоть две строчки, обозвав своего коллегу «медведем». Лишь Антон Рейха, знавший Бетховена с юности, рискнул дать Жиро просимую рекомендацию, однако честно предупредил: «Боюсь, моё обращение мало поможет. С тех пор как Наполеон сделался императором, Бетховен не выносит французов. Даже первый скрипач Европы Род тщетно пытался встретиться с ним, когда был в Вене. И вообще он – человек нелюдимый, капризный и склонный к мизантропии. До чего это доходит, вы можете заключить по тому, что однажды он получил приглашение в Хофбург от новой императрицы – и ответил, что ему, дескать, некогда, но если завтра он будет свободнее, то постарается с утра к ней пожаловать».

Возле дома, украшенного вывеской «Клеппершталь», Жиро ещё раз помедлил, сверяясь с адресом. На самом деле он почти не верил в удачу. Всё было против него. В том числе и методичная работа сапёров под бастионной стеной. Наполеон приказал взорвать эту часть городских укреплений. О да, как раз под окнами у маэстро...

Жиро был предупреждён, что Бетховен туг на ухо, и поэтому, если слуги при нём нет, то он может не услышать ни

дверного звонка, ни даже громкого стука. Но хотя бы тут повезло: после третьей попытки достучаться дверь внезапно открылась.

На пороге стоял человек, показавшийся Жиро ужасно уродливым, раздражённым и вдобавок одетым в какую-то рвань.

– Я... имею честь видеть господина ван Бетховена? – спросил Жиро по-французски.

– Да. Что вам угодно, сударь?.. – последовал ответ на немецком... – Учтите, я говорю по-вашему плохо, а понимаю ещё того хуже.

– Мой немецкий также совсем не хорош! – признался Жиро. – Но я привёз вам письмо от вашего друга Рейхи из Парижа.

– Войдите, сударь.

Жиро снял треуголку и, сам не веря своей удаче, вошёл в обиталище гения, которое выглядело так, будто бомба разорвалась прямо в комнате, а не под крепостной стеной.

Бетховен освободил для гостя ближайший стул, жестом пригласил его сесть и вскрыл письмо. Рейха, видимо, сообщал ему о своей жизни в Париже, а в конце добавлял несколько лестных слов о подателе.

Отложив письмо, Бетховен смерил Жиро пронзительным взглядом.

– Я не участвовал в бомбардировке, – поспешил заверить его Жиро. – Моя должность – советник при штабе. Аудитор, если точнее. Финансист.

Бетховен покачал головой:

– Простите, сударь. Вы могли бы всё-таки говорить по-немецки? И помедленнее. Мой слух ослаб, но чёткую речь я пока разбираю. Так что вы сказали последнее?

Царственное спокойствие, с которым Бетховен всё это произносил, поразило Жиро. Он перешёл на корявый немецкий:

– Я сказал, что... Мсье фон Бетховен, я восхищён вашим гением.

– Вот как! В Париже знают мои сочинения?

– К сожалению, мало. Симфонии совсем не играют. Но сонаты, терцеты, квартеты, чудесный септет – всё это известно нашим любителям музыки. Я мечтал познакомиться с вами.

– Вы музыкант?

– Не осмелюсь назвать себя этим словом. Я играю на фортепиано. Я вижу, у вас французский рояль?..

– Себастьян Эрар. Точно такие же инструменты были у Гайдна и, как мне говорили, у Бонапарта. Но мой уже сильно нуждается в настройке.

Бетховен подошёл к раскрытому фортепиано и провёл рукой

по клавишам. Да, рояль был расстроен, но тембр оказался глубоким и тёплым.

– Много я дал бы, чтобы услышать вашу игру! – вырвалось у Жиро.

И... он не верил своим глазам и ушам: Бетховен, немного подумав, сел за инструмент и начал на ощупь извлекать из небытия какую-то странную музыку – поначалу лишённую темы и состоящую из сумрачных тремоло, разрозненных возгласов и аккордов то в нижнем, то в самом верхнем регистре. В этом не было никакой красоты, и всё-таки то, что рождалось на свет из бесформенной тьмы, пронимало до дрожи.

Так звучала Война. Без победных маршей, без песен, без барабанных ритмов, без ярких мундиров и белых лосин, без плюмажей и эполет, без гарцующих перед полками военачальников, без восторженных криков «виват!», без салютов в честь победителей...

Жиро не мог шевельнуться, пока это длилось. Он воочию видел чудовище, пожиравшее жаркую плоть миллионов и изрыгавшее за ненадобностью их смятенные души, которые, сплетаясь в сумрачные клубки, вздымались в дымное небо... Но когда ужас от превращения бытия в небытие сделался невыносимым, откуда-то – словно бы из надзвёздного света – зазвучала простая и чистая песня надежды, которая постепенно обретала силу и протяжённость, разрастаясь от вариации к вариации, пока не достигла пределов могущества.

На последних аккордах за окнами загрохотало. Стёкла зазвенели, но выдержали.

– Что там такое? – спросил Бетховен.

– Не тревожьтесь, это взрывают крепостную стену.

– Чем вам помешала стена? Город сдался...

– Приказ императора, – развёл руками Жиро.

Бетховен скривился от боли и гнева:

– Знай я военное дело, как контрапункт, он бы у меня поплясал...

Раздалось ещё несколько взрывов. Говорить под такой аккомпанемент стало невыносимо. Жиро встал и почти прокричал:

– Как говорили раньше у нас во Франции, *le roi est mort – vive le roi!*.. Я был счастлив познакомиться с величайшим из музыкантов нашего времени.

– Заходите ещё, – с неожиданным дружелюбием предложил Бетховен гостю. – Вы умеете слушать, мсье Жиро. Это редкое свойство.

«Я ушёл от него, гордясь сильнее, чем Наполеон после взятия Вены: мне удалось покорить Бетховена!» – вспоминал

позднее Жиро.

* * *

Из мемуаров Луи Жиро (с 1810 года – барона де Тремона), находившегося в Вене с 22 мая по 12 июля 1809 года: «Некоторые мои знакомые музыканты, которым я это рассказал, сочли всё это выдумкой. „А вы мне поверите, – спросил я, – если я покажу вам письмецо от него, написанное по-французски?“ – „По-французски? Такого не может быть, он почти не знает французского, да и по-немецки-то пишет ужасно неразборчиво. На подобные подвиги он неспособен“. – В доказательство я показал им то письмо. – „Ну, тогда, – ответили мне, – он возымел к вам особое пристрастие. Диковинный человек!“... Письмо, столь драгоценное для меня, я велел поместить в рамку.

Импровизации Бетховена стали, пожалуй, одним из самых сильных впечатлений в моей жизни. Дерзну утверждать, что те, кто не слышал, как он импровизирует, не могут осознать всего масштаба его гения. Часто он говорил мне в своей импульсивной манере, взяв несколько аккордов: „Что-то у меня сейчас не идёт, давайте в другой раз“, – и тогда мы долго беседовали о философии, религии, политике и особенно страстно – о Шекспире, который для него был полубогом. Говорили мы на такой причудливой смеси языков, что любой рассмеялся бы, если бы подслушал нас.

Бетховен не принадлежал к так называемым „умникам“, если понимать под таковыми тех, кто умеет делать глубокомысленные и отточенные замечания. Он был слишком молчалив, чтобы беседа с ним могла течь оживлённо. Мысли возникали у него внезапно, но всегда были возвышенными и благородными, хотя нередко ошибочными. В его взглядах я усматриваю определённое сходство с Жан Жаком Руссо, заблуждения которого заключали в себе величие, поскольку из мизантропического умонастроения они порождали вымышленный мир, не имевший никакого отношения к человеческой природе и общественному устройству. Однако Бетховен был начитан. Безбрачие, принуждавшее его к одиночеству, слабость слуха и долгое пребывание за городом позволили ему располагать досугом, посвящённым изучению греческих и латинских авторов, а также Шекспира. <...>

В те дни, когда он был расположен к импровизации, его осеняло возвышенное величие. Полный вдохновения и захватывающей мощи, он умел извлекать из инструмента великолепнейшие мелодии и чарующее благозвучие. Следуя своим музыкальным ощущениям, он не нуждался, как при работе с пером в руке, в обдумывании эффектов; последние возникали сами по себе, хотя он к ним не стремился. Его игра на фортепиано не была правильной, да и аппликатура иногда оказывалась неверной, что иногда вредило красоте звукоизвлечения. Но кто бы стал тут заботиться о виртуозности! Он всецело отдавался своим мыслям.

Я спросил его, не хотел ли бы он посетить Францию и познакомиться с ней.

– Я всегда страстно этого желал, – ответил он, – пока там не появился император. Теперь у меня вся охота пропала. Правда, я бы не прочь послушать в Париже симфонии Моцарта (он назвал именно их, а не гайдновские!). Говорят, консерватория – лучшее из всех заведений этого рода, существующих где бы то ни было. Но я слишком беден, чтобы позволить себе совершить короткое, в силу обстоятельств, путешествие только ради любопытства.

– Поедьте со мной, я возьму вас!

– Вы шутите? Я не могу обременять вас такими издержками.

– Не беспокойтесь, это не будет стоить ничего; мои путевые расходы оплачиваются казной, а карета у меня своя собственная. Если вы удовлетворитесь небольшой комнаткой, я предоставлю её в ваше распоряжение. Скажите – „да“, ведь четырнадцать дней в Париже стоят таких усилий. Вам придётся лишь оплатить расходы на обратную дорогу, и менее чем за 50 гульденов вы снова окажетесь дома.

– Вы вводите меня в искушение, мне надо подумать.

Я многократно уговаривал его дерзнуть. Его нерешительность соответствовала его сумрачному настроению. <...> Наконец однажды он протянул мне руку и сказал, что поедет со мной. Я был в восторге! Привезти Бетховена в Париж, поселить его у себя и ввести в тамошний музыкальный мир – это был для меня своего рода триумф. Но, как бы в наказание за преждевременную радость, этот план оказался неосуществимым.

Величие Наполеона живо занимало маэстро, и он часто о нём говорил. Хотя он не был расположен к Наполеону, я заметил, что он восхищался его вознесением вверх из самых низов. Это льстило его демократическим взглядам. Однажды он сказал мне: „Если я поеду в Париж, должен ли я буду явиться приветствовать вашего императора?“ Я заверил его, что, раз он сам не захочет, то вряд ли его к тому будут принуждать. „А вы полагаете, что меня могут заставить?“ – „Я бы ни мгновения в этом не сомневался, если бы он отдавал себе отчёт в вашем значении. Но вы же знаете от Керубини, что он плохо разбирается в музыке“.

Этот вопрос заставил меня призадуматься над тем, что, вопреки его взглядам, ему, пожалуй, было бы лестно удостоиться знака внимания со стороны Наполеона».

Записывая свои мемуары, Жиро почему-то забыл: для того чтобы повстречаться с Наполеоном, Бетховену в 1809 году вовсе не надо было ехать в Париж. Наполеон находился тогда в Вене. Но соблазнительная мысль о поездке во Францию, поданная Жиро, могла действительно занимать воображение Бетховена, который намекал своему издателю Гертелю о возможном отъезде из Австрии – ведь из субсидии, обещанной тремя меценатами, он пока ничего не получил, и будущее выглядело крайне тревожным.

И всё-таки даже во время войны он продолжал заниматься искусством и думать прежде всего о нём.

Бетховен – Г. К. Гертелю в Лейпциг, Вена, 26 июля 1809 года:

«...С сегодняшнего числа введены контрибуции. – Какое кругом разрушение и опустошение жизни! Ничего, кроме барабанов, канонады и всяческих людских страданий. <...> Воспользовавшись той привилегией, которую Вы (будучи здесь) не без усилий мне предоставили, я взял себе у Трэга „Мессию“. Правда, тем самым я раздвинул рамки – я начал было проводить у себя дома маленькие еженедельные собрания, посвящённые вокальной музыке. Но они состоялись лишь несколько раз и прекратились из-за злосчастной войны. Имея в виду эту цель, да и вообще я очень желал бы, чтобы Вы мне сюда постепенно пересылали большинство партитур, которыми Вы располагаете, как, например, Реквием Моцарта etc., мессы Гайдна и, вообще, все наличные партитуры таких композиторов, как Гайдн, Моцарт, Иоганн Себастьян Бах, Эмануэль Бах etc. – Из фортепианных сочинений Эмануэля Баха у меня имеется лишь несколько вещей, и некоторые из них несомненно должны служить каждому подлинному художнику не только в качестве предмета высокого наслаждения, но и как материал для изучения. Я с огромным удовольствием сыграл бы здесь перед несколькими истинными любителями искусства те из его сочинений, которых я *никогда* не видел или видел только изредка. <...>

В случае же изменения моего местожительства я Вас сразу же о нём уведомяю. Но если Вы напишете мне незамедлительно, то Ваш ответ наверняка меня застанет здесь. Быть может, всё же небу не будет угодно, чтобы я окончательно расстался с мыслью о Вене как о месте своего постоянного пребывания. Будьте здоровы, желаю Вам всякого счастья и благополучия в той мере, в какой это возможно в наш бурный век.

Помните Вашего покорного слугу и друга *Бетховена* ».

Своё сорокалетие 15 августа 1809 года Наполеон отпраздновал в Вене.

К этому времени город уже понемногу пришёл в себя. Заработали магазины, кафе, рестораны и лавочки, придававшие венской жизни оттенок счастливой беспечности. В репертуаре театров преобладали оперы и комедии. Лишь Бургтеатр был закрыт: труппа эвакуировалась с императором Францем в Венгрию.

Венцы обожали зрелища. Кое-кто заметил, правда, что некоторые выражения верноподданнического восторга таили в себе ироническую двусмысленность. Так, одну из улиц украшал транспарант с несколько издевательским лозунгом «Да продлятся дни императора Наполеона, доколе будет угодно Господу!». А другое подобное поздравление заключало в себе дерзкий шифр, понятный лишь знавшим немецкий язык: начальные буквы фразы «Посвящено дню рождения Наполеона» складывались в слово *ZWANG* – «НАСИЛИЕ». Кто-то, не мудрствуя, вывесил краткий лозунг «Да здравствует император!» – но поди разбери, какого из императоров тут имели в виду, своего или чужеземного...

«Венская газета» напечатала подробный отчёт о празднествах. Вряд ли Бетховен находился среди веселящихся зевак, но, даже просто читая газеты, он мог убедиться в том, что между императором Францем и императором

Наполеоном для венцев большой разницы, в сущности, не было.

«Венская газета» от 16 августа 1809 года:

«Вчера здесь состоялось столь же блестящее, сколь и торжественное чествование Наполеона. С самого раннего утра на всех улицах началось движение людей, желавших увидеть большой парад в Шёнбрунне и полный сбор всех министров и генералов. Вместе с вице-королём Италии и герцогом Невшательским они проследовали в четыре часа пополудни в собор Святого Стефана. Его преосвященство господин архиепископ представил Те Деум, сочинённый Сальери. Все французские государственные служащие устроили у себя торжественные обеды; приём у его высокопревосходительства господина генерал-губернатора, проходивший в новом зале у Бурга, был рассчитан на 200 кувертов. Надо всем был размещён портрет его величества императора Наполеона под пышным балдахином. Между колоннами, на которых покоится кровля, красовались апельсиновые деревья в кадках. В верхних же оконных нишах виднелся транспарант: *Vive Napoleon le Grand!* („Да здравствует великий Наполеон!“). Каждая буква была увита листьями дуба, – по букве в каждой нише, причём все они были равны между собой. Неоднократно поднимались тосты за здоровье его величества императора, её величества императрицы, императорской семьи и во славу французской армии. Застолье было публичным; прекрасно слаженный оркестр и великолепное освещение способствовали полному удовольствию. Пышность празднеству придавало и большое количество зрителей, для которых были открыты соседние помещения. <...>

Неисчислимы толпы людей заполнили улицы и площади; прекрасная погода благоприятствовала празднеству; музыка звучала с балконов Бурга и из многих других мест; народ пел на улицах, и порядок ничем не был нарушен. Со времён императора Иосифа здесь не было таких всеобщих празднеств, и никогда народ не испытывал столь возвышенных, радостных и притом благопристойных чувств; улицы города, казалось, сплошь превратились в залы для общественных увеселений.

Трудно было поверить в то, что город, сиявший вчера праздничными огнями и наполненный радостными звуками, три месяца тому назад пылал от осадной бомбардировки и был полон стенаниями ужаса. Но прекрасный праздник заслуживал, чтобы его прекрасно отметили».

Празднества отшумели, и вскоре обнаружилось, что далеко не все готовы смириться с владычеством Бонапарта.

12 октября во время очередного парада перед Шёнбруннским дворцом при попытке совершить покушение на жизнь Наполеона был задержан студент Фридрих Штапс, сын пастора из Наумбурга, при котором был обнаружен большой кухонный нож, а у сердца – портрет невесты. Хотя Наполеон запретил публиковать в газетах что-либо касательно всей этой истории, подробности случившегося были впоследствии переданы французскими приближёнными императора – флигель-адъютантом генералом Раппом, маршалом Бертье и

секретарём Луи Антуаном Бурьенном.

«Делайте со мной, что хотите, я готов умереть!» – заявил арестованный юноша. На любые вопросы о себе он отвечать отказался, сказав, что может открыть это только самому императору. Наполеон велел привести арестанта к себе в кабинет. Между ними состоялся диалог, приводимый (с некоторыми различиями в деталях) в мемуарах всех указанных выше лиц.

– Ваш возраст?

– Восемнадцать лет.

– Зачем вам нож?

– Я хотел вас убить.

– Вы в своём ли уме, молодой человек? Вы что, иллюминат²⁵?

– Я в своём уме, и я не знаю, что значит иллюминат.

– Вы, часом, не больны?

– Я не болен. Я здоров.

– Почему же вы хотели меня убить?

– Потому что вы повинны в несчастьях моей родины.

– Я причинил вам какое-то зло?

– Мне? Как и всякому немцу.

– Кем вы посланы, кто вас толкнул на такой вероломный поступок?

– Никто. Я сам твёрдо убеждён в том, что если убью вас, то окажу великую услугу моему отечеству и всей Европе.

Наполеон был готов помиловать юношу, однако спросил, что бы тот сделал, если бы был отпущен. Штапс честно признался, что вновь пытался бы убить врага своей родины. Фридрих Штапс был приговорён трибуналом к смерти и расстрелян у стены Шёнбруннского сада в семь утра 17 октября, так и не узнав, что 14 октября был заключён мир.

Наполеон покинул Вену в ночь на 15 октября, однако не забыл потом поинтересоваться тем, как умер его юный ненавистник. Ему сообщили, что смерть он встретил бестрепетно. Штапс хотел стать героем, и он стал им.

Зовёт народ, и боги жаждут жертвы.
Нельзя не подчиниться, будь покорен.
Ты любишь деву, но отчизны вопль
Сильнее слабых сетований сердца.
Так посвяти всю жизнь стране родной,
Чьи бедствия любовь твоя искупит.

Иоганн Август Апель «Каллироя»²⁶

Бетховен – Г. К. Гертелю в Лейпциге, 22 ноября 1809 года:

«Наконец-то я пишу Вам. После дикого опустошения, после всех

²⁵ Тайное общество наподобие масонского, основанное в 1784 году в Баварии и вскоре запрещённое.

²⁶ Эту трагедию Гертель ранее прислал Бетховену.

претерпленных невыносимых бедствий наступил какой-то покой. В течение нескольких недель подряд мне казалось, что я работаю скорее *ради смерти*, нежели ради *бессмертия*. <...>

Я не имею известий, получили ли Вы три моих произведения. По-моему, они уже давно должны были прибыть к Вам. Относительно доктора Апеля я ещё не мог написать Вам, отрекомендуйте меня ему тем временем как его почитателя. Ещё одно. Не существует трактата, который *для меня* оказался бы слишком учёным. Нисколько не претендуя на собственно учёность, я с детства, однако, стремился постигнуть то *лучшее и мудрое*, что создано каждой эпохой. Позор артисту, который это не считает для себя обязательным хотя бы в меру своих сил.

Что Вы скажете об этом мертворождённом мире? От нынешнего века я более не жду ничего прочного, и ни на что, кроме слепого случая, твердо полагаться нельзя. —

Будьте здоровы, мой почтенный друг, и поскорее дайте мне знать о своём житье-бытье, а также и о том, получили ли Вы произведения.

Ваш преданнейший друг *Бетховен*».

Весенние песни

Руку дай мне в знак союза,
разгадав души вопрос,
и да будут наши узы
крепче вензеля из роз.

Иоганн Вольфганг Гёте. Круг цветочный²⁷

Во имя мира с Наполеоном император Франц I был вынужден выдать за него замуж свою дочь, эрцгерцогиню Марию Луизу. Заочное обручение состоялось 11 марта 1810 года в венской придворной церкви Августинцев, венчание — 1 апреля в Париже. Всё это соответствовало старинному девизу Габсбургов: «Пусть воюют другие, а ты, счастливая Австрия, празднуй свадьбы». Хотя юная невеста не питала к грозному жениху никаких тёплых чувств, ей в награду за эту жертву доставалась корона французской императрицы.

Жажда мира, весеннего обновления и прочного благополучия охватила тогда не только императорскую фамилию. Видимо, нечто такое витало в воздухе. И Бетховен на сороковом году жизни вновь начал задумываться о женитьбе. Ещё в прошлом году он то ли в шутку, то ли всерьёз просил Игнаца фон Глейхенштейна присмотреть для него невесту, «которая подарит вздох моим гармониям». Только, прибавлял привередливый гений, она должна

²⁷ Третья из Песен Бетховена оп. 83 (1810), цитируется последний катрен текста.

непрерывно быть красивой: «Ничего некрасивого я полюбить не могу, иначе мне пришлось бы влюбиться в себя самого».

Весной 1810 года ему вдруг начало необычайно везти на прелестных и музыкальных девушек. Хотя ни одна из них не стала его женой, состояние опьяняющей влюблённости вызвало к жизни несколько замечательных песен на стихи Гёте. Три из них были изданы вместе как опус 83 и посвящены княгине Каролине Кинской, хорошей певице и, как обмолвился Бетховен в одном из писем Гертелю, «самой очаровательной толстушке в Вене». Но не княгиня Кинская вдохновила его на эти песни.

Глейхенштейн, возвратившийся в начале 1810 года из служебной поездки, ввёл Бетховена в дом богатого коммерсанта Якоба Фридриха Мальфатти. Бетховен хорошо знал его кузена, известного венского врача Джованни (Иоганна) Мальфатти. Якоб Мальфатти был лишь на год старше Бетховена, однако имел двух дочерей на выданье, Терезу и Анну. Общим исполнилось восемнадцать (разница в возрасте между сёстрами была меньше года). Глейхенштейн взялся ухаживать за младшей, Анной. Бетховену же приглянулась кокетливая Тереза.

Бетховен – Николаусу фон Цмескалю, 18 апреля 1810 года:

«Любезный Цмескаль!

Не сердитесь на меня за то, что я пишу Вам на таком листке. Разве не напоминает Вам моё нынешнее положение ту обстановку, в которую когда-то попал Геркулес, находясь у царицы Омфалы??? Я просил Вас купить мне зеркало наподобие Вашего и поэтому, возвращая Вам сейчас Ваше зеркало, прошу, чтобы, как только в нём пропадёт надобность, Вы мне сегодня прислали его ещё раз, ибо моё разбилось. Будьте здоровы и не называйте меня больше „великим человеком“, потому что я никогда ещё не чувствовал силу или слабость человеческой природы так, как чувствую теперь. – Любите меня».

Он сам понимал, что попал под чары существа очень милого, но легкомысленного, но ничего не мог с этим сделать: в марте и апреле он часами пропадал в доме Мальфатти. В то же самое время Бетховен умудрялся работать над музыкой к «Эгмонту», премьера которого была назначена в Бургтеатре на май.

Выбор трагедии Гёте для постановки на венской придворной сцене выглядел экстраординарным: сюжет «Эгмонта» вращался вокруг народного восстания во Фландрии XVI века против владычества испанской ветви династии Габсбургов. Восстание было жестоко подавлено после введения войск герцога Альбы; один из вождей, граф Эгмонт, казнён. Гёте несколько отошёл от исторической правды, сделав героя трагедии довольно молодым человеком, свободным от семейных уз. Это позволило ввести в трагедию вымышленный образ простой девушки Клерхен, обычной горожанки, страстно любящей Эгмонта и выпивающей яд, чтобы не стать свидетельницей его казни. В предсмертном монологе Эгмонту мерещится образ Свободы в образе Клерхен, и он храбро идёт на плаху, уверенный, что рано или поздно его дело восторжествует.

Гёте работал над пьесой более десяти лет и издал её в 1788 году, когда она внезапно оказалась очень актуальной: во Фландрии тогда вновь начались волнения, чреватые вооружённым восстанием. Вероятно, эти события живо обсуждались в Бонне, и особенно в семье Бетховена, поскольку по мужской линии род был фламандским. Из-за «взрывоопасного» сюжета трагедию Гёте во владениях Габсбургов долгое время не ставили. Да и в спектакле 1810 года без цензуры не обошлось. Остаётся лишь удивляться тому, что император Франц вообще дал согласие на представление этой пьесы. Помогло общее несчастье: война. Венцы воспринимали «Эгмонта» как повествование о собственных бедствиях, пережитых в 1809 году. Никакие парады у Шёнбрунна, никакие фейерверки в честь дня рождения Наполеона и торжества по поводу его свадьбы с эрцгерцогиней Марией Луизой не могли погасить ту жажду возмездия, которая жгла сердца молчавших, но непокорившихся венцев.

Увертюра к «Эгмонту» была готова. Бетховен начал сочинять её ещё прошлой осенью, как только получил заказ. Она должна была непременно понравиться всем. Наконец-то Бетховена перестанут ругать за то, что он пишет бесформенно и непонятно. Здесь всё очевидно и ясно, но не в ущерб вдохновению и мастерству. Суровая сила испанской власти, жестокость герцога Альбы, геройство восставших брюссельцев, отвага графа Эгмонта, его гибель на плахе – и посмертный триумф.

Больше всего Бетховена тревожили песни. По ходу действия Клерхен должна была исполнить одну лирическую песню и одну воинственную. Роль возлюбленной Эгмонта была поручена молоденькой актрисе Антонии (Тони) Адамбергер. Эта девушка хорошо показала себя в драматических пьесах. Но – петь под оркестр? Бетховен решил встретиться с Адамбергер и лично выяснить, каковы её музыкальные способности. В их наличии он почти не сомневался: рано осиротевшая Тони была дочерью знаменитого тенора Валентина Адамбергера, первого Бельмонта в моцартовском «Похищении из сераля», и известной актрисы, служившей в Бургтеатре. И Бетховену тоже довелось убедиться в том, что Тони – не просто актриса, а очень незаурядная личность. Никаких романтических отношений между ними не возникло, однако о том, как протекала их первая встреча, рассказывала впоследствии сама Антония.

Из мемуаров Антонии фон Арнет, урождённой Адамбергер :

«Я была тогда ребячливым, весёлым, юным созданием, которое не отдавало себе отчёта в том, с каким человеком я общалась. Тогда он вообще мне не нравился, и только сейчас, в мои шестьдесят семь лет, я сполна понимаю, каким счастьем было познакомиться с ним. Потому, когда моя покойная тётушка, ставшая мне воспитательницей и благодетельницей, позвала меня в свою комнату и представила ему, я держалась очень непринуждённо. На его вопрос: „Умеете ли вы петь?“ – я без колебаний ответила: „Нет“. – „Но я должен написать для вас песни к ‘Эгмонту’“. – Я честно ответила, что в течение четырёх месяцев брала уроки пения, но прекратила их, поскольку возникли опасения, что чрезмерное напряжение при одновременном обучении декламации повредит моему голосу. Тогда он весело пошутил на венском

диалекте: „Ну, сейчас мы вас выведем на чистую воду“. И случилось нечто восхитительное. Мы пошли к фортепиано и взяли мои ноты из наследия моего отца. Когда-то я всё повторяла за ним как попугай и многое отлично помнила наизусть. Бетховен увидел лежащие сверху очень популярные тогда речитатив и рондо из „Ромео и Джульетты“ Цингарелли.

„Вот это вы сейчас споёте!“ – воскликнул он с усмешкой и с некоторым сомнением сел аккомпанировать мне. Столь же беспечно, как я с ним болтала и шутила, я пропела эту арию. Его взгляд преисполнился благожелательностью. Он прикоснулся к моему лбу и сказал: „Ага, теперь я всё знаю“.

Через три дня он снова пришёл и спел мне те песни. Когда спустя несколько дней я их выучила наизусть, он мне сказал: „Да, теперь всё в порядке. Ну да, да, вы можете петь, не заставляйте себя упрашивать и не притворяйтесь передо мной, будто сейчас умрёте“.

Он ушёл, и больше я его у себя не видела. Лишь на репетиции, когда он сам дирижировал, он мне часто кивал с дружеской симпатией».

Радость, страданье, раздумья в тиши,
Страхи и вздохи смятенной души,
То ликованье, то смертная боль:
Счастливы лишь те, кем владеет любовь!

Иоганн Вольфганг Гёте «Эгмонт», первая песня Клерхен

Бетховен – Францу Герхарду Вегелеру в Кобленце, 2 мая 1810 года:

«...Около двух лет тому назад моё тихое и безмятежное существование закончилось, и я оказался насильно втянутым в светскую жизнь. Никакой пользы *я от этого* ещё пока не вижу; скорее, наоборот. Но на кого же не воздействуют бури, бушующие вокруг? Тем не менее я был бы счастливым человеком, быть может, одним из счастливейших, когда бы не демон, поселившийся в моих ушах. Не прочти я где-то о том, что человек не имеет права самовольно распроститься с жизнью, пока он в состоянии совершить ещё хоть одно доброе дело, меня бы давно уже не было, я бы покончил с собой. О, жизнь так прекрасна! Но моя навсегда отравлена.

Ты не откажешь мне в дружеской услуге, если я попрошу тебя, чтобы ты для меня раздобыл моё *свидетельство о крещении*. <...> Кое-что тут, между прочим, надобно принять во внимание, а именно: что был ещё один брат, названный тоже Людвигом, но с добавлением *Мариа*, который *родился раньше, чем я*, но умер. Для верного определения моего возраста следует, стало быть, найти сперва сведения о нём, ибо я заведомо знаю, что тут возникла ошибка и что есть люди, полагающие, будто я старше, нежели на самом деле. К сожалению, я прожил какое-то время, сам не зная, сколько мне лет. Была у меня раньше родословная, но она, бог весть как, затерялась. Итак, не сердись на меня за горячую просьбу о розысках как Людвига Мариа, так и теперешнего Людвига, увидевшего свет после него. Чем скорее ты пришлешь мне свидетельство, тем более меня обяжешь...»

Попытка Бетховена посвататься весной 1810 года к Терезе Мальфатти завершилась болезненным для него ударом. В письме Вегелеру от 2 мая содержалась просьба прислать в Вену копию свидетельства о крещении – этот документ был необходим при заключении брака. Стало быть, в начале мая Бетховен ещё надеялся, что его предложение будет принято, как было принято примерно в те же дни брачное предложение Глейхенштейна, сделанное Анне Мальфатти.

Неизвестно, что именно привело к разрыву. Судя по некоторым намёкам в письмах Бетховена, причиной могла стать его собственная эмоциональная импульсивность – уже считая себя женихом любимой девушки, он мог допустить в общении с ней какие-то вольности («безумства», по его собственному выражению). Хотя семья Мальфатти не принадлежала к высшему свету, определённые правила этикета должны были соблюдаться и здесь. Однако Мальфатти явно стремились избежать скандала. Бетховен был знаменитостью, и к тому же – близким другом Глейхенштейна, уже помолвленного с одной из сестёр. Поэтому семья Мальфатти решила не отказывать Бетховену от дома совсем, но ограничиться лишь его приглашением на музыкальные вечера. Это решение было воспринято им самим как едва ли не оскорбительное. Бетховен с едкой горечью писал Глейхенштейну в начале мая 1810 года:

«...Твоим известием я снова низвергнут из сферы высшего блаженства в глубокую пропасть. К чему эта приписка, что ты-де, мол, меня оповестишь, когда там снова будет музыка? Да неужто же я не что иное, как только состоящий при тебе или при ком-нибудь игрец? Так, по крайней мере, можно понять. Опору свою, стало быть, я снова должен искать лишь в себе самом; вне меня её, стало быть, не существует. – Нет, ничего, кроме страданий, не приносит мне ни дружба, ни подобные ей чувства. – Ну что же, пусть будет так. Для тебя, бедный Б[етховен], не существует счастья вовне. Всё для себя ты должен создавать в себе самом, и только в мире идеалов ты найдёшь друзей. – Я прошу тебя меня утешить – не сам ли я виновен в том, что вчера произошло? Если ж ты не можешь утешить, то скажи мне правду, я её выслушаю так же охотно, как высказываю. Сейчас ещё есть время, и правда ещё может послужить мне на пользу...»

Видимо, он надеялся, что ошибку можно исправить. Тем временем семья Мальфатти покинула Вену и переехала в своё имение под Кремсом, в Валькерсдорф, примерно в 60 километрах от столицы. Бетховен собирался под любым предлогом приехать туда, но, видимо, Глейхенштейн убедил друга в том, что его внезапное появление лишь подольёт масла в огонь. К тому же музыка к «Эгмонту» ещё не была полностью готова – на 24 мая была назначена премьера, но объёмистую партитуру только начали расписывать по голосам. К премьере Бетховен со всем этим справиться не успел, и первый спектакль с его музыкой состоялся лишь 15 июня.

Глейхенштейн, уехавший в начале мая в Валькерсдорф, привёз с собой письмо от Бетховена Терезе, написанное накануне поздно вечером, причём, как сообщал Бетховен другу, выдержанное в таком стиле, «что его может читать

весь мир». Письмо оказалось во всех отношениях поучительным.

Бетховен – Терезе Мальфатти, май 1810 года:

«С этим письмом, досточтимая Тереза, я посылаю Вам то, что обещал, и если бы мне не помещали серьёзнейшие препятствия, я бы послал ещё больше, дабы показать Вам, что для *своих друзей я всегда делаю больше, чем обещаю*. Надеюсь и не сомневаюсь, что Вы так же хорошо занимаетесь, сколь приятны и Ваши развлечения, – последние, однако, не должны Вас увлекать настолько, чтобы Вы вовсе не вспомнили о нас – впрочем, я, конечно, обольстил бы себя иллюзиями относительно Вас или же преувеличил свои собственные достоинства, если бы применил к Вам изречение: „Люди не только тогда бывают вместе, когда они друг подле друга. И оторванные от нас, и ушедшие от нас – живы для нас“. Кому придёт в голову приписывать нечто подобное непостоянной, беспечно порхающей Т[ерезе]?

Что до Ваших занятий, то не забрасывайте фортепиано или вообще музыку в широком смысле. У Вас к ней такой прекрасный талант, почему же его не культивировать должным образом? Обладая столь развитым чувством всего прекрасного и доброго, почему Вы не хотите направить своё дарование к тому, чтобы распознать в таком дивном искусстве то совершенство, которое в нас постоянно вновь отражается?

Я веду теперь очень одинокую, тихую жизнь. Хотя и мигают кое-где огоньки, зовущие меня пробудиться, но с тех пор, как вы все уехали, я ощущаю такую пустоту, что даже моя муза, которая обычно никогда меня не покидает, ещё не смогла её восполнить и одержать победу. Ваше фортепиано заказано, и Вы вскоре его получите. Какую разницу заметите Вы в теме, придуманной однажды вечером, по сравнению с тем изложением, что записал я для Вас недавно! Уясните себе это сами, но только не прибегайте к помощи пунша.

Какая Вы счастливая, что так рано отправились за город! Я же смогу наслаждаться сельской жизнью лишь начиная с восьмого числа, чему радуюсь как дитя. Я испытываю такое блаженство, когда получаю возможность пройтись по лугам и лесам, среди деревьев, кустарников и скал. Никто так не может любить деревню, как я, – ведь леса, деревья и скалы отвечают человеку эхом, которое он жаждет услышать. –

Будьте любезны передать Вашей милой сестре Наннетте песню в переложении для гитары. Я переписал бы и мелодию, не будь у меня так мало времени.

В скором времени Вы от меня получите ещё несколько композиций, на трудность которых Вам не придётся сетовать. *Читали ли Вы „Вильгельма Мейстера“ Гёте и сочинения Шекспира в переводе Шлегеля?* Живя в деревне, имеешь много свободного времени; думаю, что Вам будет приятно, если я пришлю Вам эти книги.

По воле случая неподалёку от Вас живёт один мой знакомый, так что, возможно, как-нибудь ранним утром я на полчаса к Вам заявлюсь и снова уйду. Как видите, я намерен докучать Вам очень недолго. Препоручите меня расположению Вашего батюшки и Вашей матушки, хотя право на подобную

претензию мною ещё не заслужено. Поклонитесь от меня и Вашей сестре Н[аннетте].

Прощайте, досточтимая Тереза, желаю Вам всего, что есть в жизни лучшего и прекраснейшего. Вспоминайте обо мне чаще и забудьте моё безрассудное поведение. Не сомневайтесь в том, что никто Вам не желает более радостной, счастливой жизни, чем я, причём даже в том случае, если Вас совершенно не интересуется Ваш преданнейший слуга и друг

Бетховен.

NB. Было бы очень мило, если бы Вы мне черкнули пару строк относительно того, чем могу я Вам быть здесь полезным».

Нелишне ещё раз напомнить, что «досточтимой Терезе» было всего 18 лет, и было бы совершенно несправедливо винить её в том, что она не смогла ответить на любовь почти сорокалетнего Бетховена, внешние изъяны которого явно перевешивали в глазах девушки все его внутренние достоинства. Об истинной цене этих достоинств она, как и Тони Адамбергер, вряд ли вообще тогда догадывалась.

Приведённое выше письмо ясно говорит о том, что Бетховен искал в своих подругах не только «вечной женственности» (*das ewig Weibliche*), но и, если воспользоваться другим выражением Гёте, «избирательного сродства» – духовной близости, основанной на общности литературных и музыкальных интересов. Письмо Терезе Мальфатти – своего рода маленькая «педагогическая поэма», в которой Бетховен пытается привить юной возлюбленной вкус к серьёзной литературе (Шекспир, Гёте) и к собственной музыке. Вместе с письмом он послал сёстрам Мальфатти пакет с нотами. Хотя из текста письма неясно, какие произведения туда входили, это стало в какой-то мере известно впоследствии, когда исследователи добрались до архива Терезы. Тереза, в замужестве баронесса фон Дросдик, умерла в 1851 году, передав принадлежавшие ей ноты другу семьи, пианисту и композитору Рудольфу Шахнеру. Тот, в свою очередь, отдал на хранение это нотное собрание своей матери, Бабетт Бредль. Известный бетховенист Людвиг Ноль навестил в 1865 году в Мюнхене эту даму, которая позволила ему ознакомиться с коллекцией бетховенских рукописей. Вероятно, после смерти Бредль ноты вернулись к Шахнеру, умершему в 1896 году, однако судьба его наследия доселе неизвестна.

Среди нот, полученных Терезой от Бетховена в 1810 году, были песни на стихи Гёте: «Миньона» (№ 1 ор. 75 – «Ты знаешь край»), «Блаженство скорби» и «Стремление» (из ор. 83), а также вторая песня Клерхен из «Эгмонта» («Гремят барабаны»). В одном из писем Бетховена Глейхенштейну упоминается также некая соната. Он мог послать ей одну из своих небольших сонат. Таковых в то время было две: Соната ор. 78 фа-диез мажор (№ 24), посвящённая Терезе Брунsvик, и Соната ор. 79 соль мажор (№ 25), оставшаяся без посвящения. Возможно, речь шла именно о последней сонате. Существует, правда, предположение, что Соната ор. 79 могла быть предназначена для Вики Дейм – дочери Жозефины, которая не только являлась ученицей Мари Биго, но

и вплоть до весны 1809 года находилась в её доме в качестве воспитанницы. Однако в фактуре Сонаты ор. 79 есть места, трудноватые для маленьких рук девятилетней девочки.

Архив Терезы Мальфатти преподнёс исследователям загадку, связанную с одной из самых знаменитых пьес Бетховена – фортепианной багателью «К Элизе» (на самом деле, если переводить буквально, «Для Элизы»). В 1865 году Людвиг Ноль видел бетховенский автограф этой пьесы, текст которой впервые опубликовал два года спустя. Посвятительная надпись, согласно его расшифровке, гласила: «*Für Elise am. 27 April zur Erinnerung L. v. Bthvn*» – «Для Элизы. 27 апреля, на память от Л. в. Бтхвн».

Тут же возникли вопросы, на которые пока нет ответов. Прежде всего – кто такая Элиза и какое отношение она могла иметь к семье Мальфатти и к Бетховену? Год написания багатели в автографе не значился, но, зная об увлечении Бетховена Терезой, напрашивается 1810 год, и дата «27 апреля» этому не противоречит. До начала мая Бетховен надеялся, что его предложение о браке будет принято, и к тому же знал, что семья Мальфатти собирается за город (поэтому музыкальный сувенир был вполне к месту). Намёк на свежесочинённую пьесу содержится и в письме Бетховена Терезе: «Какую разницу заметите Вы в теме, придуманной однажды вечером, по сравнению с тем изложением, что записал я для Вас недавно!» Никакой другой фортепианной пьесы в этот период им создано не было.

Но всё-таки: при чём тут «Элиза»?..

К сожалению, автограф пьесы бесследно исчез. Зато обнаружился ранний набросок основной темы багатели, записанный среди эскизов «Пасторальной симфонии» ещё в 1808 году, так что никаких сомнений в авторстве Бетховена быть не может. Однако Макс Унгер, бетховенист первой половины XX века, высказал предположение, что Ноль мог ошибиться в расшифровке надписи, сделанной, вероятно, готической скорописью. Унгер выдвинул версию, что вместо «*Für Elise*» следовало читать «*Für Therese*». Тогда всё вставало на свои места: дата, романтическая история неудачной влюблённости и имя девушки. Но, с другой стороны, Людвиг Ноль, опытный текстолог, вряд ли принял бы «Терезу» за «Элизу». Он и сам удивлялся этому расхождению, предполагая, что во владении Терезы Мальфатти случайно могла оказаться пьеса, адресованная другой приятельнице Бетховена.

Однако, насколько это известно, в близком окружении Бетховена в тот период не было девушки или молодой дамы с таким именем. Все знакомые Бетховену Элизы не годились на роль адресаток этого музыкального послания. Посвящение, в котором указывалось только имя, подразумевало, что речь идёт о незамужней особе, и говорило либо о совсем юном возрасте девушки, либо о её близких дружеских отношениях с Бетховеном.

В начале XXI века поиски загадочной «Элизы» резко оживились. Клаус Мартин Копиц выдвинул в 2010 году предположение, что багатель могла быть написана для сестры тенора Йозефа Августа Рёккеля – певицы Марии Евы Рёккель, иногда выступавшей под псевдонимом Элиза Рёккель, а в 1813 году ставшей женой друга Бетховена – Иоганна Непомука Гуммеля. Она вспоминала

на старости лет, что Бетховен слегка с ней флиртовал до её замужества. Но, во-первых, она никогда и нигде не упоминала о какой-либо посвящённой ей пьесе Бетховена, во-вторых, не носила имени Элизабет ни официально, ни в семейном кругу, а в-третьих, никак не была связана с семьёй Мальфатти.

Исследовательница Рита Стеблин попыталась найти подходящую «Элизу» в окружении Мальфатти. В 2012 году ей удалось обнаружить Элизу Баренсфельд, юную певицу и пианистку, ученицу механика и музыканта Иоганна Непомука Мельцеля. Эта Элиза проживала в доме, стоявшем напротив дома семьи Мальфатти. Если допустить, что Элиза и Тереза были знакомы, то, конечно, они могли бы обмениваться и нотами. Однако всё это – крайне зыбкие предположения. Не слишком верится в то, что, будучи влюблён в Терезу Мальфатти и спешно занимаясь завершением музыки к «Эгмонту», Бетховен стал бы писать пьесу для ученицы Мельцеля, даже если бы он знал эту девушку. Но никаких доказательств их знакомства нет.

Австрийский музыковед Михаэль Лоренц, раскритиковавший в 2014 году версию Стеблин, предположил, что разгадку тайны содержал исчезнувший автограф багатели. Ибо никто ныне не может сказать, были ли написаны слова «Для Элизы» и «27 апреля, на память от Л. в. Бетхвн» одной и той же рукой. Лоренц обратил внимание на то, что и жена, и дочь Рудольфа Шахнера, владевшего автографом пьесы, носили имя Элизабет. Следовательно, дарственную надпись «Для Элизы» мог добавить Шахнер, а к Бетховену она не имела отношения. Однако и эта версия остаётся лишь гипотезой.

Но, если надпись «Für Elise» принадлежала всё-таки Бетховену, а пьеса тем не менее была подарена Терезе Мальфатти, за всем этим, как нам кажется, мог таиться литературный шифр. В письме Глейхенштейну от 12 марта 1809 года Бетховен просил друга подыскать ему в Баварии красивую невесту, оговаривая, что «*Элизой Бюргер она быть не должна*».

Нашумевшая история любви поэта Готфрида Августа Бюргера и его жены, актрисы и поэтессы Элизабет Хан, была понятна современникам без разъяснений. Сейчас такие разъяснения, пожалуй, необходимы. Элизабет Хан принадлежала к плеяде «немецких амазонок» рубежа XVIII–XIX веков – одарённых, независимых и свободных в своих поступках женщин. Заочно влюбившись в Бюргера, Элизабет направила ему стихотворное признание с предложением руки и сердца. Бюргер, тронутый порывом талантливой девушки, ответил стихотворением «К Элизе» («An Elise»), содержание которого чем-то перекликается с настроением бетховенской пьесы.

О, что звучит из рощи миртов?
Невесты ль сладостный призыв?
Как сердца страх и стук неистов
В ответ на чувств твоих прилив!
Певунья, что ты затеваешь?
Со мной ты в поддавки играешь,
Чтоб бросить, нежно подманив?..

Готфрид Август Бюргер «К Элизе»

Намёк на «Элизу Бюргер» в письме Глейхенштейну подтверждает возможность подобной ассоциации. Только та давнишняя история любви завершилась печально: Элиза не смогла ужиться с супругом и вскоре его покинула, вернувшись на сцену (она успешно выступала в Дрездене). Стихотворение же Бюргера осталось памятником этому поэтическому роману.

Той же весной 1810 года, едва успели немного утихнуть страсти вокруг Терезы Мальфатти, к Бетховену самочинно явилась другая чаровница. Гостью, кстати, вполне могли бы звать Элизой, поскольку полное её имя было Элизабет. Но все с детства называли её Беттиной – Беттиной Brentano.

Удивительным образом их знакомство напоминало историю Элизы Хан и Бюргера, хотя отношения 25-летней Беттины Brentano с Бетховеном остались сугубо платоническими и она вовсе не помышляла выходить за него замуж. Однако многосторонняя одарённость Беттины (она хорошо владела словом, пела, сочиняла музыку, рисовала), её яркая внешность и смелость поведения произвели на Бетховена огромное впечатление. Важным было для него и то, что эта девушка была тесно связана с Гете.

Впоследствии, в 1830-х годах, она стала известной писательницей, Беттиной фон Арним. Можно было бы поддаться очарованию её беллетристической манеры и цитировать обширные фрагменты из книги «Переписка Гёте с ребёнком» или из романа «Илиус Памфилиус и Амброзия», где целые страницы посвящены описанию встреч и разговоров с Бетховеном. Но если сопоставлять написанное Беттиной с документами и свидетельствами других людей, не склонных к фантазиям, то вскоре выяснится, что её тексты носят скорее художественный, нежели мемуарный характер.

Беттина происходила из франкфуртской семьи Brentano, имевшей итальянские корни. Основатель семьи, Петер Антон Brentano, поселился в 1762 году во Франкфурте. От трёх браков он имел 20 детей. Вторая из его жён, Максимилиана Ла Рош, некоторое время была возлюбленной Гёте, и Беттина, её дочь, писала впоследствии, что великий поэт, ставший к тому времени просто другом дома, был первым, кто взял на руки родившуюся 4 апреля 1785 года девочку и поднёс её к окну, за которым сияло солнце. История поэтическая, но, возможно, такая же вымышленная, как и многие другие рассказы Беттины. На самом деле в круг Гёте она вошла, будучи уже взрослой и подружившись сперва с матерью поэта, продолжавшей жить во Франкфурте-на-Майне.

Старшим единокровным братом Беттины был Франц Brentano (1765–1844). После смерти отца в 1797 году он стал главой семейной фирмы, которая под его руководством достигла процветания. И в следующем году он женился на Антонии фон Биркеншток – уроженке Вены, дочери богатого и влиятельного коллекционера предметов искусства, Мельхиора фон Биркенштока.

Биркеншток выдал восемнадцатилетнюю Тони замуж, не интересуясь её желаниями; 32-летний Франц на первых порах казался ей совершенно чужим

человеком, с которым она никак не могла решиться перейти на «ты». В доме мужа во Франкфурте ей пришлось взять на себя роль хозяйки огромной семьи, поскольку на попечении Франца оказались все его несовершеннолетние братья и сёстры, а вдобавок у четы появились свои дети. Всё это лишь усилило тоску Антонии по родному городу. Согласно брачному контракту, ей позволялось раз в два года приезжать в Вену и оставаться там на довольно продолжительный срок.

Была ли Антония Брентано знакома с Бетховеном до 1810 года? Сама Антония на старости лет это отрицала. Но трудно представить себе, что, периодически гостя в Вене у отца, она совсем не появлялась в обществе, не ходила на концерты и не бывала в театрах. Бетховен же, вопреки своей репутации мрачного анахорета, общался с весьма широким кругом людей. Скорее всего, он был знаком и с Биркенштоком.

В октябре 1809 года Антония и Франц перебрались в Вену, поскольку Биркеншток был при смерти. Он оставил после себя огромный дом в пригороде Ландштрассе, до предела заполненный хаотично собиравшимися коллекциями. Чтобы расстаться с этим имуществом, требовалось составить полную опись, чем Антония и занималась. Каталог библиотеки, включавшей около семи тысяч названий, был опубликован 18 сентября 1810 года; в июле 1811-го Бетховен рекомендовал библиотекарю эрцгерцога Рудольфа приобрести некоторые редкие ноты из этой коллекции.

Беттина в книге «Переписка Гёте с ребёнком» (1835) дала колоритное описание дома, которого сейчас больше нет (он был снесён в 1911 году):

«Я живу здесь в доме покойного Биркенштока, среди двадцати тысяч гравюр, примерно такого же количества рисунков, сотен древних урн и этрусских светильников, мраморных ваз, обломков рук и ног античных статуй, картин, китайских одежд, монет, минералов, коллекций насекомых, линз, бесчисленного количества карт и чертежей исчезнувших царств и государств, искусной резьбы, драгоценных документов и, в довершение всего, тут есть меч императора Карла. Вся эта пёстрая мешанина окружает тут нас, и её следует привести в порядок, так что ничего нельзя трогать и ни в чём нельзя разобраться».

Франц Брентано часто уезжал по торговым делам и месяцами жил во Франкфурте вместе с сыном Георгом (дочери оставались с матерью в Вене). Антония нередко болела в капризном венском климате и чувствовала себя одинокой. Поэтому приезд в мае 1810 года родственников мужа – сестёр Беттины и Кунигунды, и жениха последней, берлинского учёного Фридриха Карла де Савиньи – стал для неё радостным сюрпризом. И именно Беттина, если верить позднейшим воспоминаниям Антонии, познакомила её с Бетховеном. Впрочем, тут тоже есть свои неясности: например, откуда Беттина могла узнать адрес Бетховена? Может быть, его всё-таки знала Антония?

В книге «Переписка Гёте с ребёнком» Беттина приводит своё письмо поэту, датированное 28 мая 1810 года. Думается, публикуя его в 1835 году, Беттина многое присочинила:

«Я хочу рассказать Тебе о Бетховене, рядом с которым я забыла весь мир и даже Тебя. Дар речи почти покинул меня, но вряд ли я ошибусь, если скажу (а этого сейчас никто не понимает и никто в это не верит), что он намного обогнал в развитии всё человечество. Догоним ли мы его когда-нибудь? Сомневаюсь. <...>

Все человеческие потребности кажутся ему чем-то преходящим. Он свободно отдаётся чему-то неслыханному и неизбывному. Что значит для него общение с миром? Уже на восходе солнца он занят своим священным трудом, а после наступления тьмы уже не смотрит вокруг; он забывает о необходимости питать свою плоть, а поток вдохновения возносит его на своих крыльях высоко над скучными житейскими потребностями. Он сам говорил: „Когда я открываю глаза, у меня вырывается вздох – окружающий мир настолько противоречит моей религии, что мне остаётся лишь его презирать, ибо он не понимает, что музыка – куда более высокое откровение, нежели вся мудрость и философия. Она – вино, внушающее новые открытия, а я – тот Вакх, что готовит это вино для человечества и доводит его до духовного опьянения; если люди смогут этим воспользоваться, они обретут то, что потом вынесут на твёрдую почву. У меня нет ни одного друга; я должен жить в одиночестве, но я знаю, что Бог ко мне ближе, чем к кому-либо другому в моём искусстве. Я взираю на него без страха, я понял его и принял. И я не тревожусь за будущее своей музыки. У неё не может быть превратной судьбы, ведь любой, кто сможет её понять, избавится от всякой духовной нищеты, в которой влачатся все прочие“.

Всё это Бетховен сказал мне при первой встрече. Меня пронзило чувство благоговения; ведь он общался со мной так дружески и откровенно, хотя я должна была показаться ему незначительной особой. Ещё больше я удивилась, когда мне сказали, что он сторонится людей и вообще ни с кем не разговаривает. Никто не хотел сопровождать меня к нему, пришлось разыскивать его в одиночку. У него три квартиры, в которых он по очереди скрывается: одна за городом, другая внутри городских стен, а третья у бастиона. Там-то я и нашла его на четвёртом этаже и вошла без доклада. Он сидел за фортепиано. Я назвала своё имя; он очень дружелюбно спросил, не хочу ли я послушать только что сочинённую им песню. Он спел её резким и пронзительным голосом, вызывающим у всякого слушателя болезненное ощущение: „Ты знаешь край...“

– Правда, это прекрасно? – спросил он воодушевлённо.

– Просто чудесно! Я хочу услышать её ещё раз!

Моё горячее одобрение обрадовало его. „Большинство людей бывают *растроганы* чем-то хорошим. Но это не *художественные натуры*. Художники сделаны из *огня*, они не плачут“. Потом он спел ещё одну песню на Твои стихи, сочинённую им на днях: „*Лейтесь вновь, слёзы любви бесконечной*“. Он проводил меня домой и по пути высказал много прекрасного об искусстве, причём говорил настолько громко, останавливаясь посреди улицы, что требовалось немалое мужество, чтобы его слушать. Он говорил с огромной страстью такие удивительные вещи, что я тоже забывала о происходящем вокруг.

Когда я привела его с собой к нам на обед, где собралось большое общество, люди были безмерно удивлены. После обеда он, не заставляя себя упрашивать, сел за инструмент и играл долго и чудесно. Его гордость неотделима от его гения. В таком состоянии его дух постигает непостижимое, а его пальцы творят невозможное».

Если сравнить эти вдохновенные пассажи со свидетельством пожилой Антонии Brentano, то выяснится, что всё обстояло куда прозаичнее. Во-первых, мнение Беттины о нелюдимости Бетховена было явно преувеличенным. Во-вторых, первая его встреча с Беттиной происходила совершенно иначе. Девушка из приличной семьи не могла бы в одиночку явиться на квартиру к неженатому мужчине. Беттину сопровождала её замужняя родственница, Антония Brentano. Адрес указан верно – это была квартира в доме барона Пасквалати на Мелькербастай. Никаких трёх квартир у него в мае 1810 года не было: загородное жильё ещё не было снято, а с прежней квартиры на Вальфишгассе он съехал в конце апреля.

Антония Brentano вспоминала, что Бетховен принял посетительниц не сразу. Он, по своему обыкновению, заработался и забыл с утра побриться и, пока они дожидались в гостиной, приводил себя в порядок.

С Беттиной как источником информации всё обстоит очень непросто ещё и потому, что в описанных ею эпизодах вполне могли содержаться и зёрна истины. Бетховен-молчун, произносящий при этом длинные монологи, насыщенные поэтическими метафорами и философскими понятиями, выглядит чисто литературной фигурой. Но кое-что из мыслей, вложенных в его уста, вовсе не противоречит тому, что он действительно высказывал в письмах. Комментаторы текстов Беттины обращали внимание, в частности, на одну важную деталь, содержащуюся в последующей части того же самого, очень длинного, письма, а именно – на словечко *raptus* («блажь», «наитие»), которое было в ходу в доме Брейнингов в Бонне и которое Беттина никак не могла выдумать. Беттина, глубоко потрясённая его словами, якобы записала его монологи об искусстве и дала ему на другой день прочитать. Бетховен удивился: «Я это говорил? Ну, значит, у меня был *raptus*».

Бетховен неоднократно встречался с Беттиной в конце мая – начале июня 1810 года. Правда, следует учитывать, что как раз в это время шли последние приготовления к премьере «Эгмонта» и он должен был присутствовать на репетициях. Беттина писала о том, что Бетховен однажды привёл её «на большую музыкальную репетицию с полным оркестром» и она сидела «совершенно одна в ложе» – однако она нигде не упоминала о том, что эта репетиция имела отношение к «Эгмонту»!.. Никакого другого крупного сочинения Бетховена в те дни в театральном зале не исполняли.

Невзирая на все свои фантазии, Беттина сыграла важную роль в жизни Бетховена. Она помогла ему забыть досадную историю с Терезой Мальфатти, способствовала его сближению с супругами Brentano – и, что было, наверное, самым драгоценным, стала посредницей между ним и Гёте, буквально заставив великого поэта заинтересоваться столь необычным человеком. Единственное

подлинное сохранившееся письмо Бетховена Беттине содержит поздравления по случаю её брака с поэтом Ахимом фон Арнимом и выдержано в дружески-отеческом тоне. Время надежд миновало, и все весенние песни были спеты.

Бетховен – Беттине Брентано в Берлин, 10 февраля 1811 года:

«Дорогая, дорогая Беттина!

Я получил от Вас вот уже второе письмо, а из Вашего послания к Тони [Брентано] вижу, что Вы обо мне не только не забываете, но даже представляете меня в излишне выгодном свете. Ваше первое письмо я всё лето носил при себе, и оно мне не раз доставляло блаженство. Хотя я Вам пишу не так часто и ничего не посылаю, однако в мыслях своих я пишу Вам тысячи раз тысячи писем. О том, как Вы себя чувствуете в Берлине среди этого всесветного сброда, я могу догадываться, даже не читая Ваших писем. Разговоры, болтовня об искусстве и ничего на деле!!!! Лучшее всего об этом сказано в стихотворении Шиллера „Реки“, устами Шпрее.

Вы выходите замуж, дорогая Беттина, возможно, что уже даже вышли, а я так и не смог повидаться с Вами перед этим. Да ниспошлётся же Вам и Вашему мужу всё то счастье, которым супружество благословляет супругов. Что сказать о себе? „Скорби о судьбе моей!“ – восклицаю я вместе с Иоанной [д’Арк]. Если суждено мне прожить ещё несколько лет, то так же, как за все прочие милости и немилости, я воздам благодарение Всевышнему, всё в себе воплощающему.

Если Вы будете писать обо мне Гёте, подберите все те слова, которые способны передать ему моё искреннейшее уважение и восхищение. Я сейчас сам собираюсь ему написать по поводу „Эгмонта“, к которому сочинил музыку, сделав это единственно из любви к его стихам, постоянно меня окрыляющим высшей радостью. Кто в силах, однако, выразить всю полноту признательности великому поэту, драгоценнейшей жемчужине нации!

Итак, ничего больше, дорогая, милая Б[еттина]. Сегодня утром я лишь в четыре часа вернулся с одной вакханалии, где мне довелось много смеяться, чтобы сегодня почти столько же рыдать. Бурное веселье часто приводит к тому, что я снова замыкаюсь в себе.

<...> Ну, прощай, дорогая Б[еттина], целую тебя в лоб и скрепляю этим поцелуем, словно печатью, все свои мысли о тебе.

Пишите скорее, скорее и чаще своему другу *Бетховену* ».

Диалоги с Гёте

Бетховен – Гёте в Веймар, 12 апреля 1811 года:

«Ваше превосходительство!

Спешная оказия, обусловленная срочностью отъезда отсюда одного моего приятеля, который (так же, как и я) является Вашим глубоким почитателем, оставляет мне лишь краткий миг для выражения Вам благодарности за все те долгие годы, которые я Вас знаю (а знаю я Вас с детства). Это так мало за столь многое. Беттина Брентано заверяла меня, что я был бы Вами принят

благосклонно и даже, более того, дружественно. Как смею я, однако, помышлять о подобном приёме, ежели приблизиться к Вам я не в состоянии иначе, как только с величайшим благоговением и с невыразимо глубоким чувством к Вашим прекрасным творениям. В близком будущем Вы получите из Лейпцига через посредство Брейткопфа и Гертеля музыку к „Эгмонту“, к этому великолепному „Эгмонту“, которого я воплощал в звуках с таким же горячим увлечением, с каким я его читал, будучи в мыслях и в чувствах всецело захвачен Вами. Я очень хотел бы узнать Ваше суждение об этой музыке. Даже порицание будет полезным для меня и для моего искусства, и я приму его так же охотно, как высшую похвалу.

Вашего превосходительства большой почитатель
Людвиг ван Бетховен».

Веймар был бы вполне обычным небольшим немецким городком, ничем не лучше и не хуже соседнего Эрфурта, если бы не одновременное присутствие здесь нескольких гениев и блестящих умов, к суждениям которых прислушивалась вся Европа – даже там, где немецкий язык был не в ходу. Гёте, Шиллер, Гердер, Виланд – достаточно было только их, чтобы Веймар прослыл чем-то вроде новых Афин, где, слоняясь по улочкам, неизбежно встретишь то Сократа с Платоном, то Еврипида с Аристофаном... Правда, к 1811 году многих великих уже не осталось в живых и над всеми царил – словно мощный платан, не боящийся ни бурь, ни молний, ни дровоточцев, – неизменно щедрый, нечеловечески плодоносный, божественно просветлённый Гёте, к которому уже прочно пристало прозвание «Олимпиец».

Всякий мало-мальски любознательный гость, приехавший в Веймар, будь то досужий путешественник или человек, состоящий на службе, считал своим долгом навеститься во дворец великого герцога и добиться хотя бы мимолётного свидания с Гёте. И то и другое было, в общем, не слишком трудно. Его высочество великий герцог Карл Август, ещё в юные свои дни не испугавшийся сделать первым министром поэта (тогда вовсе не «господина тайного советника фон Гёте», а просто «Гёте из Франкфурта»), оставался и в зрелые лета человеком широких взглядов. Великая герцогиня Мария, сестра русского императора Александра, оказалась для Веймара чем-то вроде всеобщей заботливой матери. Так что веймарский двор был одним из самых просвещённых в Германии.

Франц Олива, молодой приятель Бетховена, приехавший в Веймар по служебным коммерческим делам, отправился проведать Гёте почти сразу же, как только снял себе в гостинице комнату, распаковал свои вещи и переоделся из дорожного платья во фрак. Его высокопревосходительство княжеский министр Иоганн Вольфганг фон Гёте, к удивлению молодого венца, оказался вполне доступен. У него имелись специальные часы для приёма гостей. Он давал им нечто вроде императорской аудиенции, принимая целыми группами – путешествующих иностранцев, юных поэтов с амбициями, восторженных светских дам... Для каждого у него находились вежливое приветствие, ободряющее словцо, изящная шутка, комплимент или просто ласковый взгляд.

Но каким-то особым чутьём из всей этой пёстрой разноязыкой толпы он выхватывал тех, в ком видел нечто действительно интересное, – и такой счастливцев бывал удостоен приглашения на домашний вечер или даже к обеду, куда были вхожи лишь самые близкие.

Явись Олива к великому Гёте как простой посетитель, он бы, скорее всего, удостоился только рукопожатия и пары любезных фраз. Однако имя «Бетховен» произвело надлежащий эффект: 2 мая Олива вручил письмо – и тотчас был зван на вечерний приём через два дня, где присутствия случайных людей уже не предполагалось.

Сюльпис Буассере, историк живописи и приятель Гёте, запись в дневнике от 4 мая 1811 года, касающаяся визита Франца Оливы:

«После обеда барон Олива из Вены сыграл нам некое сочинение Бетховена – кажется, это была песня Клерхен. В музыкальном зале висели арабески [Филиппа Отто] Рунге, символически-аллегорически изображавшие Утро, Полдень, Вечер и Ночь. Заметив, что я внимательно их изучаю, Гёте схватил меня за руку и сказал: „Вы что же, не видели их? Ну, посмотрите. С ума сойти от этих вещей – они и прекрасны, и безумны“. Я ответил: „Да, совсем как музыка Бетховена, которую он нам тут играл, и как вся наша эпоха“».

Гёте – Бетховену, Карлсбад, 25 июня 1811 года:

«Ваше письмо, мой почтеннейший, переданное господином фон Олива, доставило мне большое удовольствие. Сердечно благодарю Вас за содержащиеся в нём суждения и могу Вас искренне заверить, что я отвечаю Вам тем же, ибо всякий раз, когда мне доводилось слышать что-либо из Ваших работ в исполнении умелых артистов или любителей, у меня возникало желание восхититься однажды Вашей собственной игрой на фортепиано и насладиться Вашим выдающимся талантом. Добрая Беттина Brentano, безусловно, достойна того расположения, которое Вы ей оказали. Она говорит о Вас с восторгом и самой горячей симпатией, относя те часы, что проведены ею с Вами, к счастливейшим в своей жизни.

Предназначенную Вами для меня музыку к „Эгмонту“ я, вероятно, найду у себя, когда возвращусь домой, и заранее благодарю Вас – ибо я о ней от многих уже слышал хвалебные отзывы и думаю, что этой зимой при постановке вышеназванной пьесы в нашем театре мне удастся устроить исполнение Вашей музыки в качестве сопровождения. Тем самым я надеюсь доставить большое удовольствие как себе самому, так и многочисленным Вашим поклонникам в нашем городе. Но более всего я хотел бы осуществления той надежды, которую вселил в нас господин фон Олива, сказавший, что во время одной из предстоящих поездок Вы, возможно, посетите Веймар. Хорошо бы Вам приехать в такое время, когда тут находятся и двор, и любящая музыку публика. Вы встретили бы, конечно, приём, соответствующий Вашим заслугам и Вашему образу мыслей. Никто, однако, не может быть в этом заинтересован более, чем я, желающий Вам доброго здоровья, препоручающий себя Вашей благосклонной памяти и выражающий Вам свою искреннейшую

признательность за всё то хорошее, что уже было мною испытано благодаря Вам».

Встретиться с Гёте летом 1811 года у Бетховена не получилось: дела задержали его в Вене до начала августа, и когда он наконец смог отправиться на воды в Теплиц, Гёте уже покинул чешские курорты. Тем не менее на водах собрались люди, с которыми у Бетховена завязались самые тёплые взаимоотношения. Это была литературная чета – поэт Кристоф Август Тидге (1752–1841) со своей подругой, писательницей и поэтессой, графиней Элизой фон дер Рекке (1754–1833), и приехавшая вместе с ними молодая берлинская певица Амалия Зебальд, ученица Карла Фридриха Цельтера.

Имя Тидге было Бетховену хорошо знакомо. Ещё в 1803 году он написал на его стихи песню «Счастье дружбы». Год спустя творчество Тидге вдохновило Бетховена на одну из его лучших песен, «К надежде», созданную в 1804 году для Жозефины Дейм. Текст песни был взят из поэмы Тидге, полное название которой гласило: «Урания. О Боге, Бессмертии и Свободе» (1801). «Урания» была обращена к тем, кто, находясь в тяжёлых жизненных обстоятельствах, начинал сомневаться в существовании Бога, в бессмертии души и в незыблемости законов добродетели. Такие сомнения были не чужды и самому Бетховену, а в «Урании» предлагались ответы на них, лишённые религиозного догматизма.

Дружеское сближение Бетховена с Тидге выглядело совершенно естественным. Поэт, который был почти на 20 лет старше композитора, в одном из своих последующих писем к нему рискнул обратиться к Бетховену на «ты» – и это вызвало благодарный отклик: «Приветствуя меня паролем „Ты“, ты пошёл мне навстречу, мой Тидге. Быть же посему. Сколь ни кратким было наше общение, мы быстро познали друг друга, и между нами уже более не возникало ничего отчуждающего».

Охотно общался Бетховен и с подругой Тидге – графиней Элизой фон дер Рекке, дамой весьма неординарной. В письме к ней от 11 октября 1811 года Бетховен назвал Элизу фон дер Рекке «мой высокочтимый и благородный друг» и обещал ей положить на музыку некоторые из присланных ею стихотворений. Последнего обещания он не сдержал, но графиня была ему явно симпатична.

В момент знакомства с Бетховеном и поэт, и его спутница были далеко не молоды – Тидге было около шестидесяти лет, Рекке – пятьдесят семь. Графиня происходила из знатной графской семьи фон Медем (её единокровная сестра Доротея в замужестве стала принцессой Курляндской). В семнадцатилетнем возрасте Элизу выдали замуж за графа фон дер Рекке, с которым она ужиться не смогла; в 1781 году последовал развод. В 1797 году графиня переехала в Германию, где занялась литературным творчеством и сблизилась с Тидге. Тидге и Рекке держали в Дрездене салон, где бывали в том числе и выходцы из России.

Летом 1811 года в Теплице оказалась ещё одна известная литературная пара – военный, дипломат и писатель Карл Август Варнгаген (правильнее –

Фарнхаген) и его подруга, писательница и хозяйка берлинского литературного салона Рахель Левин. Их союз выглядел в глазах общества куда более экзотическим, нежели союз Тидге с графиней фон дер Рекке. Во-первых, не могла не бросаться в глаза значительная разница в возрасте: Варнхагену в 1811 году было 26 лет, а его даме – 40. Во-вторых, Рахель Левин была иудейкой, что воспринималось тогда как непреодолимое препятствие для заключения брака между ней и прусским офицером. Варнхаген и Рахель поженились лишь в 1814 году; перед этим Рахель пришлось принять христианство; затем Варнхаген был возведён в дворянство и получил право на добавление к фамилии – фон Энзе.

Трудно сказать, кто произвёл на Бетховена большее впечатление – Варнхаген или его подруга. Сам Варнхаген вспоминал, что Бетховен пожелал познакомиться с ними после того, как увидел в парке Рахель, и её облик напомнил ему чьи-то дорогие черты. Чьи именно, трудно сказать. Но Рахель вызвала у него столь тёплые чувства, что ради неё он согласился сесть за рояль и продемонстрировать своё искусство импровизации.

С этой парой Бетховен виделся в Теплице почти каждый день. Варнхаген писал своему начальнику и другу, полковнику Фридриху Вильгельму Бентхайму: «Я познакомился здесь с Бетховеном. Этот дикий человек был со мной очень сердечен и любезен». Отношение Варнхагена к Бетховену, как явствует уже из этих строк, было неоднозначным. Дружелюбный интерес к гениальному «дикарю» сочетался с некоторым отчуждением.

В то лето в Теплице побывала 24-летняя певица Амалия Зебальд. Её отец был советником юстиции в Берлине, но семья отличалась большой музыкальностью: и мать девушки, Вильгельмина Зебальд, и младшая сестра Августа были членами берлинской Певческой академии. Один из современников описывал голос Августы как «чистое, словно колокольчик, сопрано», а голос Амалии – как «звучное и серебристое контральто». Между Бетховеном и Амалией начался флирт, отразившийся в шутовском приветии, переданном ей письменно через Тидге («Амалии – горячий поцелуй, когда нас никто не увидит»). Страстью эти чувства никоим образом не были, да и просто не успели бы созреть в августе 1811 года, поскольку Амалия уехала из Теплица спустя всего несколько дней после знакомства с Бетховеном. Через год они снова встретились там же, но... тогда ситуация была уже совершенно другой, и продолжение романа натолкнулось на такие внутренние препятствия, с которыми Амалия ничего поделать была неспособна.

Все эти знакомства некоторым образом создавали ауру предвкушения чего-то несоизмеримо большего, поскольку все теплицские собеседники Бетховена так или иначе имели отношение к Гёте. Рахель Левин и Варнхаген были знакомы с великим поэтом, Амалия Зебальд являлась ученицей и любимицей Цельтера – близкого друга Гёте. Элиза фон дер Рекке общалась с Гёте как раз тогда, когда поэт писал приведённое выше письмо Бетховену (согласно дневнику Гёте, он виделся с графиней 24 и 25 июня 1811 года).

Весь 1811 год был проникнут ожиданием неких важных событий. Сама природа, казалось, намекала на то, что в мире происходит нечто необычайное. Лето было восхитительным и небывало урожайным, но в небе, как и в 1807

году, появилась огромная яркая комета. Как считали некоторые очевидцы, она «явственно и зримо обозначала апогей в жизни Наполеона. Как только она исчезла, очевидно померкла и счастливая звезда кесаря»²⁸.

О лете 1812 года похвальных слов сказать было нельзя: оно оказалось очень дождливым и холодным. Однако, как и в предыдущем году, доктор Джованни Мальфатти настоял на том, чтобы Бетховен прошёл курс лечения в Теплице. Бетховен воспользовался этим случаем, чтобы в начале июля 1812 года встретиться в Праге со своим патроном князем Фердинандом Кинским, а также с Варнхагеном.

В Теплиц Бетховен прибыл 5 июля. В тот же день Варнхаген писал Гёте: «Мой друг Бетховен поручил мне засвидетельствовать Вашему превосходительству своё почтение. Он снова хочет испытать, способны ли лечебные силы теплицских ванн противостоять его несчастной глухоте, которая лишь благоприятствует его природной дикости (*Wildheit*), почти полностью ограждая его от всех тех, в чью любовь он не верит. В отношении музыкальных звуков он сохраняет тем не менее тончайшую чувствительность и при любой беседе воспринимает слухом если не слова, то мелодию». Бетховен же писал Варнхагену из Теплица 14 июля: «О Т[еплице] многого не скажешь; людей мало, и среди этого малого числа – ничего выдающегося. Так что живу я – один – один – один! – один!»... Из этих слов можно было бы заключить, что композитор оказался в каком-то глухом захолустье. Однако это было совершенно не так. Чешские курорты вошли тогда в моду у австрийского двора и высшей знати. С 29 мая в Теплице находился император Франц, с 4 июня – старшая дочь Франца, супруга Наполеона, императрица Мария Луиза, со 2 июля – австрийская императрица Мария Людовика. Лечились и отдыхали в Теплице и властители различных немецких княжеств. Но, видимо, именно эту великосветскую публику Бетховен считал недостойной своего внимания. «Ничего выдающегося»...

И как раз в тот самый день, когда Бетховен жаловался Варнхагену на одиночество, в Теплиц прибыл «его высокопревосходительство тайный советник великого герцога Саксен-Веймарского господин фон Гёте». Бетховен узнал об этом не сразу, и встреча состоялась лишь спустя несколько дней. Гёте приехал с женой, Кристианой, которая 19 июля перебралась на воды в Карлсбад (Карловы Вары). Вечером того же дня Гёте сам нанёс визит Бетховену, личностью которого, видимо, уже заинтересовался благодаря усилиям Беттины Brentano, Варнхагена, Цельтера, Оливы и других общих знакомых.

24 июля Бетховен гордо сообщал Гертелю: «О том, что Гёте здесь, я уже сообщал Вам. Мы с ним встречаемся ежедневно. Он обещал *кое-что* для меня написать. Только бы не вышло у меня с ним так, как выходит у других со мной!!! Обещаешь-то от чистого сердца, но если дело тебе не по душе, то ничего не получается». Как считают некоторые исследователи (начиная с

²⁸ Из воспоминаний барона Франца фон Андлау (*Andlau F. von. Mein Tagebuch. Frankfurt am Main, 1862. Bd. I. S. 21*).

Макса Унгера), этим «*кое-что*» мог быть замысел совместной работы над оперой «Фауст» – Бетховен мечтал о такой работе всю жизнь, но из неё, как он смутно предчувствовал уже в 1812 году, ничего не вышло.

Встречи и разговоры с Бетховеном кратко отражены в письмах и дневниках самого Гёте. Они виделись 19, 20, 21 и 23 июля, причём трижды – на квартире у Бетховена и один раз – 20 июля – во время совместной прогулки по Теплицу. Встреч между 24 и 27 июля в дневнике Гёте не отмечено, а 27 июля композитор неожиданно отбыл в Карлсбад (этого якобы потребовал его лечащий врач). Бетховен забрал с собой в Карлсбад письма Гёте близким.

В первый же вечер, вернувшись от Бетховена, Гёте написал жене: «Более собранного, энергичного и проникновенного художника я никогда не видел. Мне вполне понятно, сколь необычным должно быть его отношение к окружающему миру». 21 июля Гёте отметил в дневнике не только факт посещения Бетховена, но и впечатление от его игры: «Он играл чудесно» («*kostlich*»).

К огромному сожалению, ни Бетховен, ни Гёте не поведали никому из окружающих, о чём именно они говорили во время своих встреч. Зато один апокрифический эпизод, возникший благодаря романтическому перу Беттины фон Арним, вошёл в расхожие представления о том, как протекало общение Бетховена с Гёте. С этим эпизодом связан очень живучий миф о якобы произошедшем между ними конфликте.

Беттина приехала в Теплиц с мужем и грудным сыном вечером 23 июля. Если в 1810 году она была с Гёте на «ты», то осенью 1811-го их отношения резко оборвались. В феврале 1811 года Беттина вышла замуж и осенью, будучи уже беременной, отправилась погостить к Гёте в Веймар. Видимо, это не понравилось жене Гёте, Кристиане. Антипатия двух женщин была взаимной. Брак Гёте, заключённый в 1806 году после нескольких лет сожителства, воспринимался некоторыми современниками как мезальянс. Кристиана Вульпиус, не отличавшаяся ни талантами, ни красотой (кроме «римского» профиля), выглядела рядом с великим поэтом простовато. Однако именно Кристиана родила Гёте его единственного сына, которому было дано царственное имя Август. Поэт очень ценил свою жену, которая смогла внести в его дом уют и покой, благодаря чему он мог свободно заниматься творчеством и исполнять обязанности государственного министра.

На выставке художника Иоганна Генриха Майера, друга семьи Гёте, Беттина уничижительно высказалась о его творчестве. Кристиана, обиженная словами Беттины, сорвала с её лица очки. В ответ Беттина обозвала её «взбесившейся кровяной колбасой». Гёте тотчас отказал Беттине от дома. Её попытки примириться с любимым поэтом не принесли успеха. Отношения Беттины с Гёте возобновились лишь после смерти Кристианы (она умерла в 1816 году), но они уже не были такими сердечными, как прежде.

Всё это нелишне знать, прежде чем вникать в текст так называемого «письма Бетховена Беттине фон Арним», которое она датировала августом 1812 года и опубликовала в 1835 году, когда ни Гёте, ни Бетховена уже не было в живых. Умерли, кстати, и некоторые другие упомянутые в этом письме люди:

императрица Мария Людовика и эрцгерцог Рудольф. Так что опровергнуть факты, изложенные Беттиной, было некому. Не смогла Беттина предъявить и доказательства подлинности письма: его автограф отсутствует (а ведь Беттина изначально понимала, кто такой Бетховен, и случайно «потерять» его письмо вряд ли могла).

Текст, опубликованный Беттиной, вызывает противоречивые оценки. С одной стороны, он содержит высказывания, которые согласуются со взглядами Бетховена и имеют параллели в других его письмах. С другой стороны, огромное количество не вяжущихся с фактами деталей заставляет заподозрить фальсификацию. Некоторые исследователи (например, Ромен Роллан) полагают, что письмо Бетховена существовало и Беттина лишь восстановила его по памяти, перепутав некоторые подробности. Другие считают, что письмо – чистой воды апокриф.

Приведём этот спорный текст полностью:

«Милейшая, добрая Беттина!

Короли и князья могут, пожалуй, производить профессоров и тайных советников, навешивать титулы и орденские ленты, но великих людей производить они не в состоянии, не по плечу им создавать умы, способные возвыситься над светской мразью, и, стало быть, эти умы должны быть уважаемы. Когда сходятся вместе двое таких, как я и Гёте, то этим великим господам следует учитывать, что именно считается великим у нашего брата. Вчера, возвращаясь домой, мы встретили всю императорскую фамилию. Её приближение было видно издалека, и Гёте высвободил свою руку из моей, чтобы отойти в сторону. Несмотря на все мои увещания, я не мог его заставить сделать хоть шаг вперёд. Я надвинул шляпу на лоб, застегнул пальто и, скрестив руки, прошагал посередине густо столпившейся компании. Князья и подхалимы выстроились в шеренгу, герцог Рудольф снял передо мной шляпу, госпожа императрица поклонилась мне первой. Эти придворные знают меня. Поистине забавно было видеть, как продефилировала процессия мимо Гёте, – он стоял в стороне, низко склонившись, со снятой шляпой. Потом я ему задал головомойку без всякой пощады, припомнил все его грехи, особенно те, которые им совершены против Вас, милейшая Беттина, мы как раз говорили о Вас. Боже! Да если бы мне было дано провести с Вами такие дни, какие выпали ему, то поверьте мне, я создал бы ещё гораздо больше великого. Музыкант тоже поэт, благодаря паре глаз он тоже себя может почувствовать внезапно перенёсшимся в лучший мир, где добрые духи, играя с ним, поставят перед ним поистине великие задачи. Какие только мысли не обуревали меня после того, как я познакомился с Вами в маленькой обсерватории во время чудесного дождя, который оказался столь плодотворным и для меня. Из ваших глаз тогда лились в моё сердце прекраснейшие темы, которые будут вызывать восхищение мира лишь после того, как Бетховен перестанет дирижировать. Если Бог мне подарит ещё несколько лет, я должен снова с тобой свидеться, дражайшая, милая подруга; этого требует внутренний голос, никогда меня не обманывающий. Люди могут и духовно любить друг друга, я буду постоянно искать Вашей любви. Ваше одобрение мне дороже всего на свете. Я сказал Гёте

о том, какое действие оказывает одобрение на людей, подобных ему и мне, и как хочется быть выслушанным равным тебе, разумющим человеком. Умиляться к лицу только бабам (прости меня), у мужчины музыка должна высекать огонь из души. Ах, дорогое дитя, как давно уже наши мнения обо всём совпадают!!! Нет ничего лучше, чем обладание прекрасной доброй душой, которая во всём узнаётся и от которой не нужно ничего утаивать. Необходимо чем-то быть, если хочешь чем-нибудь казаться. Человек должен быть признан миром, мир не всегда несправедлив. Мне-то, правда, всё это вовсе безразлично, так как я имею более высокую цель. В Вене я буду ожидать от Вас письма, напишите скорее, скорее и достаточно много, через восемь дней я буду там. Двор отбывает завтра, а сегодня они дадут ещё одно представление. Он [Гёте] прошёл с императрицей её роль, эрцгерцог и он сам хотели, чтобы я принял участие, исполнив что-нибудь из моих сочинений, но я отказал им обоим. Они оба влюблены в китайский фарфор. Это требует снисхождения, поскольку разум потерял свою власть. Но я не стану подлаживаться к извращённым прихотям, я не делаю абсурдных поделок в угоду августейшим, которым никогда не очиститься от грехов такого рода. Прощай, прощай, дорогая. Твоё последнее письмо лежало целую ночь на моей груди и улаждало меня, музыканты позволяют себе всё.

Боже, как я люблю Вас!

Твой преданнейший друг и глухой брат *Бетховен*».

По мотивам сцены, описанной в этом письме, художник XIX века Карл Ролинг создал известную картину, воспроизводящуюся едва ли не в любой популярной книге о Бетховене. Композитор гордо идёт вперёд; на обочине дорожки застыл склонившийся в поклоне Гёте, а придворные провожают Бетховена негодующими взглядами. Выглядит это вроде бы убедительно. Но вряд ли достоверно.

Первые же вопросы вызывает датировка письма. В августе 1812 года Бетховена не было в Теплице; он находился сперва в Карлсбаде, затем во Франценсбрунне. В Теплиц он ненадолго вернулся в сентябре, однако тогда там уже не было Гёте. Из письма следует, будто пребывание Бетховена в Чехии подходило к концу и «через восемь дней» он намеревался быть в Вене, однако это не согласуется с датами его встреч с поэтом. Кроме того, из Чехии Бетховен отправился не в Вену, а в Линц, о чём Беттина, вероятно, не знала.

Налицо и другие несовпадения. Эрцгерцог Рудольф приезжал в Теплиц в июне и пробыл на курорте до начала июля – Бетховен разминутся с ним в Праге буквально на один день. В августе эрцгерцог находился в Ольмюце и свидетелем описанного инцидента быть не мог.

Всё это вызывает сомнения в подлинности письма. Но, допустим, Беттина воспроизводила утерянный документ по памяти, а память могла её подвести. Однако ошибок и противоречий всё равно слишком много.

Ещё раз восстановим хронологию событий. Встречи Бетховена с Гёте происходили с 19 по 23 июля; совместная прогулка – 20-го. Если речь шла о прогулке, состоявшейся «вчера» (20 июля), то письмо должно было быть

написано 21 июля. Но тогда бы случай с императорской семьёй и упомянутая в письме «головомойка», якобы заданная Бетховеном столь почитаемому им Гёте, несомненно, отразились бы на их взаимоотношениях. Однако ничего подобного не было. 23 июля они вновь встретились, 24 июля Бетховен сообщил Гертелю, что видится с Гёте ежедневно и надеется на сотрудничество; перед отъездом в Карлсбад композитор успел сообщить Гёте о том, что покидает Теплиц. Гёте писал жене в Карлсбад 27 июля: «Господин фон Бетховен уехал отсюда на несколько дней в Карлсбад»; в другом же месте упоминал, что передал через него кое-какие письма. Ни о каких трениях между ними Гёте нигде не упоминает.

Для наглядности приведём записи в дневнике Гёте за три дня до отъезда Бетховена:

«24-го. Купался. У его величества. К обеду ездил на Билинерштрассе.

25-го. Купался. Визиты. Приехал принц Макс с семьёй. После обеда для меня устроена прогулка на бельведер через охотничий домик под названием Эрмитаж.

26-го. Рано утром – трёхчасовая поездка вверх в Ауссиг на Шаузее. Вернулся на корабле. Прогулка по Эльбе. Изумительные горные породы. Назад полями, два часа. В саду у мадам Беккер. Наполовину облачный день»²⁹.

Об императорской семье в дневнике Гёте за эти дни – ни слова. А ведь случись на глазах у Гёте инцидент, описанный Беттиной, он бы, наверное, как-то это отметил.

Мог ли Бетховен повести себя в отношении императорской семьи так, как это было описано в процитированном письме?

Если рассматривать личность Бетховена в плакатно-публицистическом свете (художник-демократ, гордый плебей, дерзкий санкюлот), то демонстрация им презрения к императорской семье может выглядеть «правильной» и даже по-театральному красивой. Но если знать о Бетховене чуть больше, то вся эта ситуация будет казаться надуманной и никак не вяжущейся с тем, что действительно его заботило летом 1812 года. А положение его было таково, что ссориться с сильными мира сего было бы с его стороны крайне неразумно. Всякий раз, когда приводятся примеры каких-то чрезвычайно резких его поступков (вроде конфликта с князем Лихновским в октябре 1806 года), нередко упускают из вида то, что взрывная реакция Бетховена практически всегда бывала спровоцирована. Чаще всего вспышки гнева следовали за попытками окружающих ущемить его человеческое достоинство. Зато можно назвать целый ряд знатных покровителей или друзей Бетховена, с которыми он не ссорился никогда: эти люди не давали к тому повода. Судя по тексту, опубликованному Беттиной, императорская семья на гипотетической прогулке также ничем Бетховена не обидела и не унизила. При

²⁹ Источник онлайн – <http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Tagebuecher/1812/Juli> (дата обращения: 4 мая 2015 года).

всей своей вспыльчивости, безумцем Бетховен не был. Беттина могла не знать о том, что в 1812 году материальное положение Бетховена стало угрожающим – условия его контракта, заключённого в 1809 году с тремя меценатами, выполнялись неаккуратно. Сказались и последствия денежной реформы 1811 года, приведшей к катастрофической инфляции австрийской валюты. Реальный доход Бетховена уменьшился в разы. Восстанавливать против себя двор в таких обстоятельствах мог лишь человек, нисколько не озабоченный собственным будущим. А Бетховен был им весьма озабочен. В Праге он в присутствии Варнхагена встречался с князем Кинским, чтобы убедить его «индексировать» его часть субсидии, и князь устно ему это обещал. Но получения обещанного пришлось добиваться несколько лет.

Что же могло случиться в Теплице на самом деле?

9 августа 1812 года Бетховен писал Гертелю из Франценсбрунна: «Гёте уж слишком дорожит придворной атмосферой; больше, чем это подобало бы поэту. Что уж говорить о кривляньях виртуозов, если поэты, которых надо рассматривать как главных наставников народа, могут обо всём позабыть ради этой мишуры».

За этой фразой крылось, однако, не то, что было описано в тексте, опубликованном Беттиной, а нечто другое. В Теплице присутствовала также семья великого герцога Саксен-Веймарского, и именно в этом кругу возникла идея устроить любительское представление, музыку к которому, возможно, намеревались заказать Бетховену. Естественно, он предпочёл уклониться от подобной чести, поскольку крайне скептически относился к венценосным дилетантам и вдобавок не имел ни желания, ни сил, ни времени сочинять пьески «на случай». А поскольку 27 июля он покинул Теплиц, то его отказ, думается, не выглядел пренебрежительным. Во всяком случае, Гёте нигде не выражал своего недовольства по этому поводу, хотя к концу их общения личность Бетховена стала вызывать у него скорее сдержанную антипатию, нежели восторг.

Второй вопрос, возникающий при чтении апокрифического письма, касается самой Беттины. Мог ли Бетховен заговорить с Гёте о их общей приятельнице, к которой сам, видимо, был не вполне равнодушен? Конечно, мог. Ведь Гёте сам писал Бетховену в 1811 году о «доброй Беттине Brentano». И вдруг – резкая перемена: летом 1812 года поэт уже не желал её видеть. Но мыслимо ли представить себе, чтобы Бетховен задал Гёте, как сказано в тексте, «головомойку без всякой пощады»? Он всегда относился к любимому поэту с благоговением. Если они и вправду говорили о Беттине, Гёте мог бы легко объяснить причины своего разочарования в ней. Но поскольку в тексте апокрифического письма упоминается о неких «грехах» Гёте против Беттины, то предполагается, что Бетховен был о них осведомлён. Каким образом? Неужели Беттина сама написала Бетховену о скандале, случившемся в 1811 году в Веймаре? Или она говорила с ним об этом после своего приезда в Теплиц, представив себя невинной жертвой предвзятого отношения? Здесь мы опять упираемся в проблему датировки письма. Если в тексте описывалась прогулка Гёте с Бетховеном, состоявшаяся 20 июля, то Беттины в Теплице

тогда ещё не было; если же предполагаемый инцидент произошёл после её приезда, но до отъезда Бетховена в Карлсбад, то письмо могло быть написано между 24 и 27 июля. Однако, как уже упоминалось, в эти дни Бетховен либо не виделся с Гёте, либо виделся мельком, и никаких сведений об их совместной прогулке мы не имеем. Август по описанным ранее причинам следует исключить.

Сильное подозрение в сфабрикованности текста «письма Бетховена» вызывают и те выражения, в которых композитор восхищается своей подругой. Они совершенно не в его стиле и духе: *«Боже! Да если бы мне было дано провести с Вами такие дни, какие выпали ему, то поверьте мне, я создал бы ещё гораздо больше великого»*. Насколько можно судить по другим, подлинным высказываниям Бетховена, подобная фраза не могла вырваться у него ни при каких обстоятельствах. Дело было не в его личной скромности. Вся система взглядов Бетховена возводила в абсолют само Искусство, которое он постоянно наделял эпитетами «святое» и «божественное», а художнику вменялось лишь служение своему призванию и смиренное сознание ограниченности человеческих сил.

Любопытно, что как раз примерно в то же время, 17 июля 1812 года, Бетховен написал трогательное письмо некоей Эмили М. – девочке из Гамбурга, которая направила ему восторженное послание и собственноручно вышитую сумку для писем. Фамилия юной поклонницы Бетховена осталась неизвестной, но текст ответного письма композитора уцелел. Правда, автограф и тут не сохранился, но косвенным подтверждением реального существования оригинала письма служит просьба к Гертелю от 17 июля переправить в Гамбург некое письмо, давно требовавшее ответа, – а в начале письма к Эмили композитор приносит ей извинения за то, что ответил ей не сразу. Мы не знаем, о чём писала Эмилия. Скорее всего, она попыталась возвысить Бетховена над всеми известными ей композиторами. Он же возвращал её к реальности, отказываясь от чрезмерных почестей:

«...Не срывай лаврового венка с Генделя, Гайдна, Моцарта. Им он принадлежит, мне – ещё нет. Твоя сумочка будет храниться среди других знаков внимания, оказанных мне различными людьми, но далеко ещё не заслуженных. Продолжай дальше, но не ограничивайся только упражнениями в искусстве, а старайся вникать в его внутренний смысл; оно этого заслуживает. Ибо только искусство и наука возвышают людей до Божества. Если, моя милая Эмилия, у тебя как-нибудь возникнет какое-то желание, пиши мне без колебаний. Истинному артисту чужда гордость. Увы, он видит, что у искусства нет границ; он смутно чувствует, сколь далеко ему до цели, и даже вызывая, быть может, восхищение других людей, сам-то он печалится о том, что не дошёл туда, куда путь ему, словно далёкое солнце, освещает высший гений».

Подобных высказываний у Бетховена немало. Мотив недостижимости идеала и сожаление о том, что на земле удаётся поймать лишь тень совершенства, звучит у него гораздо чаще, чем тема самоутверждения.

Зачем же Беттине фон Арним понадобилось создавать этот текст?

Похоже, ею двигали сугубо личные мотивы – а именно неутолённое

чувство обиды на Гёте, который её отверг, в то время как другой великий современник, Бетховен, относился к ней весьма благосклонно. При этом Беттина, публикуя данный текст, словно бы забыла, что в 1812 году она была замужней дамой и матерью трёхмесячного сына. Кстати, супруг, Ахим фон Арним, иронически наблюдал за тщетными попытками Беттины вернуть расположение Гёте. Бетховен прекрасно знал о её новом семейном статусе и вряд ли стал бы писать ей страстные письма, сбиваясь на задушевное «ты». Дополнительную неловкость придаёт всему описанному то, что процитированное «письмо Бетховена» было опубликовано, когда Беттина овдовела (Арним умер в 1831 году), и, хотя речь шла о давних событиях, тон письма бросал тень на их семейную жизнь. Но для Беттины были важны лишь она сама и два её великих поклонника: Гёте и Бетховен.

После 1812 года Бетховен больше не виделся с Беттиной и, судя по всему, не переписывался с ней. Правда, встреч с Гёте тоже больше не было, но тут сложилась куда более интересная и интригующая картина. Их творческий и личный диалог, начатый в Теплице, продолжался заочно, причём в течение долгих лет, хотя Гёте словно бы старался забыть Бетховена, откреститься от знакомства с его пугающим внутренним миром, вытеснить его за пределы своей, заботливо выстроенной поэтической вселенной.

В «Беседах с Гёте в последние годы его жизни», записанных Иоганном Петером Эккерманом, о Бетховене не говорится практически ничего – ни когда Гёте рассуждает о природе гения, ни когда раздумывает о возможной музыке к «Фаусту» и называет имя Моцарта (но не Бетховена), ни когда речь заходит о музыке вообще. Однако окружающие продолжали напоминать Гёте о его великом современнике. Периодически это делал в своих письмах Цельтер; песни Бетховена «К далёкой возлюбленной» исполняла подруга Гёте – актриса и поэтесса Марианна Виллемер, а чуть позже произведения Бетховена играл старому Гёте чудо-ребёнок Феликс Мендельсон (ученик как Цельтера, так и Мари Биго). Наконец, сам Бетховен периодически напоминал о себе посылкой нот своих произведений на стихи Гёте – сначала «Эгмонта», затем небольшой кантаты «Морская тишь и Счастливое плавание», изданной в 1822 году и посвящённой поэту.

За посылкой кантаты последовало смиреннейшее письмо немолодого Бетховена, который сам уже находился в ранге живого классика. Поводом обратиться к Гёте стало желание Бетховена добиться подписки веймарского двора на Торжественную мессу, однако самое важное и личное высказано в тех частях письма, где речь идёт о преклонении перед Гёте.

Бетховен – Гёте в Веймар, 8 февраля 1823 года:

«Ваше Превосходительство!

Как и в юные годы, я постоянно живу Вашими бессмертными, вечно юными творениями и никогда не забываю счастливых часов, проведённых вблизи Вас. Вместе с тем наступил момент, когда мне сделалось необходимо напомнить Вам о себе.

Надеюсь, Вы получили моё посвящение В[ашему] П[ревосходительству]

положенных мною на музыку „Морской тиши и Счастливого плавания“. Мне показалось, что контрастность, присущая двум частям этого стихотворения, способствует выражению контраста и в музыке. Как приятно мне было бы узнать, надлежащим ли образом соединил я свою гармонию с Вашей! Также и критические наставления Ваши, которые не могут не являться истинными, я бы принял с исключительной готовностью, ибо истину я ставлю превыше всего и никогда не разделю взгляда, будто *Veritas odium parit* („Правда рождает ненависть“ – Теренций). <...> Какое важное значение имело бы для меня любое Ваше замечание либо о композиции вообще, либо о сочинении музыки к Вашим стихотворениям! <...>

Почитание, любовь и глубокое уважение к единственному и бессмертному Гёте во мне никогда не ослабевали. Но словами это трудно выразить, особенно такому увальню, как я, всегда стремившемуся к тому, чтобы сродниться со звуками. Тем не менее какое-то неизъяснимое чувство толкает меня всё это Вам высказать, потому что я преисполнен Вашими творениями и живу в них. –

Я знаю, Вы не преминете вступить за артиста, который слишком остро чувствует, сколь далёкое расстояние отделяет *голый барыш от искусства*, но которого нужда заставляет действовать и стараться *для других и ради других*. – Мы всегда ясно видим добро, и я знаю, что В[аше] П[ревосходительство] мне не откажет в просьбе. –

Несколько ответных слов от Вас меня бы осчастливили.

С искренним и безграничным почтением остаюсь, Ваше превосходительство, уважающий Вас

Бетховен».

Гёте оставил это письмо без ответа. 72-летний поэт был тогда болен и пребывал в тяжёлой депрессии. Тем не менее никакой обиды Бетховен не затаил. Он продолжал интересоваться его творчеством до конца своих дней. Будучи смертельно больным, он заботливо справлялся о здоровье Гёте.

«Фауста» Бетховен так и не написал. Единственным фрагментом трагедии Гёте, положенным им на музыку, осталась так называемая «Песня Мефистофеля о блохе», изданная в 1809 году. Однако фаустианские образы мелькают как в письмах Бетховена, так и в его поздних сочинениях. Последним же маленьким шедевром, связанным с поэзией Гёте, стал шестиголосный канон, написанный Бетховеном в 1823 году на слова из стихотворения «Божественное» («Das Goettliche»):

Благ будь, человек,
Милостив и добр.

Бессмертная возлюбленная

«6 июля утром.

Мой ангел, моё всё, моё я. Лишь несколько слов сегодня, и именно

карандашом (твоим). Только до завтра точно установлено место моего проживания; как бессмысленно теряется время на такие дела! – К чему эта глубокая печаль, когда говорит необходимость? Разве может существовать наша любовь без принесения ей жертв, не требуя отдачи всего? Разве можешь изменить ты то, что ты не всецело моя, я не всецело твой? О Боже, взгляни на чудесную природу и успокой свою душу тем, чему должно быть. Любовь требует всего, и с полным правом, а это означает: *мне быть с тобой, тебе – со мной*. Только ты так легко забываешь, что я должен жить *для себя и для тебя*; будь мы полностью соединены, ты бы этим мучилась не более, чем я. – Моё путешествие было ужасным, и я сюда прибыл только вчера утром в четыре часа. Из-за нехватки лошадей почта избрала другой маршрут; но какая ужасная дорога; на предпоследней станции меня предостерегали от ночной поездки, пытались запугать переездом через лес, но это меня лишь подзадорило, и я допустил ошибку – на такой ужасной дороге карета не могла не сломаться: непроезжая и изрытая просёлочная дорога. Когда бы не такая пара почталёонов, я бы застрял посредине пути. – Эстергази постигла такая же участь, хотя он ехал по другой, обычной дороге, причём в карете, запряжённой восьмёркой, а не четвёркой лошадей, как у меня. – Впрочем, отчасти я и тут получил удовольствие, как всегда, когда мне удаётся счастливо что-нибудь преодолеть. – Теперь быстро от внешнего к внутреннему. Мы, наверное, вскоре увидимся, сегодня я не могу ещё поделиться с тобой соображениями насчёт своей жизни, пришедшими мне на ум этими днями. Будь наши сердца неразлучно соединёнными, у меня, конечно, подобные мысли не возникали бы. В груди моей скопилось многое, что надо тебе сказать, – ах, бывают минуты, когда я убеждаюсь, что слова – совершенное ничто. Будь бодрой – оставайся моим верным единственным сокровищем, моим всем, как я твоим; остальное, что должно с нами случиться и чему надлежит произойти, да ниспошлют боги.

Твой верный Людвиг.

В понедельник вечером 6 июля.

Ты страдаешь, моё самое драгоценное существо. Только что я узнал, что письма необходимо сдавать рано утром. Понедельник – четверг – вот единственные дни, когда почта идёт отсюда в К... – Ты страдаешь. – Ах, где бы я ни был, ты со мной. С собою и с тобой я беседую, представляю себе возможность своей жизни с тобой; какая жизнь!!!! О!!!! Без тебя – повсюду меня преследует благорасположение людей, которого, мне думается, я столько же мало стремлюсь заслужить, сколько мало и заслуживаю. Унижение человека перед человеком больно меня ранит. И когда я себя рассматриваю во взаимосвязи со вселенной, то что же представляю собой я и что – тот, кто наречён Величайшим? И всё же в этом снова проявляется божественная сущность человека. – При мысли, что первое известие от меня ты получишь, пожалуй, только в субботу, я плачу. – Как бы ты ни любила меня, я люблю тебя всё-таки сильнее. – Но никогда от меня не таись – спокойной ночи. Как принимающему ванны, мне пора спать. Ах, Боже, – так близко! так далеко! не является ли наша любовь истинно небесным строением, столь же прочным,

однако, как и небесная твердь.

Доброго утра 7 июля.

Ещё лежа в постели, я стремился мыслями к тебе, моя бессмертная возлюбленная, – то радостными, то снова грустными, – ожидая ответа судьбы, внемлет ли она нам. Жить я могу, либо находясь вместе с тобой всецело, либо никак. Да, я решил скитаться вдали до тех пор, пока не смогу прилететь в твои объятия и, найдя у тебя безраздельно родной очаг, послать свою душу, обвитую тобою, в царство духов. – Да, к сожалению, так должно быть. – Ты совладаешь с собой, тем более что ты знаешь мою верность тебе; никогда ни одна другая не сможет завладеть моим сердцем, никогда – никогда! О Боже, почему надо отдаляться от того, что так любимое; и всё же моя жизнь в В[ене], какова она теперь, – это жалкая жизнь. – Твоя любовь меня сделала одновременно счастливейшим и несчастнейшим. В мои годы я уже нуждаюсь в известной размеренности, ровности жизни, а возможно ли это при наших отношениях? – Ангел, сейчас я узнал, что почта уходит ежедневно, и для того чтобы ты скоро получила письмо, я должен заканчивать. Будь покойна – только путём спокойного рассмотрения нашего бытия можем мы достигнуть нашей цели, совместной жизни. – Будь покойна, – люби меня. Сегодня – вчера – какая тоска и слёзы по тебе – тебе – тебе – моя жизнь – моё всё, – прощай – о, продолжай меня любить – никогда не суди ложно о верном сердце твоего возлюбленного.

Навеки твой Навеки мой

Навеки нам».

Om 6ten juli
Morgens 1802.
Ex
Bibl. Regia
Berolin.
Herrn Fräulein, wenn alles
wenn zuf. - wird nicht
Leute fort, und zwar mit
Schiffstift - ^{mit einem} Bis man nicht
mein Aufmunterung sich bescheid,
unvollständig ist zur Zeit =
Abschied in d. J. - wenn
dieser Briefe gehen, so die
Kofferte geht ^{ist} -
Wenn immer leben und
besten ob diese Aufmunterung
dies nicht alle Vorlesungen
Sollte die da ändern, daß die
nicht ganz mein, ist nicht
ganz dem wie ^{die} Aufmunterung

Письмо к Бессмертной возлюбленной. Первая страница автографа

Это письмо было обнаружено после смерти Бетховена в потайном ящике его платяного шкафа вместе с автографом «Гейлигенштадтского завещания» 1802 года и двумя миниатюрными женскими портретами (оба ныне хранятся в боннском Доме Бетховена). Один из этих портретов был идентифицирован сыном графини Галленберг (Джюльетты Гвиччарди) как изображение его матери в юности. Кто изображён на втором портрете, до сих пор неизвестно. Возможно, эта незнакомка и есть загадочная Бессмертная возлюбленная, имя которой в письме нигде не названо?.. Или письмо не имело к портрету никакого отношения?..

Антон Шиндлер был уверен в том, что Бессмертной возлюбленной являлась Джюльетта Гвиччарди. Ведь у него имелось записанное в разговорной тетради признание самого Бетховена в том, что графиня когда-то любила его гораздо сильнее, чем своего супруга. Посвящение Джюльетте «Лунной сонаты» придавало этой истории романтический ореол. Но тогда письмо, в котором 6

июля было обозначено как понедельник, следовало датировать 1801 годом. А это несколько расходится с его содержанием. Оба влюблённых, чьи образы встают со страниц письма, были явно старше, чем девятнадцатилетняя кокетливая Джульетта и тридцатилетний Бетховен, который вряд ли тогда помышлял о «размеренной жизни». В XX веке версия с Джульеттой Гвиччарди была не только оспорена, но и опровергнута.

Прежде всего, был установлен год написания письма.

6 июля было понедельником в 1795, 1801, 1807, 1812 и 1818 годах (более поздний период рассматривать нет смысла). И 1795, и 1801 годы отпадают как слишком ранние. Что касается 1807 года, то здесь возникла версия, связанная с обнародованием в 1909 году музыковедом Идой Марией Липсиус (писавшей под псевдонимом Ла Мара) фрагментов дневника и мемуаров Терезы Брунsvик. Из этих текстов можно было сделать вывод, что Бессмертной возлюбленной являлась Тереза. Авторитетный бетховенист Александр Уилок Тейер ранее также склонялся к этому мнению, однако предпочёл переместить письмо в 1806 год, невзирая на то, что 6 июля в 1806 году было воскресеньем. Но Тейер знал, что в июле 1807 года Бетховен находился в Бадене под Веной и никаких далёких путешествий не предпринимал.

Как мы знаем теперь из опубликованной лишь в 1957 году переписки Бетховена с Жозефиной Дейм, предметом его любви в 1804–1807 годах была именно она, а не её сестра Тереза. Позднее, судя по дневникам, Тереза сожалела о том, что сестра отказалась от своего счастья ради блага детей. Более того, Тереза признавала, что Жозефина и Бетховен были «созданы друг для друга». Возможно, Тереза ощущала что-то вроде угрызений совести, поскольку сама способствовала их разлучению. Почему же Тереза, зная, как всё было на самом деле, вдруг начала фантазировать на тему своего романа с Бетховеном? Пожилая почтенная дама, так никогда и не вышедшая замуж и посвятившая себя благотворительности и воспитанию сирот в Венгрии, она могла мысленно «переписать» историю своей юности, вообразив себя музой гения, а заодно защитив и посмертную репутацию «оступившейся» сестры. Но ни 1806-й, ни 1807 год не имели отношения к загадочному письму.

Ныне доказано, что оно было написано в 1812 году в Теплице.

Одним из подтверждений этой датировки стала публикация в 1906 году Альфредом Калишером письма Бетховена Гертелю от 17 июля 1812 года из Теплица, где, помимо прочего, сообщается: *«с 5 июля мы находимся здесь»*. В письме же к Бессмертной возлюбленной говорится: *«я сюда прибыл только вчера утром»*, что согласуется с датой «понедельник, 6 июля». Далее Бетховен сообщает, что его адрес определился «только до завтра». В Австрийской империи, в том числе в чешских курортных городах, существовали строгие правила регистрации приезжих. Место жительства Бетховена в Теплице было зафиксировано с 7 июля. То есть 6 июля утром он действительно ещё не знал своего нового адреса.

Параллельно с Бетховеном, но по другой дороге, действительно ехал князь Пауль Эстергази (он сообщал о своих перемещениях канцлеру Меттерниху), и погода летом 1812 года в самом деле была очень дождливой. Под буквой «К» в

письме мог пониматься Карлсбад. Почтовая карета туда отправлялась из Теплица в восемь утра по понедельникам и четвергам, как и указано в третьей части письма Бетховена (стало быть, его возлюбленная находилась в Карлсбаде и следующей отправки почты нужно было ждать до четверга 9 июля, поскольку утренняя карета 6 июля уже ушла). Наконец, тот тип бумаги, на котором написано письмо к Бессмертной возлюбленной, использовался Бетховеном именно в 1812 году.

Уточнение датировки нисколько не облегчило поиски Бессмертной возлюбленной. На столь важную «роль» предлагались едва ли не все ученицы и приятельницы Бетховена, вызывавшие у него несомненную симпатию.

Некоторые имена можно сразу же отвергнуть. Это касается прежде всего Мари Биго (с весны 1809 года она с мужем находилась в Париже) и баронессы Доротеи Эртман. С последней Бетховена связывала только дружба; никаких доказательств более сердечных отношений между ними нет. Тереза Мальфатти, предмет влюблённости Бетховена весной 1810 года, вряд ли оставила глубокий след в его сердце; в 1812 году он уже не вспоминал о ней.

Среди возможных адресаток письма рассматривались также Мария Эрдёди, Беттина Brentano и Амалия Зебальд. Периодически их кандидатуры вновь всплывают на поверхность, ибо всюду есть неясности и загадки, позволяющие строить новые гипотезы.

Взаимоотношения Бетховена с графиней Марией Эрдёди документированы гораздо полнее, чем отношения со многими другими дамами из его окружения 1810-х годов. Осенью 1808 года их дружба приобрела подчёркнуто близкий характер, поскольку Бетховен поселился в доме Эрдёди на Кругерштрассе. Нелепая ссора в начале марта 1809 года разрушила эту идиллию, затем семья Эрдёди покинула Вену из-за военных событий. Нет никаких сведений о том, что графиня и Бетховен общались в июле 1812 года. Прежние дружеские отношения возобновились лишь в 1815 году. Сохранившиеся письма Бетховена Марии Эрдёди этого периода то шутивы, то заботливо-сердечны, то полны сострадания, но в них нет того накала чувств, который ощущается в письме к Бессмертной возлюбленной.

Что касается Беттины Brentano (фон Арним), то здесь ситуация почти обратная: налицо её присутствие с 23 июля 1812 года в Теплице, однако всё остальное крайне сомнительно. Тем не менее в 2011 году была издана книга американского исследователя Эдварда Уолдена (Walden), в которой Беттина называлась Бессмертной возлюбленной. По прошествии многих лет сама Беттина пыталась представить свои отношения с Бетховеном как взаимную, пусть и платоническую, любовь. Это читается и между строк её книги «Переписка Гёте с ребёнком», и в текстах двух так называемых «писем Бетховена», опубликованных Беттиной в 1835 году.

Второе из этих сомнительных писем, отнесённое Беттиной к августу 1811 года, является несомненной компиляцией, созданной ею из каких-то воспоминаний и собственных фантазий.

«Дражайшая подруга!

Более прекрасной весны, чем в этом году, никогда ещё не было; я говорю это и чувствую, потому что познакомился с Вами. Наверное, Вы сами заметили, что в обществе я – словно рыба на песке, которая всё извивается, но никак не может спастись, пока какая-нибудь добросердечная Галатея не водворит её снова в морскую пучину. Да, я поистине был на мели, любезнейшая Беттина, и Вы неожиданно явились мне в такой момент, когда мною полностью владело глубокое уныние. Но, право, перед Вашим взором оно исчезло, я сразу понял, что Вы – из иного мира, а не из этого, нелепого, в котором, при всём желании, нельзя найти ничего, достойного внимания. Я – жалкий человек, а сетую на других!! Надеюсь, Вы мне это простите Вашим добрым сердцем, светящимся в Ваших глазах, и Вашим разумом, проявляемым Вашими ушами. Во всяком случае, Ваши уши умеют льстить, когда Вы прислушиваетесь. Увы, мои собственные уши являются, к несчастью, преградой между мной и людьми. Если бы не это! Быть может, я бы больше перед Вами раскрылся. А так ведь я мог лишь читать всепроникающий умный взгляд Ваших глаз, который меня так захватил, что я никогда его не забуду. Дорогая Беттина, милая девушка! Искусство! Кто его понимает? С кем можно говорить об этой великой богине! Как дороги мне те немногие дни, когда мы с Вами вместе болтали или, вернее, переписывались. Я сохранил все эти листочки, на которых Вы писали свои остроумные, милые, милейшие ответы. Стало быть, я должен быть благодарен своим скверным ушам за то, что лучшая часть этих беглых бесед записана. С тех пор, как Вы уехали, я пережил немало печальных часов – тех мрачных часов, когда ни за какую работу невозможно приняться. После Вашего отъезда я добрых три часа кружил по Шёнбруннской аллее и по Бастиону, но мне не встретился ни один ангел, который пленил бы меня так, как ты – ангел. Простите мне, дражайшая Беттина, эту смену тональности, но такие интервалы мне нужны для облегчения сердца. Ну а Гёте Вы про меня написали, не правда ли? Я хотел бы напялить мешок на свою голову, чтобы ничего не слышать и не видеть из происходящего на свете, ибо тебя, дорогой ангел, мне не придётся встретить на своём пути. Но письмо мне Вы всё же напишете? Эта надежда питает меня, надежда питает полмира, она является моей неразлучной спутницей на протяжении всей жизни; иначе что бы случилось со мною! Посылаю Вам при сём собственноручно мной написанную „Kennst du das Land“ в память о том часе, когда я с Вами познакомился. Посылаю также и другую песню, сочинённую мной уже после того, как я с тобой простился, моя милая, моя дорогая, моё сердце!

Сердце, сердце, что с тобою,
Что властно так тебя гнетёт,
Пред жизни новою зарёю
Мой ум тебя не узнаёт.

Да, дорогая Беттина, ответьте мне на это, напишите мне, что ожидает меня после того, как моё сердце пришло в такое смятение.

Напишите Вашему преданнейшему другу *Бетховену* ».

Неискушённый читатель способен принять этот текст за подлинный, поскольку он содержит высказывания, близкие к тому, что Бетховен говорил в других случаях. Правдоподобно выглядят и биографические подробности (его уныние в момент встречи с Беттиной в мае 1810 года, прогулки близ Шёнбрунна, куда Бетховен являлся для занятий с эрцгерцогом, упоминание о Гёте). Но слишком много в приведённом тексте внутренней фальши и женского самолюбования, чтобы приписать его Бетховену.

Во-первых, в августе 1811 года Бетховен вряд ли мог назвать Беттину «милой девушкой» – он прекрасно знал, что она вышла замуж. Во-вторых, странно выглядят упоминания о письменных беседах с Беттиной. В 1810 году Бетховен ещё слышал речь собеседников. В-третьих, Бетховен никак не мог связать создание песни Миньоны «Ты знаешь край» («Kennst du das Land») с визитом Беттины. Эта песня была написана ещё в 1809 году и вошла в опус 75, посвящённый княгине Кинской. Другая песня на стихи Гёте, слова которой цитируются в конце письма («Сердце, сердце, что с тобою»), была также сочинена в 1809 году. Беттина могла этого не знать, но у Бетховена не было причин вводить её в заблуждение.

Для того чтобы Беттина оказалась Бессмертной возлюбленной, нужно было бы, чтобы она оказалась 3 июля 1812 года в Праге (или до этого – в Вене), оставила бы там Бетховену свой карандаш, которым он написал письмо от 6–7 июля, и условилась бы о скорой встрече в Карлсбаде или Теплице. Но ничего подобного с ней не происходило. Даже если они виделись в Теплице между 24 и 27 июля, то эта встреча могла быть для Бетховена неожиданной и не такой уж желанной, ибо Гёте порвал тогда с Беттиной все отношения.

В довершение всего нужно заметить, что Беттина была совершенно не похожа на незнакомку с миниатюры из потайного ящичка.

Последнее замечание относится и к Амалии Зебальд, с которой Бетховен познакомился в августе 1811 года в Теплице и вновь встретился там же в сентябре 1812 года.

17 июля 1812 года Бетховен просил Гертеля переслать ей в Берлин партитуру оратории «Христос на Масличной горе» и две тетради своих песен на стихи Гёте (ор. 75 и ор. 83), добавляя при этом: «Она – ученица Цельтера, и мы к ней весьма расположены». Это упоминание само по себе доказывает, что Бессмертной возлюбленной Амалия Зебальд быть не могла: в начале июля 1812 года её не было ни в Вене, ни в Праге, ни на чешских курортах.

В сентябре 1812 года Бетховен ненадолго вернулся в Теплиц и вновь, как и в прошлом году, встретился с Амалией, которая приехала на сей раз вместе с матерью. Однако, нисколько не утратив симпатии к девушке, Бетховен явно воздерживался от «горячих поцелуев, когда нас никто не увидит». Видимо, несколько раздосадованная Амалия даже обвинила его в «тиранстве», и это слово стало лейтмотивом последующих писем и записок к ней.

Бетховен – Амалии Зебальд, Теплиц, 16 сентября 1812 года:

«Я – тиран?! Ваш тиран! Лишь предубеждение могло Вам позволить так

высказаться, никакого ко мне отношения сие лжетолкование не имеет. Но бранить Вас не стану, ведь это значило бы лить воду на Вашу мельницу.

Уже вчера я чувствовал себя неважно, а сегодня с утра стало хуже. Дело в том, что я съел нечто для меня неудобоваримое, а натура моя, которой свойственна возбудимость, одинаково, видимо, подхватывает как плохое, так и хорошее; но не распространяйте этого на мои моральные качества. – То, что говорят люди, ничего не значит, они только люди. В других они видят обычно только себя самих, а это и есть *ничто*. Ну их! Доброму и прекрасному нет дела до толпы. Оно существует без всякой посторонней поддержки, и оно же, я думаю, служит основой для нашей общности.

Прощайте, милая Амалия. Если месяц улыбнётся мне сегодня вечером веселее, чем дневное солнце, то ничтожнейшего, ничтожнейшего из людей Вы увидите у себя.

Ваш друг Бетховен».

Между тем Амалия прислала хворавшему Бетховену диетическую провизию. Видимо, он не захотел принимать эти подношения в дар и потребовал счёт. Так появилась очередная забавная пикировка, записанная на двух оборотах одного листка:

Амалия Зебальд:

«Мой тиран требует счёта – вот он:

курица – 1 фл[орин],

суп – 9 крейцеров.

От души желаю, чтобы это пошло Вам впрок».

Бетховен:

«Тираны не платят. Счёт, однако, требует расписки в получении, и Вы могли бы осуществить это наилучшим образом, явившись со счётом к Вашему смиренному тирану».

Ещё через несколько дней Бетховен сообщил о начавшемся выздоровлении:

«Становится лучше, милая А[малия]. Если Вы сочтёте *приличным* прийти ко мне одна, то очень меня обрадуете. Если же Вы это найдёте *неприличным*, то Вам известно, сколь высоко я почитаю свободу всех людей, и как бы Вы ни поступили – в данном ли случае или в любом другом, согласно ли с Вашими принципами или с велением воли – во мне

Вы всегда встретите сочувствие и найдёте своего друга *Бетховена* ».

Видимо, сама Амалия или её мать решили, что визит к Бетховену неуместен. Она увиделась с Бетховеном лишь 21 сентября, когда он сам смог прийти к ним. На следующий день, 22 сентября, Бетховен написал Амалии очередное письмо – фактически прощальное, поскольку 23 сентября она уехала из Теплица.

«Милая, добрая А[малия]!

Вчера после ухода от Вас почувствовал себя хуже и со вчерашнего вечера не встаю с постели. Я хотел было сегодня послать Вам известие, но

воздержался, опасаясь дать повод подумать, будто я преувеличиваю свою значимость для Вас. Как могло Вам почудиться, будто Вы для меня ничто? При встрече, милая А[малия], мы поговорим об этом. Я хотел бы, чтобы моё присутствие всегда вселяло в Вас покой и мир, чтобы Вы доверяли мне. Завтра, надеюсь, мне будет лучше, и нам ещё останется несколько часов Вашего здешнего пребывания, в течение которых мы сможем на лоне природы взаимно приободриться и развеселиться.

Спокойной ночи, милая А[малия], горячо благодарю Вас за свидетельства доброго отношения к *Вашему другу Бетховену*».

Это письмо, как думается, яснее всех прочих документов говорит о том, что Амалия не являлась Бессмертной возлюбленной. Между строк читается её обида на равнодушие Бетховена к её чувствам. Бетховен же призывает её к миру, покою и взаимному доверию, а также предлагает «приободриться и развеселиться». Видимо, накануне расставания с ним Амалия выглядела грустной и неудовлетворённой. Не ожидала ли она до последнего момента, что он сделает ей предложение? Впоследствии, будучи уже в летах и замужем, Амалия высказывалась на эту тему в том духе, что у неё и в мыслях не было рассматривать его как возможного жениха, поскольку Бетховен был католиком и не отличался привлекательностью. Различие в вероисповедании не могло служить серьёзным препятствием, а внешность Бетховена не мешала другим женщинам искать его внимания даже в более поздние годы. Но все его письма к Амалии Зебальд от сентября 1812 года показывают, что он только отшучивался в ответ на её попытки сблизиться. В 1815 году она вышла замуж за адвоката и любителя музыки Людевига Краузе. В это время ей исполнилось 28 лет, и по понятиям той эпохи она считалась почти безнадёжной старой девой. С Бетховеном она больше никогда не встречалась, но память о нём и полученные от него письма и записки хранила всю жизнь. В этих записках не было ничего такого, что могло бы её скомпрометировать в глазах семьи и супруга.

В 1972 году американский исследователь Майнард Соломон опубликовал сенсационную статью, в которой привёл неопровержимые, как казалось тогда, аргументы в пользу идентификации Бессмертной возлюбленной как Антонии Brentano. Ранее её имя в этой связи никому не приходило в голову.

Соломон взялся отыскать в окружении Бетховена женщину, которая отвечала бы сразу многим критериям: до 1812 года она должна была проживать в Вене, а после 1812-го покинуть австрийскую столицу; у неё должна была существовать возможность встретиться с Бетховеном 3 июля 1812 года в Праге, а затем в Карлсбаде – и, наконец, её имя должно было включать инициалы «А» и «Т», поскольку в дневниковых записях Бетховена за последующие годы упоминаются дамы предположительно с такими инициалами. Впрочем, автограф дневника не сохранился, а копиисты могли сделать ошибку в расшифровке неразборчивого почерка композитора. Кроме того, «А» и «Т» могли быть разными лицами.

Антония Brentano, казалось бы, подходила идеально: она была и

«Антонией», и «Тони», с конца октября 1809-го по июнь 1812 года она находилась в Вене, с июля 1812 года была на чешских курортах, включая Карлсбад, одновременно с Бетховеном, а осенью вернулась с мужем во Франкфурт.

Мог ли Бетховен условиться с Антонией о предстоящей встрече в Праге? Мог, и как раз это легко доказуемо. 26 июня 1812 года Бетховен был в гостях у семьи Brentano и преподнёс в подарок их старшей дочери, десятилетней Максимилиане, своё одночастное Трио си-бемоль мажор с надписью: «Вена, 26 июня 1812, моей маленькой приятельнице Максе Brentano для поощрения её занятий фортепианной игрой».

Возможно, он виделся с семьёй Brentano также вечером 28 июня, поскольку в написанном утром того дня письме библиотекарю эрцгерцога Рудольфа Бетховен просил выдать ему ноты ряда своих произведений, намереваясь их где-то исполнить. Вероятно, прощальный концерт состоялся у Brentano. Так или иначе, маршрут и сроки поездки четы Brentano в Чехию должны были быть известны Бетховену. Вечер 3 июля был единственным, когда в Праге находились и семья Brentano, и Бетховен, и именно в этот вечер Бетховен не явился на встречу с Варнхагеном, за что потом извинялся. Затем супруги Brentano отправились в Карлсбад, куда спустя некоторое время приехал и Бетховен.

Казалось бы, загадка разгадана. Но многие исследователи отнеслись к гипотезе Соломона скептически.

Первый же вопрос касается отношения Бетховена к Антонии Brentano. Сохранилось несколько писем, в которых он называет её «уважаемым другом» (вернее, «подругой», *Freundin*) и «восхитительной Тони» (между прочим, последнее выражение – из письма её мужу, Францу Brentano). Коль скоро Франц Brentano не возражал против этого, то фамильярности в таком обращении не было; оно вовсе не исключало глубокого уважения. Так, на некоторых нотах, преподнесённых Бетховеном Антонии, были сделаны дарственные надписи: «Моей великолепной подруге фрау Тони Brentano, урождённой фон Биркеншток, от автора» (Три песни на стихи Гёте op. 83) – или же, на титульном листе издания Мессы до мажор, «*Моей досточтимейшей подруге фрау Тони Brentano*». Во владении Антонии был автограф второй редакции песни Бетховена «К возлюбленной» WoO 140, созданной в декабре 1811 года, однако, как пометила сама Антония, песня «была выпрошена мною у автора 2 марта 1812 года» – то есть песня сочинялась вовсе не для неё (а, как предполагается, для мюнхенской певицы Регины Ланг, выступавшей в 1811 году в Вене).

Другой вопрос – отношение Антонии к Бетховену. Похоже, что как раз тут доказательства её более чем дружеских чувств к нему присутствуют, причём исходят от неё самой. Это и письма Антонии третьим лицам, и её воспоминания, поведанные в старости Людвигу Ноллю и Отто Яну (Антония умерла в 1869 году в возрасте восьмидесяти девяти лет). Согласно этим воспоминаниям, дружба с Бетховеном началась после визита Беттины в Вену в мае 1810 года; он часто приходил к ним в дом и участвовал в домашних

концертах, а когда Антония бывала больна и не могла выйти из своей комнаты, играл только для неё, находясь в соседней гостиной, а потом потихоньку удалялся, не говоря никому ни слова.

В письме, опубликованном Клаусом Мартином Копицем лишь в 2001 году, Антония сообщала Беттине Brentano о своём преклонении перед его душевными качествами.

Антония Brentano – Беттине Brentano в Берлин, Вена, 11 марта 1811 года:

«Бетховен стал одним из самых дорогих для меня людей; в общении он раскрывает все великолепные стороны своей натуры. Его игра пробуждает чувства, не похожие ни на какие другие; его затенённый лоб содержит в себе под густыми туманами святилище искусства, из которого он извлекает просветлённые образы. Всё его существо простодушно, благородно, добросердечно, а мягкость его души сделала бы честь самой нежной женщине. За него говорит то, что лишь немногие знают, каков он, и ещё меньшее число людей понимает его. Он часто меня посещает, почти ежедневно, и играет по собственному побуждению, поскольку ощущает в себе потребность смягчать чужие страдания, и он знает, какое могущество заключено в его неземных звуках. В такие мгновения, милая Беттина, я часто желаю, чтобы ты оказалась здесь. Я никогда не подозревала, что в звуках заключена такая власть, какую выказал мне Бетховен».

Показательно, что, в отличие от суждений многих современников, высоко ценивших Бетховена-музыканта, но считавших его отталкивающе некрасивым человеком с грубыми манерами и тяжёлым характером, Антония воспринимала его образ совсем иначе. В январе 1811 года Антония писала поэту Клеменсу Brentano, брату Беттины, о «святых руках Бетховена» и сравнивала его с полубогом, вращающимся среди смертных. Это отношение не было поколеблено ничем даже спустя многие годы. Обращаясь 22 февраля 1819 года к богослову и педагогу Иоганну Михаэлю Зайлеру по поводу возможного обучения у него племянника Бетховена, Антония Brentano характеризовала Бетховена как «великого, замечательного человека, ещё более великого как человек, нежели как артист».

Но, будучи замужем, Антония Brentano вряд ли могла позволить себе забыть настолько, чтобы сделать свою любовь к Бетховену достоянием пересудов. Хотя Антония шла под венец не по собственному выбору, с годами их отношения с Францем стали очень тёплыми. Появление на свет шестерых детей, из которых в младенчестве умерла лишь первая дочка, ещё сильнее скрепило этот брак. Впрочем, некоторые обстоятельства рождения последнего ребёнка Антонии, Карла Йозефа, появившегося на свет 8 марта 1813 года, заставляют некоторых биографов предполагать, что его отцом был не Франц Brentano. Версию о гипотетическом отцовстве Бетховена выдвигал Майнард Соломон, она же была развита американской писательницей Сьюзен Лунд в произведении под названием «Raptus: Роман о Бетховене на основе

документальных источников» (1995). Младший сын Антонии, к сожалению, родился больным и всю жизнь страдал тяжёлыми хроническими недугами. Однако нет никаких веских оснований сомневаться в законном происхождении этого ребёнка: в июне 1812 года Франц Brentано находился в Вене.

Едва ли не самый интригующий момент в этой гипотезе связан с личностью Франца Brentано. Прекрасно зная о дружеском сближении своей жены с Бетховеном, он нисколько против этого не возражал. 7 мая 1811 года он писал Беттине из Франкфурта в Берлин: «Я очень тоскую по Вене, ведь Тони всю зиму хворала, что доставило мне немало тревожных часов. Бетховен поднимает ей настроение своей прекрасной игрой».

Совершенно непонятно и необъяснимо, каким образом Франц Brentано, предположительно обнаружив летом 1812 года, что между Антонией и Бетховеном возникли любовные отношения (допустим, что это было так), мог относиться ко всему происходящему столь снисходительно. Не обнаружить очевидного он никак не мог, даже если бы Антония старалась сохранить свои чувства в глубокой тайне. У Франца Brentано в жилах текла итальянская кровь (это сказывалось на внешности всех Brentано), он был вовсе не чужд искусству и музыке, и его никак нельзя назвать сухим и прагматичным дельцом, всюду ищущим только выгоду и готовым закрыть глаза на прихоти супруги, если эти прихоти не нарушали приличий. Как раз в данном случае приличия попирались едва ли не на каждом шагу – и тем не менее Франц Brentано не пытался избавиться от «третьего лишнего» в их семействе. Уже одно это вызывает ощущение неправдоподобия.

Судя по данным полицейских протоколов о регистрации приезжих летом 1812 года в Чехии, Бетховен чуть ли не преследовал супругов Brentано. Вникнем в хронограф перемещений действующих лиц, восстановленный усилиями ряда исследователей (Соломона, Гольдшмидта, Копица, Стеблин и др.).

1 июля 1812 года: Бетховен со своим спутником Карлом Вильгельмом фон Виллизеном (другом Варнхагена) прибывает в Прагу. Виллизен снимает комнату в гостинице «Красный дом», Бетховен – в гостинице «Чёрный конь»; *2 июля* они вместе посещают Варнхагена, квартировавшего в доме медика Хопфенштока; Бетховен обещает прийти к Варнхагену и на следующий вечер, *3 июля*, но не исполняет своего обещания, за что *14 июля* приносит ему письменные извинения, ссылаясь на «непредвиденные обстоятельства».

3 июля в Прагу прибывает семья Brentано (Франц, Антония, их пятилетняя дочь Фанни и бонна девочки); они останавливаются в гостинице «Красный дом» и *4 июля* в шесть часов утра отбывают в Карлсбад. Бетховен также покидает Прагу *4 июля*, но поздно вечером, и приезжает в Теплиц после ночных дорожных передрыг в четыре часа утра *5 июля*. В два следующих дня, *6 и 7 июля*, он пишет письмо к Бессмертной возлюбленной, адресованное, по-видимому, в Карлсбад.

В Карлсбаде семья Brentано селится в гостинице «Глаз Божий». Недалеко от них, в гостинице «Три мавра», квартирует Гёте с целой свитой: с женой

Кристианой, её подругой, своим секретарём и другом семьи – художником Майером. Супруги Brentано встречаются с Гёте. Возможно, Антония говорит с Гёте и о Бетховене, с которым поэт общается чуть позднее в Теплице (19–23 июля).

27 июля Бетховен едет в Карлсбад, затем по каким-то причинам ненадолго возвращается в Теплиц, привозя с собой пару писем для Гёте, затем вновь оказывается в Карлсбаде и 31 июля регистрируется в гостинице «Глаз Божий» – по соседству с Brentано.

8 августа семья Brentано и Бетховен переезжают во Франценсбрунн и вновь останавливаются в одной гостинице – «Два золотых льва».

Лишь 10 сентября Бетховен расстаётся с супругами Brentано и возвращается в Теплиц, где завершает свой курс лечения и общается с Амалией Зебальд. 29 сентября он покидает Теплиц и, вероятно, прямо оттуда едет в Линц к брату Иоганну. В Вену Бетховен смог попасть лишь в первой декаде ноября; по-видимому, чету Brentано он больше не видел – они свернули свои дела, связанные с наследством Биркенштока, и перебрались во Франкфурт.

Если расценивать взаимоотношения Бетховена с супругами Brentано как обычную дружбу, то всё описанное кажется совершенно естественным. Друзья обычно стараются селиться рядом и путешествовать вместе. Бетховену при его нарастающей глухоте часто требовалась помощь при общении с посторонними людьми, не знавшими о его недуге; Франц и Антония вполне могли такую помощь оказать.

Но если предположить, что всё это происходило на фоне страстной, но совершенно безысходной любовной истории (Антония была замужем и вдобавок беременна), то те же самые факты будут выглядеть почти невероятно. Подобное поведение очень плохо вяжется со всем, что нам известно о Бетховене и о супругах Brentано. Если принять версию Соломона, то создаётся впечатление, будто все трое в тот момент находились в состоянии умопомрачения. Для пары влюблённых, пусть даже совсем не юных, такое состояние естественно. Однако рядом с ними присутствовал и третий участник, реакции которого совершенно необъяснимы ни с психологической, ни с моральной точки зрения.

Как бы ни был мудр, добр и терпим Франц Brentано, никакой глава семьи, попавший в такое положение, не стал бы, вероятно, потворствовать связи своей жены и матери своих детей с кем бы то ни было, будь то великий гений или давний друг дома. Совершенно скрыть от окружающих столь пылкие взаимные чувства, которые излиты на страницах письма к Бессмертной возлюбленной, было едва ли возможно. И вряд ли стоит считать Франца Brentано – человека, которого Бетховен считал своим другом, – наивным слепцом.

Что касается Бетховена, то возникают серьёзные сомнения в приемлемости для него сожителства в рамках «тройственного союза». Ни ханжой, ни аскетом он не был, но его взглядам на любовь и брак был присущ определённый ригоризм. В целом ряде писем на протяжении многих лет он постоянно восхвалял добродетель, призывая к ней братьев и ставя себе в заслугу верность

её принципам. «Порок», «испорченность», «безнравственность» внушали ему отвращение. Это касалось и случайных связей (которые он в одной дневниковой записи обозвал «скотством»), и супружеской измены, и слишком вольных взглядов на интимные отношения. Правда, с некоторыми невенчанными парами он по-приятельски общался (графиня Эрдеди и Браухле, Тидге и графиня фон дер Рекке, Варнхаген и Рахель Левин), но для себя самого такого образа жизни, похоже, не допускал. Очень показательно, что в том же 1812 году было написано письмо к Бессмертной возлюбленной, в котором фактически выражалась мысль о необходимости расстаться, пока не появятся условия для законного союза.

Наиболее веским аргументом против версии Соломона видится дальнейшее развитие отношений Бетховена с этой семьёй. Зная о тяжёлом материальном положении композитора, Франц и Антония предоставили Бетховену займы крупную сумму денег и в течение ряда лет не напоминали о необходимости возвращения долга.

И вновь речь идёт об этике. Мог ли предполагаемый «соперник» без колебаний взять в долг немалую сумму у «обманутого» супруга? Если в сентябре 1812 года в Теплице «тиран» Бетховен с точностью до крейцера стремился возместить влюблённой в него Амалии Зебальд расходы за присланные ему продукты (а сумма была почти ничтожной, 1 флорин 10 крейцеров), то почему его щепетильность молчала, когда он принимал две тысячи флоринов на неопределённый срок у Франца Brentano?.. Конечно, Brentano был богатым человеком, однако и сумма была не маленькой. Тем не менее задержка с выплатой долга никак не сказалась на их дружеских отношениях.

Письма Бетховена супругам Brentano, написанные после 1812 года, ничем не выдают бушевания страстей внутри предполагаемого «любовного треугольника», если таковой действительно когда-либо существовал. Можно привести хотя бы письмо, в котором речь идёт и о «зависшем» авансе за Мессу, и о посвящении Сонаты № 30.

Бетховен – Францу Brentano во Франкфурт-на-Майне, Вена, 20 декабря 1821 года:

«Благородный муж!

Я ожидаю ещё одного письма касательно Мессы, содержание которого тотчас сообщу Вам, чтобы Вы могли обо всём судить всесторонне. Так или иначе, гонорар будет переведён Вам, и сразу же после этого Вы сможете сами любезно освободить меня от того долга, который за мною числится. Благодарен я Вам буду всегда и безгранично. Я взял на себя смелость посвятить без предварительного спроса одно из своих сочинений Вашей дочери Максе. Благоволите принять это как знак незыблемой преданности, питаемой мною к Вам и ко всему Вашему семейству. – Только не рассматривайте это посвящение в ложном свете и не подумайте, что оно продиктовано какой-то заинтересованностью или тем более расчётом на вознаграждение – это меня очень обидело бы. Уж если возникнет желание непременно доискаться

причины, то ведь ещё не иссякли и более благородные порывы, способные побудить к подобному посвящению. – Новый год уже на пороге. Пусть же исполнятся все Ваши желания, и пусть со дня на день умножаются те радости, которые Вам, отцу семейства, приносят Ваши дети. Обнимаю Вас от всего сердца и прошу передать поклон Вашей чудесной и бесподобной Тони. –

Остаюсь, милостивый государь, с глубоким почтением, уважающий Вас
Бетховен ».

Мыслимо ли представить себе, что такое письмо было адресовано супругу страстно любимой женщины, причём супругу, который был осведомлён об этой любви?..

Но что же тогда делать с многочисленными совпадениями летних перемещений Бетховена и семьи Brentano? Возможно, это были всего лишь совпадения. И, по всей вероятности, преднамеренные. Сами по себе они ничего не доказывают, кроме того, что все эти люди по взаимному согласию находились в одних и тех же местах в одно и то же время.

Поиски подобных «улик» иногда приводят к неожиданным гипотезам. Так, чешский историк Ярослав Целеда, труд которого был посмертно опубликован в 2000 году его коллегой Олдрихом Пулькертом, предложил в 1960 году рассматривать в качестве возможной Бессмертной возлюбленной личность дамы, никогда ранее не фигурировавшей в биографии Бетховена.

В регистрационных книгах Карлсбада за июль 1812 года значится 23-летняя графиня Альмерия Эстергази (1789–1848). Она происходила из знатного венгерского рода, но родилась в Париже. В 1805 году её семья обосновалась в Эйзенштадте. Целеда предположил, что Бетховен мог познакомиться с Альмерией во время своего визита в Эйзенштадт в сентябре 1807 года, когда там исполнялась его Месса до мажор. Этого, конечно, исключать нельзя. Но всё дальнейшее представляет собой вереницу гипотетических догадок. Семья Альмерии могла периодически посещать Вену; Бетховен и Альмерия могли полюбить друг друга, они могли условиться о встрече в Карлсбаде летом 1812 года... Бесспорно доказуемо лишь пребывание Альмерии, её родителей и сестры в Карлсбаде между 29 июня и 15 сентября 1812 года. Целеда предположил, что письмо, отправленное Бетховеном в Карлсбад, было обнаружено родителями девушки и они заставили Альмерию разорвать отношения с «безродным» музыкантом. В сентябре 1815 года она вышла замуж за графа Альберта Мюррей де Мельгума. К сожалению, неизвестно, как выглядела графиня Эстергази и была ли она хоть отдалённо похожа на портрет незнакомки из бетховенского тайника. По возрасту, кстати, Альмерия могла бы сюда подойти, поскольку на портрете изображена довольно молодая дама, которой явно меньше тридцати лет. Но нет никаких подтверждений того, что Бетховен вообще знал Альмерию Эстергази.

В 2002 году возникло ещё одно экстравагантное предположение, основанное как раз на портретном сходстве: Бессмертная возлюбленная – Барбара фон Чоффен, урождённая фон Путон (1772–1847). Она была женой

богатого венского торговца Бернхарда фон Чоффена, в 1802 году овдовела; в браке у неё родились четверо детей. Хотя её имя не встречается в письмах Бетховена, знакомство с ней композитора отрицать невозможно. Барбара фон Чоффен была одной из лучших венских пианисток-дилетанток, она выступала как солистка в любительских концертах, которыми зимой 1807/08 года несколько раз дирижировал Бетховен; она же присутствовала на музыкальном вечере у супругов Биго в январе 1809 года, где исполнялась только музыка Бетховена (её имя называл находившийся среди гостей Рейхардт). Настоящую сенсацию произвёл «всплывший» в 2001 году на венском аукционе парадный портрет Барбары фон Чоффен, написанный, как установили австрийские эксперты, Генрихом Фридрихом Фюгером. Судя по этому портрету, Барбара больше, чем кто-либо из других знакомых Бетховена, походила на даму с миниатюры.

Однако внешнее сходство могло объясняться общностью художественной манеры. Миниатюра из тайника не подписана, но выдержана в стиле, очень напоминающем другие портретные работы Фюгера и его подражателей. При этом ровно ничего не известно о характере взаимоотношений Бетховена с Барбарой фон Чоффен и о её перемещениях летом 1812 года. Не следует упускать из виду и то, что в указанное время ей было 40 лет; в ту эпоху дамы такого возраста считались почти пожилыми. Возможно, связанная с Чоффен сенсационная гипотеза была призвана всего лишь увеличить цену её портрета, продававшегося с аукциона.

В настоящее время биографы Бетховена делятся в основном на сторонников «версий» Антонию Brentано и Жозефины Дейм.

Имя Жозефины Дейм больше всего импонирует немецким и австрийским исследователям. Наиболее подробно и тщательно история её взаимоотношений с Бетховеном прослежена в труде Гарри Гольдшмидта «Вокруг Бессмертной возлюбленной: Попытка расследования» (Берлин, 1977), где практически на равных рассматриваются кандидатуры Антонию и Жозефины, а также в монографии швейцарской исследовательницы Марии Элизабет Телленбах «Бетховен и его Бессмертная возлюбленная Жозефина Брунsvик: Её судьба и влияние на творчество Бетховена» (Цюрих, 1983; перевод на английский – 2014). Сама эта гипотеза далеко не нова, однако весомости ей добавила публикация в 1957 году переписки Бетховена с Жозефиной. Именно письма Жозефине содержат слова и выражения, очень близкие к стилистике письма к Бессмертной возлюбленной.

Поиски доказательств в пользу «версии Жозефины» были продолжены Ритой Стеблин (ряд статей начала 2000-х годов) и Джоном Клаппротом, автором книги «Единственная возлюбленная Бетховена: Жозефина!» (2011). Однако Клаппрот фактически лишь популяризировал концепцию Телленбах, мало что добавляя от себя, кроме критики гипотезы Соломона. Стеблин же удалось получить доступ к семейному архиву графов Деймов и найти в государственных архивах Австрии и Чехии мелкие, но важные подробности, подтверждавшие, что расставание Бетховена с Жозефиной осенью 1807 года

оказалось не совсем окончательным.

Самое первое, что приходит на ум при рассмотрении этой гипотезы, – это, как и в случае с «версией Brentano», уязвимость с психологической точки зрения. Мог ли Бетховен, которому разрыв с Жозефиной причинил острые душевные страдания, так легко вернуться к женщине, которая несколько лет уверяла его в своей любви, а потом отвергла, причём самым обидным способом? «Я больше не желаю, чтобы меня выпроваживал Ваш слуга»... Мог ли гордый Бетховен после такого унижения всё забыть и вновь наречь своим «ангелом» ту, которая так жестоко с ним поступила?.. В случае с Джульеттой Гвиччарди он был непреклонен: тратить свои душевные силы на недостойное его любви существо он больше не пожелал.

Для того чтобы попытаться представить себе вероятность возобновления отношений Бетховена с Жозефиной, нужно знать, что происходило в тот период в её жизни после разрыва с Бетховеном.

В начале 1808 года она с сестрой Терезой и двумя сыновьями, Фрицем и Карлом, надолго уехала за границу. В Швейцарии сёстры посетили знаменитого педагога Иоганна Генриха Песталоцци, который порекомендовал им своего последователя, остзейского (сейчас сказали бы, эстонского) барона Кристофа Адама фон Штакельберга (1777–1841). Он произвёл на Терезу и Жозефину хорошее впечатление и сумел найти общий язык с мальчиками. Далее они путешествовали совместно. Штакельберг страстно влюбился в Жозефину и сумел склонить к любовной близости (позднее она обвиняла его в том, что он воспользовался моментом, когда она была больна и беспомощна). В декабре 1809 года она тайно родила в Венгрии дочь Марию Лауру, и лишь в феврале 1810 года их союз с бароном был скреплён официально, хотя без особой огласки: свадьба состоялась в маленьком венгерском городке Гран, и из членов семьи там присутствовала только Тереза. С точки зрения титулованных аристократов Брунsvиков, никому не известный барон Штакельберг (вдобавок протестант) в качестве супруга Жозефины был лишь немногим лучше неимущего плебея Бетховена. Правда, у Штакельберга всё-таки был дворянский титул и имелись богатые родственники в Российской империи.

Через девять месяцев после свадьбы Жозефина родила вторую дочь от Штакельберга, Теофилу. И уже тогда было ясно, что этот брак оказался намного неудачнее первого. Штакельберг был неспособен управлять семейными владениями, и перед парой замаячило банкротство. Продажа двух имений помогла им как-то удержаться на плаву, но сильно ухудшила отношения Жозефины с Брунsvиками: мать была крайне недовольна дочерью, теперь же отчуждение начал проявлять и брат Франц, который выступал гарантом при покупке супругами в кредит этих имений и потерял значительную сумму.

В 1812 году в семье Штакельберг отношения обострились до крайности. Об этом 3 апреля писала в своём дневнике двенадцатилетняя Вики Дейм – девочка, принимавшая судьбу матери необычайно близко к сердцу (документ был опубликован Гарри Гольдшмидтом, однако без ссылки на местонахождение дневника; оригинал на французском языке):

«Проснувшись сегодня рано утром, я испытала горе, поскольку невольно подслушала сцену, которая истерзала мне сердце. Я слышала, как ссорились двое. Я распознала голос мамы по его мягкости, а по гневному тону – голос папы. Я прислушалась... Меня ужаснуло то, что я услышала. Мама с предельной кротостью возражала папе, а тот называл её мучением всей его жизни. В этом ужасном заблуждении он осыпал её тысячей оскорблений, не думая о тяжёлых последствиях. Эта сцена пробудила во мне множество печальных размышлений. Я подумала об ужасных последствиях поспешного решения, составившего несчастье моей матери, которая вышла замуж из любви к нам, себя же вследствие этого важнейшего шага навсегда обрекла на несчастье. Она сделала это для нас и ради нас, чтобы, в случае её смерти, у нас был бы защитник – отец»...

Возможно, в какой-то момент барон пригрозил, что добьётся лишения Жозефины опекунских прав над всеми детьми, включая детей от графа Дейма. И тут появилась запись, сделанная Жозефиной в дневнике в июне 1812 года: «У меня сегодня был тяжёлый день. Шт[акельберг] требует, чтобы я выпутывалась сама. Он бесчувствен к мольбам нуждающейся в помощи... Я поговорю с Либертом в Праге. Я никогда не позволю отобрать у меня детей» (этот документ был опубликован в 2007 году Ритой Стеблин).

Собственно, в этих словах содержится единственная зацепка, объясняющая, как и зачем могла Жозефина оказаться в начале июля 1812 года в Праге. Она намеревалась встретиться с адвокатом или другим влиятельным человеком (личность упомянутого в записи «Либерта» не установлена) и узнать, каковы её шансы остаться опекуншей детей. Более того, Прагу, Теплиц и Карлсбад посещал в июле император Франц, который некогда посулил своё покровительство осиротевшим детям графа Дейма.

Сторонники «версии Жозефины» полагают, что отсутствие в регистрационных листах сведений о её пребывании в июле 1812 года в Праге и Карлсбаде можно объяснить тем, что Жозефина совершила эту поездку инкогнито. В отношении Праги эти аргументы приемлемы. Жозефина была в дружеских отношениях с графиней Викторией Гольц, сестрой покойного мужа и крёстной матерью Вики Дейм. Имелись в городе и другие родственники и друзья, у которых Жозефина могла остановиться, не ставя в известность полицию. Правда, как было установлено Ритой Стеблин в 2013 году, в начале июля 1812 года графини Гольц не было в Праге; она находилась в семейном имении Немышль. Но почему Жозефина как близкая родственница не могла воспользоваться её пражским домом?

Гипотетическая встреча влюблённых в Праге вечером 3 июля могла быть совершенно случайной, поскольку гостиница «Чёрный конь», в которой жил Бетховен, находилась недалеко от дома графини Гольц. Ещё раз вспомним: извиняясь перед Варнхагеном за нарушенное обещание провести свой последний вечер в Праге с ним, Бетховен упоминал о «непредвиденном обстоятельстве». Что это было? Встреча на улице, переросшая в эмоциональный разговор, а затем и в любовное свидание? Или Жозефина, узнав, что Бетховен остановился в соседней гостинице, рискнула сама прийти к

нему, чтобы попросить прощение за содеянное осенью 1807 года?

В этом смысле Жозефина выглядит гораздо более правдоподобной фигурой, нежели Антония. Исследователи, скрупулёзно сверяющие даты и расставляющие воображаемых героев истории, как фигурки на шахматной доске, иногда забывают о житейской прозе, а она в таких ситуациях бывает весьма важна. Вспомним, что супруги Brentano прибыли в город 3 июля, переночевали в гостинице и в шесть часов утра 4 июля отправились в Карлсбад. Это значит, что семья встала примерно в пять. На сон оставалось не так уж много времени, и со стороны Антонии, почтенной матери семейства, было бы одинаковым безрассудством как приглашать к себе Бетховена для любовного свидания среди нераспакованных баулов (причём где-то рядом должны были находиться её маленькая дочка с бонной), так и убегать к нему вечером в гостиницу «Чёрный конь», рискуя быть узнанной и разоблачённой. Никаких других мест для встречи в Праге у них не было. Для любой женщины, пытающейся сохранить своё доброе имя, пускаться в подобные авантюры было бы крайне рискованно. Кроме того, после многочасового переезда в Прагу беременная Антония должна была ощущать усталость и недомогание.

Если же предположить, что Бетховен случайно столкнулся с Жозефиной и она попросила его о доверительном разговоре, то ситуация кажется более естественной. Пускаться в объяснения в публичном месте было невозможно по причине слабого слуха Бетховена. Значит, нужно было либо идти к нему в гостиницу, либо туда, где остановилась она. Соблюдать какие-то условности уже не имело смысла. Жозефина считала себя покинутой женой, она была в Праге совершенно одна, причём, возможно, под вымышленным именем, и её не знали в лицо ни Варнхаген, ни Виллизен (с четой же Brentano они оба были знакомы). Наконец, в те дни Жозефина действительно нуждалась в помощи и утешении – а как раз об этом говорится в письме к Бессмертной возлюбленной («*Ты страдаешь, моё самое драгоценное существо*»). При допущении нечаянной встречи в Праге, этот текст хорошо укладывается в историю их взаимоотношений. Даже то, что в письмах прежних лет влюблённые обращались друг к другу на «Вы», а в письме от 6–7 июля всюду – страстное «ты», говорит лишь о том, что все преграды рухнули и все недомолвки остались в прошлом.

В биографии Жозефины имеется ещё один неопровержимый факт, который подтверждает, что в начале июля 1812 года у неё действительно состоялось некое любовное свидание. Через девять месяцев, 8 апреля 1813 года, она родила своего седьмого ребёнка – дочь, которой дали странноватое имя Минона. Полностью девочку звали ещё причудливее: Мария Терезия Сельма Аррия Корнелия Минона (это имя приведено в дневнике Терезы Брунsvик, крёстной матери новорождённой). Легко объяснимы здесь лишь первые два имени (в честь крёстной, которую полностью звали Марией Терезой). Остальные имена звучат как редкие и почти уникальные, в том числе Аррия (в честь древнеримской героини) и Минона (в семье девочку называли только так). Биографы Жозефины пытались строить догадки о символическом смысле последнего имени. Одна из версий предполагает скрытый палиндром: при

чтении от конца к началу имя звучит как «Аноним» и якобы намекает на тайну происхождения ребёнка. Другая версия связывает имя девочки с общими литературными интересами Жозефины и Бетховена: Миноной звалась одна из героинь «Песен Оссиана» (поэмы шотландского поэта Макферсона, выдавшего своё сочинение за древний кельтский эпос), причём оссиановская Минона была дочерью певца-скальда. К литературным аллюзиям добавлялась и возможная связь с Миньоной из романа Гёте о Вильгельме Мейстере. Гётевская Миньона, кстати, также была дочерью музыканта – старого Арфиста, сопровождавшего её в скитаниях и строго хранившего тайну её рождения (Миньона оказалась плодом кровосмесительной любви брата и сестры).

Впрочем, можно найти и совершенно неромантическое объяснение необычного имени Миноны фон Штакельберг. В Германии имя Минона бытовало как сокращение от имени «Вильгельмина» (общепринятое уменьшительное – Мина или Минна). Известна, например, сверстница дочери Жозефины – немецкая актриса Иоганна Минона Фриб-Блюмауэр (1814–1886); она уж явно не имела отношения ни к таинственным «анонимам», ни к героям песен Оссиана. У Клопштока имеется стихотворение «К Миноне». Поэт Иоганн Фридрих Кинд (либреттист «Волшебного стрелка» Вебера) воспевал свою первую жену Вильгельмину, умершую в 1794 году, как «Минону». Более того, в 1807 году во Франкфурте-на-Майне вышла детская книга Якоба Глатца «Минона, развлекательное чтение для девочек от 7 до 12 лет с целью воспитания добрых нравов». Жозефина могла знать эту книгу, поскольку её дочери от графа Дейма были соответствующего возраста. Вики Дейм в 1812 году исполнилось 12 лет, Зефине – восемь. Может быть, девочка Минона из той книжки была их любимым персонажем?

Тереза Брунsvик писала о том, что Жозефина фактически «подарила» ей Минону, совершенно отстранившись от её воспитания. Терезе пришлось одолжить у крестьян козу, молоком которой и вскармливали младенца. Но, если Минона была плодом давней взаимной любви, почему мать относилась к ней так прохладно? В случае отцовства Штакельберга такое отношение гораздо понятнее. Перед предполагаемым отъездом Жозефины в Прагу барон мог пожелать в последний раз настоять на своих супружеских правах. Наконец, никто не знает, с кем ещё Жозефина, находившаяся летом 1812 года в смятенных чувствах, могла завести случайный роман. Так что было бы опрометчиво считать Бетховена отцом Миноны фон Штакельберг лишь на основании вычисления подходящих дат или поисков физиогномического сходства.

Сохранилось лишь две фотографии Миноны, которая никогда не вышла замуж, проживя при этом долгую жизнь (1813–1897). Обе фотографии изображают женщину зрелых лет, не слишком красивую, но наделённую сильной волей и темпераментом. Вряд ли можно утверждать, будто она разительно похожа на Бетховена. Во-первых, Минона могла уродиться в некоторых Брунsvиков; во-вторых, мы не знаем, как выглядели её предполагаемые предки со стороны Штакельбергов; в-третьих, отсутствуют портреты сестёр Миноны, с которыми можно было бы сравнивать её облик.

Тайну могла бы прояснить лишь генетическая экспертиза, но вряд ли кто-то решится устраивать её ради удовлетворения праздного любопытства.

Сторонники «версии Жозефины» склонны обходить стороной и то обстоятельство, что её гипотетическое пребывание в июле 1812 года в Карлсбаде вообще ничем не объяснимо и не доказуемо. Если в Прагу она могла приехать в поисках юридического совета или поддержки родственников графа Дейма, то что она могла делать в Карлсбаде? Известно, что 25 июля 1812 года Франц Брунsvик написал Жозефине в Вену из Пешта, отвечая на её деловое письмо; стало быть, Жозефина обращалась к нему примерно в середине июля – и, видимо, уже из Вены. Если предположить, что период между 4 и 15 июля Жозефина провела в Карлсбаде, она должна была там обязательно зарегистрироваться. На сей счёт существовали чрезвычайно строгие предписания. Летом 1811 года Жозефина была в Карлсбаде вместе с мужем и старшей дочерью Вики, так что этот порядок регистрации не являлся для неё неприятным сюрпризом. Но в 1812 году её пребывание там не отмечено. Разумнее всего предположить, что она в Карлсбад вообще не приезжала.

Если подводить итог всем существующим линиям расследования, то, вопреки любым утверждениям, будто личность Бессмертной возлюбленной, наконец, установлена, это не так: тайна осталась неразгаданной. Даже в самых стройных версиях имеются необъяснимые моменты, не встраивающиеся в общую картину или же допускающие противоположное толкование.

Версия сторонников Антонию Brentано содержит больше хронологических совпадений. Версия, отдающая предпочтение Жозефине Дейм, психологически более убедительна. В письме к Бессмертной возлюбленной есть намёки на достаточно длинную историю их любви и на какие-то недоразумения между ними в прошлом: «...никогда от меня не таись»; «никогда не суди ложно о верном сердце твоего возлюбленного»; «ты знаешь мою верность тебе; никогда ни одна другая не сможет завладеть моим сердцем, никогда – никогда!»...

Поскольку мы ничего не знаем о предположительно существовавшей в 1810–1812 годах связи между Бетховеном и Антонией Brentано, то трудно сказать, какие «ложные суждения» могли бы подразумеваться в данном случае. Однако у Антонию вряд ли были основания «таиться» от Бетховена (в чём?), «судить ложно» о его «верном сердце» (напротив, она всю жизнь считала его чуть ли не святым) или нуждаться в клятвах верности (как могла она их требовать, будучи женой Франца Brentано?). У Жозефины были совсем другие воспоминания о прошлом. В 1807 году она действительно «таилась» от Бетховена, не объясняя ему причин их разрыва. Впоследствии, вероятно, она могла слышать сплетни о том, что Бетховен изменил ей, как только она уехала из Вены. Скорее всего, Жозефина знала о его близкой дружбе с Мари Биго и с графиней Эрдеди, а может быть, и об увлечениях 1810 года Терезой Мальфатти и Беттиной Brentано. Но опять же, как именно всё было, не знает ныне никто.

Остаётся нерешённой и загадка миниатюрного портрета из тайника Бетховена. Поверить в то, что на нём изображена Мария Эрдеди, Антония Brentано или Жозефина Дейм, можно будет лишь после того, как будут обнаружены какие-то убедительные доказательства. Их пока нет. Незнакомка с

портрета выглядит не слишком похожей на известные изображения этих дам.

Кем бы ни была Бессмертная возлюбленная, свою клятву, данную в письме к ней, Бетховен сдержал. Никакая другая женщина больше не овладела его сердцем. После 1812 года, когда он расстался со своей единственной великой любовью, в его жизни уже не было никаких серьёзных увлечений, никаких попыток устроить свою семейную жизнь, никаких откликов на знаки внимания со стороны его почитательниц.

Тайна же осталась тайной.

Линцская история

Гёте – Карлу Фридриху Цельтеру в Берлин, 2 сентября 1812 года:

«В Теплице я познакомился с Бетховеном. Его талант вверг меня в изумление, но, к сожалению, это совершенно необузданная личность. Возможно, он не так уж неправ, считая этот мир ущербным, однако своим поведением он не делает его более приятным ни для себя, ни для других. Впрочем, его сильно извиняет и внушает сильную жалость к нему постепенная утрата слуха, что, похоже, менее вредит музыкальной стороне его существа, нежели общественной. Данный изъян заставляет его, и без того лаконичного по своей природе, быть ещё более немногословным».

Из дневника Бетховена:

«В 1812 был в Линце из-за б[рата]».

Покинув 29 сентября 1812 года Теплиц, Бетховен, судя по всему, отправился напрямик в Линц, где в 1808 году обосновался его брат Иоганн, купивший дом на набережной Дуная и расположенную в доме аптеку «Под золотой короной» (здание сохранилось). Иоганн был толковым фармацевтом; в своё время он выдержал экзамен в Венском университете и получил диплом, дававший ему право заведовать аптекой. Но приобрести аптеку в Вене ему не удалось – это оказалось слишком дорого, и Иоганн нашёл подходящий вариант только в Линце. В эту покупку Иоганн вложил все свои сбережения, однако затея с лихвой окупилась: во время войны 1809 года он разбогател на поставках медикаментов во французскую армию. Патриотические и моральные соображения его нисколько не волновали.

Часть дома Иоганн сдавал супругам, врачу Иоганну Георгу Заксингеру и его жене Агнессе, урождённой Обермайер, дочери венского пекаря. Через некоторое время к Заксингерам из Вены перебралась на жительство сестра Агнессы, Тереза, с маленькой дочкой, носившей имя Амалия Вальдман. Девочка родилась в 1807 году, а фамилию получила от бабушки; кто был её отцом, осталось неизвестным. Возможно, венские родственники сочли, что переезд «оскандалившейся» Терезы в Линц – самый лучший выход из сложившейся ситуации.

В 1812 году Терезе Обермайер было 25 лет, она являлась экономкой Иоганна ван Бетховена, а неофициально была его сожительницей, что особенно никем и не скрывалось. Похоже, Бетховен тоже был об этом осведомлён, и его приезд в Линц был продиктован не только желанием повидаться с братом, но и

навести должный порядок в его личной жизни.

Свою собственную жизнь он считал безнадежно загубленной. Скорее всего, к октябрю ему стало ясно, что Бессмертная возлюбленная, с которой он встретился и тотчас расстался в июле в Праге, никогда не будет ему принадлежать. Если это была Жозефина Дейм, то мы примерно представляем себе, что произошло осенью: она предпочла вернуться к Штакельбергу и на некоторое время восстановить их брак, поскольку поняла, что вновь ждёт ребёнка. В таком случае инициал в одной из дневниковых записей Бетховена мог бы быть расшифрован и как «St» (Штакельберг; в готической скорописи эти буквы, стоявшие слитно, были похожи на «A»). Но если «A» – это всё-таки «A», то речь могла идти об Антонии Brentano, навсегда уехавшей из Вены осенью 1812 года. Автограф документа утрачен, и остаётся только гадать, кто именно тут подразумевался.

Из дневника Бетховена, 1812 год:

«Ты не должен больше жить для себя, только для других. Для тебя не существует больше счастья, кроме как в тебе самом и в твоём искусстве. – О Боже! Дай мне сил одолеть себя самого. Ничто не должно больше привязывать меня к жизни. – Таким образом, с А. [?] всё рушится».

В любом случае душевное состояние Бетховена было мрачным. Он считал, что принёс великую жертву и намеревался отныне жить лишь «для других». Однако и от этих «других» он требовал такой же самоотверженности, не понимая, что способны на это немногие.

Бетховен приехал в Линц в начале октября. Мы знаем об этом из восторженной заметки в местной музыкальной газете, выпускавшейся капельмейстером Линцкого собора Францем Ксавером Глэгглем.

«Музыкальная газета для австрийских земель»

(«Musikalische Zeitung für die Oesterreichischen Staaten»), Линц, от 5 октября 1812 года:

«С давно уже предвкушавшимся удовольствием приветствуем мы в нашем городе Орфея нашего времени, величайшего современного композитора господина Людвиг ван Бетховена, приехавшего сюда несколько дней тому назад. Если Аполлон будет благорасположен к нам, то, быть может, у нас появится счастливая возможность восхититься его искусством, о чём наша газета своевременно сообщит».

Бетховен был занят завершением Восьмой симфонии (Седьмую он закончил в начале лета) и не собирался давать в Линце публичных концертов. Он почти прекратил пианистические выступления, хотя летом 1812 года принял участие в благотворительном концерте в Карлсбаде, сыграв вместе с французским скрипачом Пьером Родом (Роде) свою последнюю Сонату для скрипки и фортепиано, ор. 96 (№ 10). В письме эрцгерцогу Рудольфу он иронически назвал то выступление «бедняцким концертом в пользу бедных»,

поскольку выручка шла в помощь пострадавшим от сильнейшего пожара в Бадене.

Некоторые поклонники Бетховена в Линце всё-таки смогли услышать его игру на фортепиано, хотя произошло это почти случайно – на него внезапно накатило вдохновение, когда он находился в гостях у графа Людвигу Николауса Дёнхоффа. К сожалению, сын Глэггля, рассказавший об этом примечательном эпизоде, не сообщил никаких подробностей о характере самой импровизации, длившейся, по его словам, почти час – примерно как в наше время целое отделение концерта. Чуть позднее, накануне отъезда из Линца, Бетховен всё-таки согласился устроить концерт у гостеприимного графа, о чём также сообщала газета, издававшаяся Глэгглем-отцом.

Из мемуаров Франца Глэггля, сына капельмейстера Франца Ксавера Глэггля:

«Среди линцских дворян граф фон Дёнхофф был особенно страстным почитателем Бетховена. Во время пребывания в городе Бетховена он дал в его честь несколько вечерних приёмов. На одном из них присутствовал и я. Там много музицировали, пели, в том числе и песни Бетховена. Его попросили пофантазировать на фортепиано, от чего он категорически отказался. В соседней комнате был накрыт для ужина длинный стол, и все в конце концов переместились туда. Я был совсем юн, и Бетховен настолько сильно меня заинтересовал, что я всё время держался возле него. После тщетных поисков все наконец пошли ужинать без него. Он же укрылся в комнате поблизости и тут-то и начал фантазировать. Все затихли и обратились в слух. Я остался с ним и встал рядом с фортепиано. Он фантазировал почти час, и все гости постепенно перебрались туда и столпились вокруг. Тут до него вдруг дошло, что его уже давно пригласили к столу. Он вскочил с кресла и бросился в столовую. На его пути возле двери находился стол с фарфоровой посудой. Он налетел на него с такой силой, что фарфор рухнул на пол. Граф Дёнхофф, будучи богатым человеком, лишь рассмеялся на это, и вновь все, теперь уже вместе с Бетховеном, сели за стол. О продолжении музицирования речи больше не шло: после бетховенской фантазии половина струн фортепиано пришла в негодность. Я вспоминаю о той фантазии с огромным удовольствием, ведь я имел счастье слышать её, находясь совсем рядом с ним».

Судя по воспоминаниям Глэггля-младшего, во время своего пребывания в Линце Бетховен каждый день виделся с капельмейстером Глэгглем. Тот обладал восторженно-деятельной натурой и не только руководил капеллой собора и издавал музыкальную газету, но и собирал коллекцию музыкальных инструментов, нот и прочих раритетов, связанных с музыкой. Часть его приобретений можно было купить в принадлежавшем Глэгглю музыкальном магазине, но самые интересные экспонаты он хранил у себя. Благодаря этому энтузиасту Бетховен смог приобщиться в Линце к очень старинной, уже отмиравшей традиции ансамблевого исполнения торжественной духовой музыки так называемыми «башенными музыкантами». В Средние века музыканты, игравшие на самых звучных инструментах, трубах и тромбонах,

действительно несли службу на городских башнях, откуда сигналами оповещали жителей о пожарах, приближении врагов или, наоборот, о начале общего праздника. В XIX веке это стало анахронизмом; башни, если и сохранились, уже не имели прежнего значения, а «башенные музыканты» влились в церковные или придворные капеллы. Глётгль сам был тромбонистом и продолжал хранить традицию, которой в Вене, похоже, давно уже не существовало. Вскоре представился и случай услышать «башенных музыкантов» наяву: 2 ноября католики отмечали День поминовения всех усопших, что сопровождалось торжественным звучанием особых пьес для ансамбля тромбонов – эквале.

Так возникло одно из самых специфических по замыслу сочинений Бетховена – Три эквале для четырёх тромбонов (ре минор, ре мажор и си-бемоль мажор). Пьесы были исполнены в Линце 2 ноября 1812 года. Впоследствии один из этих эквале, ре-мажорный, прозвучал на похоронах самого Бетховена с текстом, сочинённым Францем Грильпарцером.

Надгробное песнопение Бетховену
Очага родного
На земле лишён,
Обретёшь за гробом
Мир, покой и сон.

Хор друзей исполнит
Гимн твой в скорбный час.
Там, под гулким сводом
Ты услышишь нас.

Франц Грильпарцер

Визит Бетховена в Линц сопровождался не только интересными знакомствами, но и семейными скандалами. Людвиг пытался убедить брата выгнать из своего дома Терезу Обермайер, которую считал особой аморальной и корыстолюбивой. Кроме того, он считал, что эта связь порочит его фамилию, и тут отчасти был прав. Слыть братом человека, сожительствующего со своей экономкой, Бетховену было крайне неприятно. А ведь весь Линц знал об этой связи, поскольку город был маленьким и аптека Иоганна находилась на виду.

Бетховен не остановился даже перед оглаской конфликта. Он обращался к епископу Линца, в магистрат и даже в полицию, чтобы Терезу выслали к её родителям в Вену. Но ни духовные, ни светские власти города не имели к ней никаких претензий. Она была совершеннолетней, её документы были в порядке, и в доме Иоганна она находилась не как его любовница, а как свояченица его квартиранта, доктора Заксингера. Активное вмешательство Бетховена привело ровно к противоположному результату. Иоганн после бурной ссоры с братом заявил, что намерен жениться на Терезе, дабы положить конец обвинениям в безнравственности.

Свадьба состоялась 8 ноября 1812 года; Бетховен, вероятно, на ней

всё-таки присутствовал. Единственное, что его отчасти утешало, – восстановление благопристойности. Иоганн больше не жил во грехе и не позорил свою громкую фамилию. То ли по требованию брата, то ли по иным соображениям Иоганн, хотя фактически и удочерил пятилетнюю Амалию (Мали), не захотел дать незаконнорождённой девочке фамилию «ван Бетховен». Людвиг же, не стесняясь, позднее обзывал Амалию в своих письмах «бастардом». Он старался пореже встречаться с Терезой и Амалией, даже когда семья перебралась в Вену. Однако именно среди этих людей он провёл в 1826 году последнюю осень в своей жизни.

В Линце же он больше никогда не бывал.

«Музыкальная газета для австрийских земель», Линц, от 10 ноября 1812 года:

«Великий поэт и художник звуков, Луи ван Бетховен, покинул наш город, так и не исполнив нашего самого страстного желания – услышать его публичный концерт. Лишь узкому кругу посчастливилось внимать ему у гостеприимного друга искусств, господина графа фон Дёнхоффа, который сумел со свойственным ему радушием почтить этого великого артиста. Господин ван Бетховен сначала сыграл одну из сочинённых им ранее сонат, затем небольшую импровизацию, после чего несколько дилетантов сыграли квинтет, переложённый Гофмайстером из его Септета. Потом он снова сел за фортепиано и фантазировал на тему первого менюэта почти целый час, к изумлению всех присутствующих. Лишь данное им напоследок обещание вернуться утешило нас, лишившихся упущенного наслаждения; ведь обещание исходило от человека, верного своему слову. Все, кто имел возможность познакомиться с ним ближе, провожали его с глубоким уважением».

Под гром барабанов

Зима и весна 1813 года стали для Бетховена трудным временем, хотя он уже и не помнил, были ли в его жизни «лёгкие» годы. Но тут на него обрушилось сразу несколько тяжёлых неприятностей.

Одна была связана с финансовыми проблемами. Из-за денежной реформы и последовавшей за ней инфляции 1811 года фактическая сумма субсидии, которые трое меценатов обязались пожизненно платить Бетховену, сократилась в пять раз. Платежи исправно поступали только от эрцгерцога Рудольфа. Князь Фердинанд Кинский, который в начале июля 1812 года устно обещал Бетховену впредь выплачивать ему свою долю субсидии по повышенному курсу, чтобы компенсировать хотя бы часть потерь, связанных с обесцениванием денег, внезапно погиб, упав на полном скаку с лошади во время прогулки перед отъездом в свой полк. Кинский умер, не приходя в сознание, в ночь на 3 ноября 1812 года. «Он обладал редкостными достоинствами как человек, патриот и друг, – писал генерал Фридрих Вильгельм фон Бентхайм своему подчинённому и другу Карлу Варнхагену. – Вся Прага сейчас в трауре. Княгиня, находившаяся в нескольких милях от того места, несказанно несчастна, но за её жизнь больше

не опасаются». Бетховен выразил 30 декабря свои соболезнования княгине Каролине, признавшись, что несчастный случай, унёсший жизнь её супруга и «наполнивший глубокой скорбью каждое сердце, восприимчивое к великому и прекрасному, нанёс потрясение также и мне, столь же тяжёлое, сколь необычайное». Однако Бетховен был вынужден обратиться к княгине с просьбой выполнить обещание, данное князем в присутствии Варнхагена. Но на скорое выполнение этой просьбы рассчитывать было нельзя. Княгиня Каролина, несмотря на доброе отношение к Бетховену, не могла распоряжаться наследством без разрешения опекунского совета. Прошение композитора было переправлено в Прагу, по местонахождению совета, и переговоры о выплате субсидии тянулись ещё несколько лет. Между тем доля Кинского в общей сумме платежей была решающей, и Бетховену без этих денег жить было трудно.

Другой меценат, князь Лобковиц, в 1813 году разорился и тоже приостановил выплату Бетховену своей части субсидии. При этом князь продолжал вести прежний роскошный образ жизни и чрезвычайно пышно отпраздновал в Чехии свадьбу дочери. По сравнению с огромными тратами Лобковица на балы, званые обеды, подарки и приёмы, сумма 700 флоринов, которую он должен был выплачивать Бетховену, выглядела смехотворной. Но именно на ней в бухгалтерии князя почему-то решили сэкономить. Бетховен был возмущён. «Неужели честное слово теперь ничего ни для кого не значит?» – писал он эрцгерцогу Рудольфу, подразумевая Лобковица, которого теперь презрительно обзывал «князем Фицципуцци» (так по-немецки звучало имя бога древних ацтеков, требовавшего человеческих жертвоприношений).

Бетховен был бы рад помочь себе сам, устроив очередную бенефисную академию. Но, как и в предыдущие годы, ему отказали в предоставлении подходящего зала. Может быть, он поздно обратился за разрешением, а может быть, причиной была чья-то личная неприязнь. Предложение устроить концерт в Малом редутном зале звучало как издевательство; этот зал не мог обеспечить большого сбора. Вплоть до мая композитор пытался вести переговоры хоть о каком-то зале, но тщетно. Даже содействие эрцгерцога Рудольфа не помогло ему получить ни один из венских залов, включая актовый зал университета.

В итоге две новые симфонии, Седьмая и Восьмая, были впервые исполнены 21 апреля 1813 года на закрытом прослушивании в апартаментах эрцгерцога Рудольфа в Хофбурге. У эрцгерцога не было своей капеллы, поэтому он ангажировал оркестр князя Лобковица (да и тот – в камерном составе). Поскольку круг слушателей оказался чрезвычайно узким, мы не знаем, кто именно там присутствовал и какова была первая реакция на эти симфонии, сильно отличавшиеся от всех предыдущих. Обе они сверкали яркими, свежими, эффектно менявшимися, преимущественно мажорными красками, но Седьмая отличалась необычайной мощностью, поскольку почти все её части, кроме печального *Allegretto*, были пронизаны энергичными танцевальными ритмами. Восьмая, ещё более жизнерадостная, была задумана как любовно-ироническое воспоминание о юношеских безумствах и о навсегда ушедшем в историю XVIII века с его менуэтами, механическими органчиками и

комическими страстями итальянской оперы-буффа. Седьмую симфонию, более простую для восприятия, венская публика признала и полюбила практически сразу; посвящение купил у Бетховена его давний почитатель граф Мориц Фрис. Восьмая же осталась без посвящения. Видимо, она не произвела должного впечатления на меценатов, да и отзывы критиков о ней впоследствии были сдержанными. «Распробовать» Восьмую симфонию смогли только музыканты последующих десятилетий и даже столетий.

Услышать свою музыку хотя бы в камерном исполнении Бетховену было отратно, но дохода этот концерт принести не мог. А ведь ему приходилось думать о деньгах не только ради себя самого. На его руках фактически оказалась семья брата Карла Каспара.

Зимой 1812/13 года у Карла открылся туберкулёз лёгких – та самая болезнь, от которой скончалась их мать, Мария Магдалена. Бетховен был склонен приписывать заболевание брата нервным переживаниям, связанным с недостойным поведением его жены Иоганны. В 1811 году она угодила под суд по обвинению в похищении жемчужного ожерелья стоимостью 20 тысяч флоринов. История была крайне некрасивой. Собственники драгоценности передали вещь Иоганне для последующей продажи, однако она забрала жемчуг себе, распродавая затем по частям, а вину за пропажу ожерелья возложила на служанку. Следствие установило невиновность служанки, а 30 декабря 1811 года суд приговорил Иоганну к году заключения в тюрьме строгого режима (это означало, что на её ногах будут оковы, спать она будет на досках, питаться постной пищей и общаться только со своими охранниками). Срок тюремного заключения удалось снизить до двух месяцев, а затем, благодаря апелляции к императору, свести к уже отбытому ею месячному пребыванию под стражей. Но Карл, взявший жену на поруки ради спасения семейной чести, с этих пор перестал ей доверять и всерьёз подумывал о разводе.

Нетрудно понять, какую бурю чувств эти события вызвали в душе Бетховена. Если раньше ему претило, что его брат женился на дочке обойщика, то теперь в кругу его родственников оказалась клеветница и воровка. Он был бы рад, если бы Карл Каспар с ней расстался, однако, коль скоро этого не случилось, Бетховен решил, что отныне его долг – заботиться о брате и маленьком племяннике. Когда Карл Каспар тяжело заболел, Бетховен бросился к нему на помощь, забыв о прежних ссорах и разногласиях. Он отдал едва ли не всё, что ему удалось собрать и скопить – 1500 флоринов, – в долг брату и Иоганне, чтобы они могли купить в кредит дом в предместье Альзерфорштадт. У самого Бетховена дома никогда не было, но он хотел, чтобы брат провёл остаток жизни в хороших условиях.

Правда, и от Карла Каспара кое-что потребовалось взамен. 13 апреля он подписал завещание, согласно которому в случае своей смерти всецело поручал брату Людвигу опеку над своим единственным сыном Карлом. Насколько этот шаг был добровольным, судить трудно. Людвиг умел настаивать на своём, Карл Каспар действительно находился в безвыходном положении, а Иоганна после дела с украденным ожерельем была вынуждена соглашаться со всем, что решат между собой братья.

Завещательное распоряжение Карла Каспара ван Бетховена:

«Так как я убеждён в чистосердечных намерениях моего брата Людвига ван Бетховена, то хочу, чтобы после моей смерти он принял на себя опеку над оставленным мною малолетним сыном Карлом. Поэтому прошу соответствующие высокопочтимые инстанции после моей смерти возложить данную опеку на моего вышеупомянутого брата и вверить в его руки моё дитя, дабы он по-отечески помогал ему советом и делом во всех жизненных обстоятельствах.

Подтверждаю сим моё полное согласие.

Вена, 12 апреля 1813 года».

Вопреки всем этим невзгодам, Бетховен не замкнулся в себе и не ожесточился. Он по-прежнему откликался на просьбы о помощи, исходившие от знакомых и даже малознакомых людей. В городе Граце имелось Музыкально-благотворительное общество, дававшее концерты в пользу приюта, организованного местными монахинями.

В феврале или марте 1813 года Бетховен сообщал Цмескалю: «Меня сейчас снова просят послать произведения в Грац в Штирии, чтобы исполнить их в академии в пользу воспитанниц и монахинь урсулинского монастыря. Уже в прошлом году такая академия принесла им богатый сбор. Вместе с этой академией и с той, которую я дал в Карлсбаде в пользу погорельцев Бадена, получается три академии за один год, устроенные мною и с моей помощью. А для меня нигде даже и ухом не поведут».

Откликался он и на другие просьбы. Так, 26 марта 1813 года в Бургтеатре состоялся прощальный бенефис Йозефа Ланге. Для чествования пожилого актёра Бетховен написал «Триумфальный марш» к трагедии Кристофа Куффнера «Гарпейя», на исторический древнеримский сюжет. Пьеса была очень слабой и тотчас канула в Лету. Марш, впрочем, также был проходной пьесой, однако Бетховен не ждал от него никакой выгоды.

Совсем по-другому обстояло дело с чисто коммерческой затеей, на которую Бетховена подтолкнул изобретатель, механик и музыкант Иоганн Непомук Мельцель. Знакомы они были и раньше, но сблизились именно в 1813 году. Это Мельцель изготовил в 1812–1813 годах несколько экспериментальных слуховых трубок, соединив свой исследовательский интерес с желанием облегчить участь глохнущего композитора. В настоящее время эти трубки хранятся в боннском Доме Бетховена и производят поистине жуткое впечатление. Фотографии, помещённые в книгах или на сайте музея, не передают ощущения какой-то противоестественной громоздкости и уродливости этих аппаратов. Сколь ни наплевательски относился Бетховен в это время к своей внешности, они должны были травмировать его не только физически, но и морально. Лишь одна из трубок могла бы использоваться как переносное приспособление. Прочие же были, очевидно, рассчитаны на стационарное применение. Бетховен некоторое время пытался приспособиться к слуховым трубкам, но затем предпочёл обходиться без них. Они в какой-то

мере усиливали звуки, однако при этом искажали их. Это вызывало неприятные и болезненные ощущения, и Бетховен мог воспринимать через трубки только голоса тех людей, которые обладали отчётливым произношением, как эрцгерцог Рудольф.

Мельцель был неистощим на технические идеи. Он создавал множество забавных механизмов и устраивал выставки, находившиеся на грани искусства и балагана. Так, в марте 1813 года в его ателье начались платные сеансы, включавшие в себя инсталляции «Заседание английского парламента», «Пожар Москвы» (со световыми и механическими эффектами) и другие подобные зрелища.

Среди прочих диковинок Мельцель представил венской публике огромный механический орган – пангармоникон, на валиках которого были записаны эффектные пьесы батального характера. Летом, когда в Вену пришли известия о победе английского генерала Веллингтона над объединёнными французско-испанскими войсками под городком Виттория на севере Испании, Мельцель убедил Бетховена взяться за сочинение программной композиции на этот сюжет. Но, разумеется, даже в столь популярном жанре удержаться в рамках коммерческого проекта Бетховену не удалось.

Так возникло одно из самых известных при жизни Бетховена и одно из самых спорных его симфонических сочинений – «Победа Веллингтона, или Битва при Виттории». Это была откровенная «пьеса на случай», образчик той самой программно-иллюстративной музыки, над которой он прежде посмеивался, настаивая на том, что его собственная «Пасторальная симфония» – «выражение чувств, а не живописание звуками». В «Битве» с «выражением чувств» обстоит неважно. Никаких личных эмоций композитор к герцогу Веллингтону не питал, а военное поражение французов вызывало почти нескрываемое злорадство (для их характеристики он использовал насмешливую песенку XVIII века «Мальбрук в поход собрался»).

По сути, сочинение «Битвы при Виттории» означало закат высокого классического стиля. После этого в симфоническом творчестве Бетховена настала многолетняя пауза. Он слишком хорошо представлял себе разницу между помпезной батальностью и подлинным героизмом.

Между тем настоящие герои пока ещё не перевелись, и некоторые из них обнаруживались в его непосредственном окружении. В частности, молодой и многообещающий поэт Теодор Кернер, жених актрисы Антонии Адамбергер, ушёл на войну добровольцем и погиб в том же самом 1813 году. Кернер успел оставить довольно большое поэтическое наследие. Но либретто оперы «Возвращение Улисса на родину» по «Одиссее» Гомера, начатое им по просьбе Бетховена, осталось незаконченным.

Из дневника Бетховена, 13 мая 1813 года:

«Не осуществить великое деяние, которое было возможным, и оставить всё как есть – о, как это отличается от той безмятежной жизни, которую я себе так часто воображал – О ужасные обстоятельства, не убившие во мне стремления к домашнему очагу, но сделавшие его неисполнимым – О Боже, Боже, взгляни на

несчастливого Б., не дай этому так продолжаться...»

Возвращение Улисса на родину

Рассвет алеет, утихли волны,
И боги, милости к храбрым полны,
Несут страдальца домой во сне.
Он победитель – хвала бессмертным,
Но пусть, забывшись сном милосердным,
Герой очнётся в родной стране...

Теодор Кёрнер

Слуга успел кое-как причесать Бетховена и подать ему верхнее платье, как в дверь позвонили. Он уже стоял в прихожей и слышал звонок, потому велел открыть. Неприятного визитёра можно будет сразу спровадить.

В квартиру вошла прекрасная молодая чета: Антония Адамбергер под руку с женихом, Теодором Кёрнером. От них, таких юных, красивых и безоглядно влюблённых друг в друга, исходило сияние счастья – столь полного, что становилось страшно: рок завистлив, и боги не любят, когда смертным выпадает блаженство не по заслугам и не по рангу.

– Я хотел зайти к вам один, господин капельмейстер, но в эти дни мы с Тони стараемся не расставаться, – вступил в разговор Кёрнер. – Собственно, мой визит к вам – прощальный.

– Вы уезжаете? – удивился Бетховен.

Карьера молодого поэта шла в гору так быстро и круто, что ничего лучшего и желать было нельзя. Он был назначен штатным драматургом Бургтеатра и успел написать уже несколько пьес, благосклонно встреченных публикой.

– Как немец и патриот, я не могу позволить себе наслаждаться покоем, когда моё отечество сражается против чудовища, залившего кровью всю Европу! – пылко ответил Кёрнер. – Король призвал свой народ к священной войне за свободу – и я повинуюсь!

Вероятно, эти напыщенные, хотя и вполне искренние слова были им давным-давно продуманы и не раз уже где-то произнесены. О молодость, безрассудная жажда геройства, о пылкие дети войны...

Тони смотрела на жениха восхищённо и очарованно, однако в её огромных глазах читалась тревога. Кёрнер не был военным, он учился на горного инженера и в армии мог бы стать лишь обычным солдатом.

– Тео записался в добровольческий полк майора фон

Лютцова, – пояснила она Бетховену. – Так что наша свадьба откладывается... до победных торжеств!

Милая храбрая девочка. Бетховен смотрел на неё – и видел несчастную Клерхен из «Эгмонта». Роли тоже бывают пророческими. Особенно если в них замешана музыка.

– Хотите, мы с вами исполним что-нибудь для нашего Кёрнера? – предложил вдруг Бетховен.

– Но, господин капельмейстер, вы ведь собрались уходить...

– Неважно. Эрцгерцог иногда заставляет меня ждать его – так пусть теперь подождёт меня сам.

Бетховен сел за фортепиано и начал играть вступление ко второй песне Клерхен.

Под гром барабанов
И свист боевой
Мой милый ведёт
Свой отряд за собой.
Копьё держит гордо,
Командует твёрдо.
О как моя кровь
Начинает пылать!
Где взять мне доспехи,
Чтоб юношей стать?
Я б с милым отправилась
В ратный поход,
По странам и весям,
Вперёд и вперёд!
Враги отступают,
Мы дружно палим!
Нет большего счастья.
Чем быть рядом с ним!

Голос Тони с тех пор, как она играла Клерхен, заметно окреп, в нём появились сочные альтовые ноты, и, хотя временами она в трудных местах не пела, а декламировала, данной песне это только шло на пользу.

Когда отзвучал последний аккорд, Кёрнер со слезами на глазах обнял свою невесту и крепко пожал руку Бетховену

– Возвращайтесь с победой, милый Кёрнер, и тогда мы с вами совершим что-нибудь выдающееся на театральном поприще, – напутствовал его Бетховен, вставая из-за рояля.

– Пока я отсутствую, господин капельмейстер, вы можете подумать над планом, который я тут набросал, – ответил Кёрнер и вынул из кармана тетрадку, исписанную его каллиграфическим почерком. – К сожалению, в стихах я успел изложить только

первую сцену. Если вам понравится, постараюсь выискать время и написать остальное.

«Возвращение Улисса на родину.

Большая опера в двух действиях»...

– Мне уже нравится, – приободрил поэта Бетховен. – Улисс – мой любимец. Я возьмусь за вашу оперу, милый Кёрнер! Даже не сомневайтесь. Ступайте же со спокойной душой и возвращайтесь с победой!

Здравица перед битвой

Битва грядёт!
Вложим наш праведный гнев
В старый германский напев!
Братья, вперёд!

Пенным вином
Прежде, чем горны взревут,
Кубки пускай нам нальют!
Братья, испьём!

Бог видит нас!
Дайте предсмертный обет!
И да услышит весь свет,
Братья, ваш глас!

Отчий наш дом
Мы из калёных цепей
Вызволим жертвой своей.
Храбро умрём!

Близится бой!
Счастье и муку любви
Смерть не погасит в крови!
Братья, все в строй!

Битва слышна!
Трубы на подвиг зовут!
Наши дела не умрут!
Пьём же до дна!

Теодор Кёрнер, 1813 год

В марте 1813 года Теодор Кёрнер подал в отставку с поста драматурга венских придворных театров и записался добровольцем в полк майора Людвига Адольфа Вильгельма фон Лютцова, штаб-квартира которого находилась в Бреслау (Вроцлаве). Кёрнер был отнюдь не единственным представителем мирной профессии, который отправился сражаться за освобождение Германии от Наполеона. Среди примерно четырёхсот «чёрных охотников» Лютцова (прозванных так по чёрному цвету униформы) значились, помимо него, поэт Йозеф фон Эйхендорф, художник Георг Фридрих Кёрстинг, актёр Фердинанд Хартман, педагог Фридрих Фрёбель (автор идеи детских садов), а также две отважные женщины, переодетшиеся мужчинами и поступившие на службу под вымышленными именами: Элеонора Прохазка (Август Ренц) и Анна Люринг (Эдуард Крузе).

Кёрнер сумел отличиться и на этом поприще и в конце мая сделался личным адъютантом майора Лютцова. На привалах он вдохновлял однополчан своими патриотическими стихами, исполняя их в виде песен под аккомпанемент гитары. В боях же поэт демонстрировал безоглядную храбрость. 17 июня 1813 года он был тяжело ранен (так, что уже прощался с жизнью), а в бою 26 августа геройски погиб. Сборник стихов Кёрнера «Лира и меч» был издан в 1814 году посмертно.

Прощание с жизнью

Пылает рана, рот дрожит от боли.
Стук сердца изнемогшего всё глуше.
Я у черты, где отлетают души.
Господь, Твоей я не противлюсь воле!

Снам золотым вокруг меня раздолье,
И звуки дивных песен льются в уши.
Мужайся! Даже смерти не разрушить
Всего, что нам тут выпало на долю!

То, что душа кумиром почитала,
Чему она весь пыл свой посвящала,
Свободой и Любовью величала –

Как чистый Серафим явилось ныне
И, отгоняя смертное унынье,
Влечёт на свет зари, к своей святыне.

**Теодор Кёрнер, написано ночью с 17 на 18 июня
1813 года**

Эпоха героев, рождавшая великое искусство, приближалась к своему концу. 16–19 октября 1813 года разразилась грандиозная Битва народов под

Лейпцигом, где соединённые вооружённые силы Пруссии, России, Австрии и Швеции дали бой великой армии Наполеона. Наполеон был разгромлен и отступил во Францию, и хотя война еще длилась, она приняла совсем другой характер, нежели прежде. Союзники шли на Париж, и во всех странах, воевавших против Наполеона, воцарились победные настроения.

В декабре 1813 года Бетховен и Мельцель устроили в актовом зале Венского университета два благотворительных концерта в пользу воинов, раненных в сражении при Ганау, произошедшем 30 октября. Это сражение явилось своего рода «эпилогом» битвы под Лейпцигом: австро-баварский корпус под командованием генерала Карла Филиппа фон Вреде пытался помешать Наполеону войти во Франкфурт-на-Майне и переправиться через Рейн. Хотя достичь этой цели не удалось и Наполеон всё-таки пробил себе путь во Францию, потери французов были значительными. Разумеется, убитых и раненых было много и со стороны союзников, в том числе австрийцев. Те раненые, которые были в состоянии ходить, явились на концерты, устроенные в их честь, и сидели на самых почётных местах.

Программы в обоих случаях были идентичными. Бетховен впервые вынес на суд публики Седьмую симфонию и «Битву при Виттории». Демонстрировалось также чудо техники, уже известное венцам, – механический трубач, изобретённый Мельцелем и игравший в сопровождении оркестра бравурные военные марши.

«Битва при Виттории» требовала расширенного состава оркестра. Каждой из противоборствующих сторон, англичанам и французам, был придан свой духовой оркестр и своя батарея ударных и шумовых инструментов, расположенных справа и слева от обычного оркестра. Поэтому к руководству исполнением этой музыки, рассчитанной на пространственные эффекты, пришлось привлечь трёх дирижёров. В центре находился Бетховен, на флангах – обер-капельмейстер австрийского двора Антонио Сальери и вице-капельмейстер Йозеф Вейгль. В качестве рядовых оркестрантов выступали другие музыканты с очень громкими именами: Шуппанциг, Шпор, Гуммель, Линке, Драгонетти (последний являлся уникальным виртуозом-контрабасистом). Более того, в оркестре можно было увидеть певца-тенора Джузеппе Зибони, гитариста Мауро Джулиани, пианистов Игнаца Мошелеса и Джакомо Мейербера (оба играли на ударных инструментах). Такого скопления музыкальных знаменитостей в одном месте Вена не видела очень давно. Несомненно, далеко не все участники этих концертов были в восторге от новых произведений Бетховена, особенно «Битвы», которая в относительно небольшом зале университета должна была производить оглушающее впечатление. Но, как писал сам Бетховен в благодарственном обращении к братьям, «никто из нас не был преисполнен ничем, кроме чистого чувства любви к отечеству и горячего желания пожертвовать своими силами ради тех, кто столь многим пожертвовал ради нас».

Сбор от обоих концертов составил четыре тысячи флоринов, которые были переданы военному ведомству для выплат ветеранам. После этого Бетховен наконец смог получить Большой редутный зал для своей бенефисной академии.

Восторженные отзывы прессы о его новых произведениях позволяли верить, что успех Седьмой симфонии и «Битвы при Виттории» был не случайным.

«Венская всеобщая музыкальная газета» от 15 декабря 1813 года:

«Дни 8 и 12 декабря принадлежат отныне к числу самых достопамятных в истории австрийского искусства. Оба раза самые прославленные артисты Вены соединили свои усилия, дабы исполнить в зале университета два новейших произведения господина фон Бетховена под его личным руководством. То была большая симфония и необычайно многозвучная инструментальная композиция „Победа Веллингтона, или Битва при Виттории“. Симфонии г-на фон Бетховена, величайшего инструментального композитора нашего времени, давно признаны классическими. Эта, новейшая, вызывает немалое восхищение своим гениальным создателем, нежели прежние, причём, возможно, она даже имеет перед ними преимущества, ибо, не впадая в чрезмерную вычурность склада, настолько ясна во всех своих частях, настолько нравится всеми своими темами, настолько легко укладывается в сознании, что каждый любитель музыки, не будучи при этом знатоком, оказывается мощно увлечённым её красотами и преисполняется воодушевлением.

Успех, который снискала эта академия, не поддаётся описанию. Слава господина фон Бетховена приобрела здесь новое основание; при каждом появлении его встречали с энтузиазмом».

Любимец славы

Зимой и весной 1814 года газеты были полны вестями не только о сражениях, но и о победах союзных войск над тем, что осталось от великой армии Наполеона. Война приближалась к концу; это всем было ясно, и все предвкушали скорое наступление чуть ли не «золотого века» – мирной, счастливой, изобильной жизни. Примерно такие образы могло рисовать воображение первым слушателям Седьмой симфонии Бетховена, которая раз от разу нравилась публике всё больше и больше. Правда, на бис обычно требовали исполнять вторую часть, *Allegretto*, напоминавшую и скорбную песню, и траурный марш, но отличавшуюся пленительной мелодичностью и завораживающим ритмом мерного шествия. В восторженной оценке этой симфонии были единодушны все. Она звучала 8 и 12 декабря 1813 года, 2 января и 27 февраля 1814 года, а потом ещё раз 29 ноября 1814 года в присутствии всех европейских монархов, съехавшихся на Венский конгресс.

Восьмая симфония, впервые исполненная в концерте-академии 27 февраля рядом с Седьмой, не произвела ни на кого из слушателей должного впечатления. Её юмор не был понят, а изысканный лиризм не был услышан – для любовно-насмешливого диалога с XVIII веком момент оказался совершенно неподходящим. Эпоха требовала бодрых маршей, ликующих гимнов, фейерверков, аллегорических славословий.

Бетховен тоже откликнулся на этот запрос. Весной 1814 года он сочинил песню «Германия» для баса с хором к «патриотическому зингшпилю» на текст

драматурга придворных театров Георга Фридриха Трейчке «Доброе известие». Сюжет сочетал в себе бытовые и идейные мотивы: глава семейства отказывался справлять свадьбу своей дочери с любимым ею женихом, пока не закончена война против Наполеона, и лишь известие о взятии 31 марта Парижа заставило строгого папашу Бруно отменить свой запрет. Счастье новобрачных сливалось с ликованием всего народа. Музыка в спектакле была сборной, однако последнее слово оставили за Бетховеном. Премьера зингшпиля состоялась 11 апреля 1814 года; соло в финале исполнял Карл Фридрих Вайнмюллер, а припев, наверное, подхватывал вместе с хором весь зал. «Германия» очень понравилась публике. В июле 1815 года этот удачный опыт был повторен: Трейчке произвёл на свет ещё один зингшпиль, «Триумфальная арка», в честь следующего взятия Парижа, и Бетховен вновь написал заключительную песню для баса с хором – «Свершилось!». Она вышла ещё более напыщенной, чем первая. Интересно, что на представлениях «Триумфальной арки» в честь именин императора Франца 3 и 4 октября 1815 года вместо «Свершилось!» в конце исполняли «Германию» – имя Франца упоминалось в обоих случаях, но музыка в первой песне получилась более удачной.

Германия, Германия, о как ты воссияла!
Твой лик затмил крошечный мрак,
Похитил наше солнце враг,
Но Бог пресёк страдания –
Хвали Его, Германия!

Германия, Германия, сколь ты прекрасной стала!
Для счастья вновь воскрешена,
Ты Александром спасена,
Европе в назидание –
Хвали его, Германия!

Германия, Германия, ты столько сил впитала!
Фридрих Вильгельм, властитель твой,
С немецкой доблестной душой
Хранил державы здание –
Хвали его, Германия!

Германия, Германия, чья длань тебя спасала?
О чём молилась ты в тиши,
Он озарил огнём души,
Франц, наше упование!
Хвали его, Германия!..
Восторжествуй, Германия!

Бетховен оказался настолько популярным автором, что дирекция придворных театров обратилась к нему за разрешением вновь поставить его

многострадальную оперу, дважды снятую с репертуара в 1805 и 1806 годах.

Инициаторами возвращения любимого детища Бетховена на сцену были три певца, два баса и баритон: Карл Фридрих Вайнмюллер, Игнац Зааль и Иоганн Михаэль Фогль. Раз в год им полагался бенефисный спектакль по их собственному выбору. Классических опер, в которых имелось бы три партии для низких мужских голосов, было очень мало, разве что «Дон Жуан» Моцарта. Но «Дон Жуан» шёл в Вене очень давно и вряд ли сделал бы большие сборы. Опера же Бетховена должна была стать сенсацией и собрать полный зал. Многие венцы не слышали её никогда, ноты не были изданы, а слухи ходили самые противоречивые: знатоки уверяли, что это шедевр, поклонники итальянского пения говорили, что Бетховен просто издевается над певцами; оркестранты с ужасом вспоминали огромную непонятную увертюру, кульбиты трёх валторн в арии Леоноры и диковинную настройку литавр перед арией Флорестана.

Композитора попросили несколько переработать оперу, что-то сократив, а что-то приспособив к возможностям исполнителей. Как ни странно, на сей раз Бетховен не только не возражал, но и сам признал необходимость переделок. Трейчке сделал очередную редакцию либретто. Теперь опера приобрела своё окончательное название – «Фиделио».

От прежней «Леоноры» новая версия отличалась не только большей краткостью. Изменилась сама концепция произведения. «Леонора» 1805 года была оперой о великой любви, бесстрашно бросающей вызов тирании и самой смерти. «Фиделио» 1814 года – это опера о подвиге, о борьбе и победе. Многое здесь упростилось, стало более ясным, контрастным, по-плакатному броским. Но именно в такой музыке нуждались люди, одержавшие, как им казалось, окончательную победу над злом.

И Бетховен позволил себе сделать шаг навстречу общим чаяниям. Он изъял из оперы нравственные сомнения и метания Леоноры, сделал менее грозной фигуру тирана Пицарро, лишил образ Флорестана нимба христианского мученика, превратив его в несгибаемого борца за правду, сократил молитвенный эпизод в финале, зато расширил в конце второго акта хоры ликующего народа, превратив всю развязку оперы в большую победную кантату.

Из мемуаров Георга Фридриха Трейчке :

«Второй акт с самого начала стал камнем преткновения. Бетховен захотел дать несчастному Флорестану блеснуть в его арии. Я же высказал сомнения в том, что умирающий от голода человек способен петь бравурные пассажи. Мы пробовали и так и этак. Наконец, меня осенила идея, соответствовавшая его пожеланиям. Я написал слова, изображавшие последнюю вспышку жизненных сил перед падением в небытие.

Не воздух ли нежный, не луч ли зари
Гробницу мою освещает?
Я вижу: то ангел в сиянье парит

И смертные муки смягчает.
Моя Леонора, мой ангел – со мной!
Летим же к свободе, в наш рай неземной!

То, о чём я расскажу дальше, всегда будет живо в моей памяти.

Бетховен пришёл ко мне часов в семь вечера. После того как мы поговорили о разных вещах, он спросил, как обстоит дело с арией. Она была готова, и я протянул ему листок. Он прочитал, забегал по комнате туда и сюда, начал бормотать и рычать вместо пения, как то было ему свойственно, – и ринулся к фортепиано. Ранее моя жена тщетно просила его сыграть что-нибудь. Сейчас же он поставил на пюпитр текст и начал чудесно фантазировать. К сожалению, никакими волшебными средствами я запечатлеть эти фантазии не мог. Казалось, что он выколдовывает из них тему арии. Проходили часы, а Бетховен продолжал фантазировать. Накрыли на стол, ибо он собирался с нами поужинать, однако он не позволил себя прервать. Лишь позднее он обнял меня и, отказавшись от трапезы, поспешил к себе домой. На другой день великолепная музыка была готова».

К «Фиделио» нужно было написать новую – уже четвёртую по счёту – увертюру. Прежние не подходили к начальному дуэту по тональности и по настроению, а к тому же Бетховен, наверное, помнил, как враждебно они были встречены критиками и коллегами, и больше так рисковать не хотел. Увертюра к «Фиделио» не должна была звучать громоздко, переусложнённо или слишком драматично. Но и совсем простой ей быть не следовало; слава Бетховена как величайшего симфониста обязывала ко многому.

Из мемуаров Георга Фридриха Трейчке:

«На 22 мая была назначена генеральная репетиция, но обещанная новая увертюра пока ещё таилась в чернильнице своего создателя. Оркестру было велено явиться на репетицию утром в день спектакля [23 мая]. Бетховен не пришёл. После долгого ожидания я поехал к нему, чтобы привезти его. Однако он лежал в постели и крепко спал. Рядом стоял кувшин с вином и лежал сухарь. Листы с увертюрой были рассыпаны по полу и под кроватью. Полностью выгоревшая свеча говорила о том, что он работал всю ночь. Стало совершенно ясно, что с увертюрой мы не успеем. Тогда решено было взять другую (из „Прометея“?), а в афише уведомить, что в силу непредвиденных обстоятельств сегодня новая увертюра не прозвучит».

Какая именно увертюра прозвучала на премьере, неизвестно. Новая же была исполнена во время бенефиса Бетховена 18 июля. К этому времени опера вполне прижилась на сцене и наконец-то понравилась венской публике. Успех был безоговорочным, и даже критики, поначалу пытавшиеся выискивать какие-то изъяны или сравнивать Бетховена с Паэром, вскоре сдались и признали его творение шедевром. Спектакль прочно вошёл в репертуар придворного театра. «Фиделио» регулярно давали вплоть до 1816 года, пока

примадонна Анна Мильдер не покинула Вену, поскольку получила более выгодный контракт в Берлине. Композитор считал её незаменимой в партии Леоноры. В письме от 6 января 1816 года, направленном Мильдер в Берлин, он не скупился на дифирамбы: «Каждый, на чью долю выпадет соприкоснуться с Вашей музой, Вашим гением, с Вашими великолепными качествами и достоинствами, может считать себя счастливым – также и я».

Между тем «Фиделио» начали ставить и на других немецких сценах, и хотя не всюду приём публики был восторженным, некоторые знатоки и профессионалы просто влюбились в эту оперу. Премьерой в Праге в ноябре 1814 года дирижировал Карл Мария фон Вебер, а среди слушателей был князь Лобковиц, сумевший отдать опере должное, при том что его отношения с Бетховеном в этот период были очень натянутыми. В 1815 году в лейпцигской «Всеобщей музыкальной газете» появился цикл статей профессора эстетики Амадея Вендта с рассуждениями о «Фиделио» как выдающемся явлении современной музыки. В 1816 году оперу поставили в Касселе под управлением Людвиг Шпора, а в 1818-м она добралась даже до Петербурга, где единственный спектакль дали в свой бенефис артисты Немецкого театра. Впоследствии «Фиделио» стала любимой оперой Михаила Ивановича Глинки, который, к удивлению некоторых современников, ставил её даже выше опер Моцарта.

Уже в 1814 году в Вене было опубликовано фортепианное переложение «Фиделио», рассчитанное на домашнее музицирование. Переложение по заказу издателя Доменико Артариа делал молодой пианист и композитор Игнац Мошелес, страстный поклонник творчества Бетховена, участвовавший в исполнении «Битвы при Виттории» в 1813 году в качестве ударника. Позднее Мошелес вспоминал о том, как Бетховен несколько раз принимал его у себя на квартире, просматривая выполненную им работу и давая ценные советы: «После заключительного номера я подписал: „Закончил с помощью Божией“. Когда я принёс ему это, его не было дома. Позже он отослал мне мой труд с припиской: „О человек, помоги себе сам“».

Олимп и амброзия

О наших монархах etc., о монархиях etc. я не пишу Вам ничего, Вы всё это прочтёте в газетах. Мне же милее всего царство духа, которое возвышается над всеми духовными и мирскими монархиями.

Помните обо мне и не забывайте, что Вы защищаете бескорыстного артиста от семейства скряг. Как легко отнимают люди у бедного артиста ту дань, которую они обязались ему приносить. И уже нет больше Зевса, некуда пригласить себя на амброзию...

Бетховен – адвокату Иоганну Непомуку Канке в Прагу, осень 1814 года

В сентябре 1814 года начался Венский конгресс, растянувшийся на несколько месяцев и превративший Вену в столицу мировой политики и город самых роскошных, зрелищных и безумно дорогих развлечений: парадов, балов, театральных представлений, концертов, прогулок, монарших охот...

25 сентября с невероятной помпой в столице встречали победителя Наполеона – императора Александра I. Вместе с ним в Вену въехал король Пруссии Фридрих Вильгельм III, а также встретивший обоих монархов на подступах к городу император Франц I.

27 сентября прибыла императрица Елизавета Алексеевна. На её приезде в Вену настоял Александр. Ей предстояло выполнять представительские обязанности, хотя Елизавета Алексеевна не чувствовала к этому никакой склонности.

На следующий день, 28 сентября, приветственные фанфары звучали в честь короля Баварии; другие страны были представлены наследными принцами и князьями. У всех этих монархов и владетельных особ имелись свиты, двор, а также министры и профессиональные политики, защищавшие интересы их государств. При политиках же состояли помощники, секретари, курьеры, переводчики и разного рода слуги. Всем им было нужно жильё, пропитание, кареты, лошади, кучера... Вена была переполнена не только участниками конгресса, но и множеством прочих людей самого разного рода. В город стеклись аристократы всех рангов, от герцогов до провинциальных дворян; банкиры, промышленники, издатели, журналисты; удачу старались поймать художники, без усталости писавшие портреты сильных мира сего и прелестных венских красавиц, танцмейстеры, ювелиры, виртуозы, актёры...

Бетховен тоже не остался в стороне от этого шумного водоворота событий. После оглушительного успеха «Битвы при Виттории» и почётной реабилитации «Фиделио» к нему пришли слава и популярность. Значит, нужно было устроить осенью академию, а то и две, чтобы его музыку могли услышать приезжие монархи, министры и прочие гости конгресса. Теперь он мог быть уверен, что ему не откажут в любом зале, какой он потребует. Но не в обычаях Бетховена было довольствоваться лишь уже звучавшими в Вене произведениями. Нужно было предложить нечто свежее, и желательное злободневное по тематике.

Приехавший в Вену осенью 1814 года доктор Алоиз Вайсенбах из Зальцбурга, сочинявший на досуге весьма посредственные стихи, предложил Бетховену текст кантаты во славу монархов-союзников: «Славное мгновение». И Бетховен, как и в случае с «Битвой при Виттории», согласился снизить до сюжета, который прежде мог вызвать у него лишь сардоническую усмешку.

Славное мгновение (речитатив и ария Вены с хором)

Вена:

Императору на радость
Все монархи руки жмут,
В круг друзей соединяясь

И включаясь в общий труд:
Мир Европе дать навек!
Хор:
Вена, рад тебе весь свет!
Что за славное мгновенье!
Гордый Рим, смирись в ответ!

В 1816 году Вайсенбах выпустил книгу очерков о своём пребывании в Вене и посвятил почти целую главу Бетховену. В этой главе, кроме восторженных комплиментов, содержались и важные биографические детали. Вайсенбах был врачом, учеником покойного профессора Шмидта, пытавшегося лечить Бетховена от глухоты. Более того, сам Вайсенбах также страдал тугоухостью, хотя при его профессии это не было столь мучительно, а сангвинический характер позволял ему легче переносить свой недуг.

Из книги Алоиза Вайсенбаха «Моя поездка на конгресс», 1816 год:

«Телу Бетховена свойственны бодрость и крепость, которые не часто встречаются у духовно одарённых людей. Всё его существо явлено в облике. Если краниоскоп Галя верно определяет границы духа по параметрам и линиям черепа, то музыкальный гений Бетховена можно даже пощупать руками. Однако крепкое устройство свойственно лишь его плоти и скелету; нервная же его система предельно чувствительна, вплоть до болезненности. Мне нередко больно было наблюдать за тем, как легко в этом организме разлаживались и расстраивались духовные струны. Однажды он перенёс тяжелейший тиф, и с того времени его нервная система начала расшатываться, равно как, вероятно, наступила и столь болезненная для него постепенная утрата слуха. Я часто и подолгу говорил с ним об этом. Но это куда большее несчастье для него самого, чем для мира. О нём же можно сказать то, что Лессинг сказал живописцу Конти об Апеллесе: „Родись он даже без рук, он всё равно стал бы великим художником“. Из него рождаются звуки, которым нет нужды проникать к нему извне. <...> Безо всякого повода он самопорождается и производит на свет картины, которые воспринимает не внешним слухом, а непосредственно от Бога. Примечательно, однако, что до заболевания его слух был исключительно чувствительным и необычайно тонким, так что до сих пор он болезненно воспринимает всякое неблагозвучие – может быть, потому, что сам он весь гармоничен. <...>

Его характер соответствует великолепию его таланта. Никогда в своей жизни не встречал я такой ребячливой весёлости в сочетании с такой мощной и упрямой волей. Если бы небо не одарило его ничем, кроме подобного сердца, то благодаря этому он стал бы одним из тех, кого чтят и перед кем преклоняются. Врождённая душевная склонность влечёт его ко всему доброму и прекрасному, чего нельзя достичь никакой образованностью. В этом отношении меня поистине восхищали его высказывания. Всякое унижение намерением, словом или делом того, что он любит и чтит, способно ввергнуть его в гнев и вызвать отповедь или даже слёзы. Поэтому он, как сказал бы поэт,

навек объявил войну миру пошлости во имя добра и красоты. А поскольку этот мир враждебен всему, что неподвластно его мутным водам, то все проявления благородной и своеобразной натуры он объявляет проявлениями шутовства или чудачества. Бетховен же настолько привержен законам морали, что не в состоянии обходиться по-дружески с теми, в ком видит признаки запятнанности пороком. Ничто на свете, никакое земное величие, богатство, ранг или чин ничего для него не значат. Я бы мог привести тут примеры, свидетелем которых я стал.

Эта огромная внутренняя раздражительность и могучее своеобразие художественного гения составляют одновременно его счастье и несчастье. Счастье – поскольку возвращают его к себе самому, а несчастье – поскольку удерживают его во враждебных отношениях с окружающим миром. <...>

Не стоило бы и говорить о том, что деньги имеют для него лишь то значение, которое им предписывает необходимость. Он никогда не знает точно, сколько ему нужно и сколько их у него есть. Он мог бы сделаться богатым, найдись рядом любящий взор и честное сердце, которые присматривали бы за ним и с ним бы делились. <...>

В его духе глубины ничуть не меньше, нежели детскости. Тот, кто слышал его звуки и вникал в их устройство, тот, конечно, признает, что эти гармонии отнюдь не поверхностны. А может ли та сила сопротивления, о которой мы говорили, исходить не из глубин? Я вообще уверен, что музыкальный гений обладает наибольшей глубиной. Ведь материал музыки – звук, звук – душа металла, а все металлы, как известно, происходят из недр. Суждения Бетховена о сущности, формах, законах музыки, о её связи с поэтическим искусством и обращённости к сердцу отмечены не меньшим своеобразием, чем его музыкальный стиль. Это в прямом смысле собственные, врождённые идеи, а не заученные афоризмы. Я знаю, что Гёте, с которым он лично познакомился в Карлсбаде, смог оценить его именно с этой стороны. <...>

Его так называемые светские манеры тут называют грубыми – может быть, потому, что свой гений он получил не от танцмейстера и шлифовал его не в прихожих сильных мира сего. И он не готов отречься от чувства собственного достоинства при первом же крике петуха, как нерадивые ученики Господа. Он не продаёт своё искусство, как некий городской музыкант Мюллер, за миску похлёбки. Он не гладок, как стёртая монета, он – таков, какой есть. Хорошие манеры предписывают подобострастно склоняться перед знатными особами. Однако его жалованная грамота, гласящая – *ван Бетховен* – снискала ему право по меньшей мере ходить с распрямлённой спиной и гордо смотреть по сторонам. Наверное, потомки смогут по достоинству оценить этого мастера и воздать ему надлежащие почести. Мне же известен один его ценитель, который сто́ит всех прочих: Рудольф, эрцгерцог Австрийский. Это имя, как никакое другое, Бетховен всегда произносит с ребяческим восторгом.

Из высшей знати, среди которой он ранее вращался, он в своём уединении сохранил одного приверженца: графа Лихновского, благороднейшего из благородных. Они любят друг друга и всякий раз обнимаются, встречаясь на пламенном лоне искусства.

Его образ жизни в том, что касается распорядка дня и исполнения необходимых дел и обязанностей, несколько хаотичен. Понятно, что тот, кто служит Богу, пренебрегает законами времени и правилами света. <...> Эта беспорядочность достигает своего апогея в периоды, когда он творит. Тогда он по многу дней отсутствует дома, и никто не знает, куда он отправился. Он удаляется от всего света и сбегает из города на волю, в деревенскую тишину, в зелёные леса, где поют птицы, в холмы и в скалы, где человек ближе всего к небесам; на берега рек, где цветущая природа являет свою плодоносящую силу. <...>

Властители Европы соберутся в этих стенах. Вряд ли среди них найдётся хоть один, над тронем которого не витали бы возвышенные звуки Бетховена. И это ли – не заслуга? Сократ говорил, что великий музыкант лишь тот, кто устремлял свои гармонии в неземные сферы. Кто может сравниться в этом с ним во всех ваших царствах, о князья? Некогда один великий император поднял с полу кисть великого художника, намекая тем самым, что оказывает эту честь тому, чьё высшее достоинство обусловлено служением Богу. От подобных же ожидают подобного. Даже тиран, обитавший на Западе, оказался столь пронизательным, что иной раз украшал своим запятнанным кровью орденом грудь кого-то из одарённых артистов. Например, этот орден носит композитор Паэр. Но что такое *Паэр* по сравнению с *Бетховеном*? <...> С тех пор великие мастера минувших эпох взирают на нас с нетерпеливым ожиданием, когда же, наконец, какой-нибудь немецкий правитель украсит грудь нашего великолепного певца отечественным знаком отличия? Когда он предстанет в рыцарском убранстве и муза спросит: „Кто сей муж?“ – тогда отечество укажет на него, единственного, возвышающегося над всеми сотоварищами по искусству: „*Людвиг ван Бетховен!*“».

В конце главы Вайсенбах обращался к властителям Европы с призывом отметить заслуги великого композитора весомыми знаками уважения. Речь могла идти о даровании дворянства или о награждении орденом, а в идеале – о том и другом, вместе взятом. Нельзя сказать, что Бетховен был совершенно равнодушен к подобным почестям. Когда он их получал, они его, безусловно, радовали, будь это диплом о присвоении звания почётного члена академии в Стокгольме или золотая медаль, полученная в 1823 году от короля Франции Людовика XVIII. Во всех подобных случаях он просил своих друзей-журналистов поместить информацию об этом в венских газетах. Нужно учитывать также, что Бетховен жил в сословном обществе, где титулы, чины и звания были далеко не пустым звуком. Кроме того, в Вене во время конгресса едва ли не каждый, кто чего-то стоил, появлялся в свете в мундире со множеством орденов и медалей или во фраке, украшенном хотя бы одной орденой лентой. Вращаться в высшем обществе, не имея ничего, кроме собственного громкого имени, Бетховену было не привыкать, однако он не возражал бы, конечно, если бы к этому прибавилось бы и нечто более звонкое и блестящее.

Но ко времени издания книги Вайсенбаха конгресс давно закончился, а

никаких орденов и титулов Бетховен так и не получил. Австрийский двор по-прежнему его игнорировал. Немецкие властители также не сочли нужным отблагодарить его хотя бы за кантату, в которой они воспевались.

Концерт 29 ноября 1814 года, не включённый в официальную культурную программу Венского конгресса, трижды переносился, но всё-таки состоялся в присутствии всех монархов, включая императора Франца, русской императорской семьи, прусского короля и всех других венценосцев.

«Венская газета» от 30 ноября 1814 года, среда:

«Вчера в полдень господин Людвиг ван Бетховен доставил захватывающее удовольствие всем любителям музыки и поклонникам его композиций. Он представил в Большом редутном зале своё прекрасное музыкальное изображение битвы Веллингтона при Виттории, а перед этим сочинённую в качестве сопровождения симфонию. Между названными произведениями была исполнена совершенно новая кантата, сочинённая доктором Алоизом Вайсенбахом и положенная на музыку господином ван Бетховеном, – „Счастлирое мгновение“, в которой пламенный дух даровитого поэта, соединившись с высоким гением знаменитого композитора, позволил Германии взойти к полному совершенству. Солистами были мадам Мильдер-Гауптман, мадемуазель Бондра, господин Форти и господин Вильд, все из императорско-королевского театра. Единодушные аплодисменты вызвали слова Вены:

Что есть в миру высокого, святого,
В моих стенах на благо всем живёт!
Сердца стучат, и слову вторит слово:
Не город я – Европы всей оплот!

Когда же Провидица и Гений спели:

Все взоры повелителей встречают... –
а два других голоса ответили им словами:
И все отца отчизны величают... –

восторг присутствовавших излился в бурной овации, шум которой заглушил даже мощное сопровождение композиции. Оба других произведения также встретили обычный единодушно одобрительный приём.

Исполнение этой музыки почтили своим присутствием все члены высочайшего двора, а также прибывшие сюда иностранные монархи и монархини, принцы и принцессы».

Сообщение тайного осведомителя венской полиции:

«Вчерашняя академия никоим образом не умножила энтузиазма по отношению к композиторскому таланту г-на Бетховена. Образовались две партии, за и против Бетховена. Разумовскому, Аппони и Круфту, которые

боготворят Бетховена, противостоит преобладающее большинство знатоков, которые вообще не склонны считать творчество господина Бетховена музыкой»³⁰.

Показательным исключением были внимание и участие, проявленные к Бетховену императрицей Елизаветой Алексеевной. Супруга Александра I щедро одарила композитора после концерта 29 ноября. Обнаружить в российских архивах документы, подтверждающие эти выплаты, пока не удалось, однако информация о них содержится в других источниках – в газетах того времени и в мемуарах квартирмейстера Елизаветы Алексеевны, Василия Михайловича Иванова. Последний вспоминал о том, как императрица «с особенным удовольствием слушала восхитительную гармонию Бетховена и на другой день пожаловала ему в знак своего благоволения 200 червонных» (примерно 900 флоринов). Сам Бетховен, не конкретизируя сумму, писал в январе 1815 года своему пражскому адвокату Канке, что устройство состоявшихся концертов было сопряжено с большими издержками (5108 флоринов), и «если бы не щедрый подарок русской императрицы, я бы остался ни с чем». Мартин Копиц установил, что и великая княгиня Саксен-Веймарская Мария Павловна, сестра Александра, подарила Бетховену 30 ноября 300 флоринов (в Веймарском архиве была обнаружена расписка композитора в получении этой суммы). Для сравнения можно упомянуть «взнос» прусского короля Фридриха Вильгельма III, заплатившего за свой билет 10 дукатов (45 флоринов). Это, конечно, было значительно выше обычной цены, но выглядело более чем скромным на фоне щедрости Елизаветы Алексеевны и Марии Павловны. Судя по всему, от австрийского двора никаких знаков внимания вообще не последовало, за исключением некоего личного подарка от эрцгерцога Рудольфа, сделанного Бетховену позже, накануне Нового года (композитор поблагодарил ученика, но из письма непонятно, что это был за подарок).

Особое отношение к Бетховену со стороны Елизаветы Алексеевны бросается в глаза. Императрица вместе с великими княгинями Марией и Екатериной, сёстрами Александра, неожиданно пришла 28 октября на представление «Фиделио» (правда, из-за недомогания Екатерины Павловны дамам пришлось вскоре покинуть театр). После концерта 29 ноября Бетховен по наущению друзей сочинил фортепианный Полонез (ор. 89), посвятив его императрице и письменно оговорив, что не претендует на гонорар или подарок. Тем не менее много лет спустя Шиндлер напоминал Бетховену, что «перстень с рубином и алмазами – дар русской императрицы». Подобные преподношения артистам и художникам были правилом при русском дворе, и достаточно поднять архивы Елизаветы Алексеевны, чтобы убедиться в том, что она старалась не оставить без материального знака своей признательности никого из тех, кто выступал перед ней, посвящал ей музыку или стихи. Этого требовал

³⁰ *Furnier A.* Die Gemeinpolizei auf der Wiener Kongress. Wien, 1913. S. 288.

не только статус супруги русского императора, но и сам характер Елизаветы Алексеевны, которую многие, знавшие её близко, считали чрезвычайно доброй и отзывчивой, хотя внешне и замкнутой.

Императрица соприкасалась с музыкой Бетховена во время своего пребывания в Вене ещё несколько раз. День рождения императора Александра отмечался по новому стилю 23 декабря; соответственно, день рождения Елизаветы Алексеевны – 25 января. В Хофбурге в честь обоих супругов были устроены гала-концерты, в программы которых оказались включены произведения Бетховена: песня «Аделаида» в исполнении тенора Франца Вильда (23 декабря) и квартет из первого акта «Фиделио» (25 января). Учитывая, что император Франц музыку Бетховена не любил, да и капельмейстер Сальери не питал к ней склонности, состав обеих программ мог ориентироваться на вкусы Елизаветы Алексеевны, которая была хорошей музыканткой, или других членов русской императорской семьи.

Ранее считалось, что Бетховен сам аккомпанировал Францу Вильду при исполнении «Аделаиды». Однако, как выяснилось лишь в 2014 году, за роялем был придворный композитор Антон Тайбер. Скорее всего, Бетховен на концерте вообще не присутствовал. Ему не полагалось там быть по этикету, а кроме того, он готовился к своей очередной академии 25 декабря, на сей раз благотворительной.

Остаётся неясным, осуществилось ли пожелание императрицы и сестёр Александра услышать игру Бетховена и дала ли Елизавета Алексеевна ему аудиенцию накануне или после своего дня рождения. Архивных документов по этому поводу обнаружить не удалось. Но память о русской императрице как о великодушной покровительнице искусств у Бетховена осталась. С посвящением Елизавете Алексеевне вышло в свет фортепианное переложение Седьмой симфонии, а позднее, в 1823 году, именно благодаря её ходатайству император Александр подписался на Торжественную мессу.

Вероятно, одним из посредников между Бетховеном и императрицей мог стать граф Разумовский. Необычайное пристрастие графа к музыке Бетховена отмечалось в анонимном отчёте венского полицейского осведомителя, и при встречах с Елизаветой Алексеевной Разумовский мог привлечь её внимание к неординарной личности композитора. К сожалению, в начале 1815 года Разумовский мало чем мог помочь Бетховену, и не только по причине своей занятости выработкой решений Венского конгресса. В новогоднюю ночь из-за неполадок в системе отопления сгорел великолепный дворец Разумовского. В пожаре погибли многие сокровища, включая, вероятно, рукописи Гайдна, Моцарта и Бетховена. Император Александр великодушно обещал графу возместить расходы на восстановление дворца, а весной, перед подписанием заключительного акта Венского конгресса, присвоил ему титул светлейшего князя. Но после 1815 года концерты в его дворце прекратились.

Радости и страдания

Мы, смертные, воплощающие бессмертное духовное начало, рождены лишь для страданий и радостей; и едва ли будет неверным сказать, что лучшие из людей обретают радость через страдание.

Бетховен – графине Марии Эрдеди, 19 октября 1815 года

К сожалению, о том, как протекала жизнь Бетховена во время Венского конгресса, известно довольно мало. Большая часть писем композитора за этот период связана с судебными тяжбами, которые он вёл с наследниками князя Кинского и с князем Лобковицем. В 1815 году оба дела, наконец, решились в пользу Бетховена и он получил солидную сумму. Но, переписываясь со своим пражским адвокатом Иоганном Непомуком Канкой, он не сообщал ему никаких подробностей о конгрессе. Лишь по косвенным свидетельствам мы можем судить о том, как много событий происходило в эти месяцы в жизни Бетховена.

В дневниках Варнхагена имеется рассказ о том, как во время конгресса он пришёл к Бетховену вместе с князем Антоном Радзивиллом, но наткнулся на весьма хмурый приём. Композитор, будучи в дурном настроении, принялся поносить сильных мира сего, особенно аристократов. На просьбу гостей сыграть что-нибудь он ответил категорическим отказом, и лишь напоминание о том, что Радзивилл был другом столь почитаемого Бетховеном принца Луи Фердинанда, заставило его несколько смягчить тон. Варнхаген писал, что ещё несколько раз видел Бетховена, однако не получил от этих встреч никакого удовольствия, из-за чего даже не счёл нужным приглашать его к себе, чтобы не огорчить свою супругу Рахель. Трудно сказать, что в данном случае выглядело более оправданным: взвешенная позиция Варнхагена, связанного со многими участниками конгресса совместной борьбой против Наполеона, – или позиция Бетховена, который видел в собравшихся в Вене монархах и вельможах всего лишь обычных людей, зачастую неумных, злобных, хитрых, лживых, одновременно скупых и расточительных, перед которыми не стоило ни унижаться ради каких-то минутных благ, ни тем более всерьёз преклоняться. Обилие роскошных развлечений, сопровождавших конгресс, должно было сильно раздражать Бетховена, который привык трудиться, не щадя своих сил, а получал за это в разы меньше, чем стоил какой-нибудь потешный фейерверк или званый обед.

Однако далеко не все участники и гости конгресса воспринимались Бетховеном как циничные политиканы или праздные ничтожества. Так, он дружески сблизился с прусским дипломатом, секретарём прусского короля Иоганном Фридрихом Дункером (1768–1842). Дункер сподвиг Бетховена на написание музыки к своей драме «Леонора Прохазка». Текст пьесы оказался утраченным, поскольку к постановке её не приняли. Но сюжет вытекал из самого названия; имя главной героини было тогда у всех на устах.

Элеонора (или Леонора) Прохазка, родившаяся в 1785 году, была

уроженкой Потсдама, дочерью полкового флейтиста. Идеи борьбы против Наполеона воспламеняли в начале XIX века многие сердца, в том числе женские, и примеры девушек и женщин, воевавших в действующей армии в мужской одежде и под мужскими именами, были не единичными. Элеонора Прохазка, записавшаяся в добровольческий полк майора Людвига фон Лютцова под именем Августа Ренца, погибла 5 октября 1813 года вследствие тяжёлого ранения в бою. Её истинный пол обнаружил только врач при осмотре раны; сослуживцы не догадывались, что храбрый солдат Ренц был девушкой.

Подвиг Элеоноры Прохазки стал предметом восхищения всех немцев. Её называли «потсдамской Жанной д'Арк», ей посвящали стихи и пьесы. Одна из таких пьес уже была поставлена в театре венского предместья Леопольдштадт. Вероятно, поэтому пьеса Дункера оказалась отвергнутой. Бетховен написал всего четыре номера: хор воинов-добровольцев, романс в сопровождении арфы, краткую мелодраму – монолог некоего персонажа-мужчины над погибшей героиней, и траурный марш, являвшийся оркестровой версией марша из Двенадцатой фортепианной сонаты.

Между тем постоянно вставал вопрос о новой опере, которой после успешной постановки «Фиделио» от него ждала дирекция придворных театров. Однако Бетховен не мог решиться на что-то определённое. Либо его не устраивали предлагавшиеся ему сюжеты, либо возникали другие препятствия. Так было и с драмой на восточный сюжет «Руины Вавилона» (или «Джафар и Заида»), к работе над которой Бетховен собирался привлечь в 1811 году то Трейчке, то даже Варнхагена, и с либретто, предложенным Трейчке в 1815 году, – «Ромул». Ни одного музыкального наброска к ним не сохранилось.

Исключением стал замысел оперы «Бахус» на либретто, присланное Бетховену в 1814 или 1815 году его давним другом Карлом Амендой из Курляндии. Автором был драматург Рудольф фон Берге, которого Аменда откомендовал как своего хорошего друга. Судя по всему, текст показался Бетховену привлекательным. В нём оживала столь милая сердцу композитора греческая античность. Но к 1815 году ему вдруг открылось, что писать оперу на древнегреческий сюжет, не пытаясь вжиться в иной, очень далёкий, музыкальный мир, было бы неправильно. Вероятно, «Бахус» стал той отправной точкой, всматриваясь в которую Бетховен задумался о новом музыкальном языке. Среди разрозненных набросков «Бахуса» имеются словесные записи, ошеломляющие своей неожиданностью, в частности: «На протяжении всей оперы возможно оставлять диссонансы без разрешения или разрешать их совсем иначе, ибо в те варварские времена наша утончённая музыка была немислима».

Сюжет «Бахуса» опирался на хорошо знакомые тогдашней публике образы, но в то же время содержал религиозно-философские моменты. Бахус (Вакх) представал здесь как бог-творец, воплощение созидательных и благодатных сил природы, объект восторженного поклонения всего живого и мыслящего. Эта трактовка заметно отличалась от традиционных мотивов классицистского искусства, в которых религиозный аспект приобретал чисто декоративный характер (сюжеты «Вакх и Ариадна», «Празднество Вакха»). Но

для Бетховена, страстно любившего природу и ощущавшего её как особую духовную субстанцию, присутствие в ней божественного начала было бесспорной данностью. В эскизной тетради 1815 года Бетховен, гуляя в сентябре по лесистым склонам горы Каленберг близ Нусдорфа, записал нечто вроде стихотворения в прозе:

Всемогущий в лесу!
Я блажен, я счастлив в лесу:
каждое дерево говорит с тобой.
О Боже, какое великолеpie!
В этой лесной округе на вершинах покой –
покой, чтобы ему служить.

И, должно быть, всё прочее, касавшееся житейских дрызг или, наоборот, шумных развлечений в период Венского конгресса, по сравнению с этими экстатическими переживаниями, выглядело мелким и незначительным. Бетховен никогда не отрекался от своих «сочинений на случай», прославлявших монархов и полководцев, победивших Наполеона. Но, судя по всему, он знал истинную цену и этим вершителям чужих судеб, и своим музыкальным фанфарам в их адрес.

Возвращение к самому себе, к своему естественному языку, к своим помыслам о «священном Искусстве», которое возвышается «над всеми мирскими и духовными монархиями», далось ему очень непросто. В 1813–1815 годах Бетховен создал столько мастерских имитаций «большого» героического стиля, что они, зажив своей собственной жизнью, сделали невозможным появление чего-то подобного Третьей симфонии, увертюры «Кориолан», сонаты «Аппассионата». Идея великой героической личности – борца, творца, страдальца, мыслителя, спасителя – была похоронена уже в «Битве при Виттории». Герцог Веллингтон, победа которого воспевалась в этой эффектной симфонической фреске, был достойным человеком и выдающимся полководцем, но Бетховен не питал к нему никаких личных чувств, и личность Веллингтона там никак не отражена. Ещё меньше на роль героя годился император Франц, о мстительности и мелочности которого Бетховен был отлично осведомлён ещё с 1790-х годов. Царь Александр, сумевший очаровать даже покорённый им Париж, несомненно, выглядел на этом фоне гораздо привлекательнее, но его репутация хитроумного «византийца» и светского сердцеда также препятствовала его выдвижению на роль нового властителя умов, сравнимого с низвергнутым, но по-прежнему великим Наполеоном.

Отсутствие масштабных героев и резкое измельчание человеческого «материала», который история, словно бы забавляясь, пачками выкладывала на паркетные венских дворцов и гостиных во время конгресса, заставляло всякого подлинного художника отвернуться от мельтешения колоритных, но зачастую почти карикатурных персонажей и обратиться к чему-то иному – к религии, природе, жутковатым старинным преданиям и красочным снам о далёких эпохах и странах. Поэтому после 1814 года в искусстве Австрии и Германии

пышным цветом расцвёл романтизм. В творчестве некоторых романтиков присутствовал как демонический «сверхгерой», так и безвинно страдающий «маленький человек», а между этими полюсами вибрировала чрезвычайно тонкая материя уютного, частного, интимного бытия (стиль «бидермайер», получивший своё название в середине XIX века, но складывавшийся как раз после Венского конгресса). Рядом с Бетховеном или одновременно с ним творили романтики – поэты (Байрон, Блейк, Гофман, Грильпарцер, затем – Гейне), художники (Фюссли, Тёрнер, Рунге), музыканты (Вебер, Шуберт, Шпор)...

Однако для Бетховена путь в романтические миры, столь заманчивый для мастеров младшего поколения, не выглядел соблазнительным. Ещё заставший феодальные порядки во всей их красе, он не мог тосковать по якобы «поэтическому» средневековью. Его мощному уму всякая сказочная фантастика с феями и русалками казалась вздором, а уж выстрадал он в жизни столько, что напугать его какими-то инфернальными злодеями или замогильными призраками было невозможно.

Путь Бетховена лежал внутрь и вглубь невиданного, неслыханного и невыразимого. И на этом пути у него, в отличие от Данте, не было никакого проводника.

Поиски нового стиля продолжались несколько лет. Бетховен экспериментировал в сугубо камерных или в периферийных для себя жанрах, надолго забыв о симфониях, прославивших его имя.

Между тем накопилось много неизданных сочинений, которые 29 апреля 1815 года композитор «оптом» продал венскому музыкальному издателю Зигмунду Антону Штейнеру (1773–1838), владельцу фирмы «Штейнер и К°». Компаньоном Штейнера являлся Тобиас Хаслингер (1787–1842), уроженец Линца и ученик столь симпатичного Бетховену капельмейстера Франца Ксавера Глэггля; в 1826 году Штейнер удалился от дел и главой предприятия сделался Хаслингер.

Поначалу отношения Бетховена со Штейнером были дружелюбными, а к Хаслингеру композитор всегда относился с каким-то почти отеческим теплом. Штейнер представлял себе, с кем имеет дело, и в неформальном общении Бетховену было присвоено прозвище Генералиссимус. Бетховен охотно подхватил эту военную тему, назвав издательство своим штабом и наделив его сотрудников соответствующими чинами (так, Штейнер сделался «генерал-лейтенантом», Хаслингер – «адъютантом», а некий их помощник – «унтер-офицером»). В письмах Бетховена Штейнеру и Хаслингеру очень много шуток на эту тему. Нередко он каламбурил, обыгрывая фамилии Штейнера (по-немецки *Stein* – «камень»), а также работавшего некоторое время в его фирме Антонио Диабелли («Диаболуса», то есть «дьявола»). Веселил композитора и сам адрес фирмы Штейнера, располагавшейся в переулке, выходившем на главную торговую улицу Вены, Грабен: Патерностергессель, то есть «Отченашенский переулок». Поэтому сотрудников издательства и принадлежащего ему нотного магазина Бетховен часто дразнил

«отченащенцами».

Однако на самом деле вся эта ситуация была совсем нешуточной. Сделка со Штейнером не вполне отвечала интересам Бетховена, который ранее старался не дать себя «закабалить» какому-то одному издателю. Композитору неоднократно случалось продавать целые пакеты своих произведений, но ещё никогда – в таком количестве. Гонорар 250 дукатов (примерно 1125 флоринов) казался не маленьким, однако, если бы Бетховен продавал каждое сочинение по отдельности разным издателям, он мог бы, скорее всего, выгадать больше. Штейнер получил, помимо Седьмой и Восьмой симфоний, «Битву при Виттории», партитуру «Фиделио», Трио op. 97 («Эрцгерцогское»), скрипичную Сонату № 10 (op. 96), три увертюры и ряд сочинений меньшего масштаба. Подоплёка заключения этой вынужденной сделки была связана с тяжёлым положением медленно умиравшего от чахотки Карла Каспара. Ещё в 1813 году его жена Иоганна заняла у Штейнера крупную сумму денег, и, как всегда, у семьи не было никакой возможности выплатить этот долг. Невзирая на своё возмущение поведением невестки, Бетховен благородно принял её долг на себя, и соглашение с издателем стало частью этой сделки. Возможно, сам композитор расценивал её как своего рода «сделку с дьяволом», поскольку в последующих письмах другим издателям неоднократно сравнивал Штейнера с гётевским Мефистофелем. Однако издательство и нотный магазин Штейнера действительно стали для Бетховена «генеральным штабом». Собиравшиеся там музыканты и любители музыки знали, что его можно там хотя бы увидеть, если и не пообщаться лично. Разговаривать с Бетховеном становилось всё труднее и труднее, ибо его слух продолжал ухудшаться, а угрюмый вид внушал опасения, что он может обескуражить непрошеного собеседника резким ответом. На самом деле близкие знали, что этот непростой в общении человек был весьма доброжелателен с теми, в ком видел настоящую любовь к искусству.

В начале весны 1815 года возобновилось общение Бетховена с графиней Марией Эрдёди – поначалу лишь письменное, поскольку графиня жила за городом и у Бетховена редко получалось её навестить. Графиня давно тяжело болела и передвигалась в инвалидном кресле. Едва ли не единственной её отрадой была музыка.

Всю весну и половину лета 1815 года графиня и её маленький «двор», состоявший, помимо троих детей (Мими, Фрици и Густы) и магистра Браухле, из управляющего по фамилии Шперль («воробей») и виолончелиста Йозефа Линке, усердно зазывали Бетховена погостить в Йедлезее, имении Эрдёди, расположенном на другом берегу Дуная. Бетховен неоднократно обещал приехать, но долго не мог вырваться из Вены.

Графиня Эрдёди – Бетховену 20(?) июля 1815 года:

«Сын любимый Аполлона!
Величайший из умов,
Выше прочих мастеров
Ты Европой ныне чтим,

Феб тебя венцом своим
Перед музами венчает
И всемерно одаряет.
К нашим снизойди мольбам:
Приезжай сегодня к нам.
О великий муж, Бетховен!
Будь к надеждам благосклонен!

Мария Большая,
Мария Меньшая,
Фрици Неповторимая,
Август Единственный,
Магистр постоянный,
Виолончелист окаянный,
Всех империй барон,
Управляющий-фанфарон –

К Его лавровенчанному Величеству,
повелителю возвышенного искусства музыки,
Людвигу ван Бетховену
Страстная мольба от имени Йедлезейских муз,
с тем чтобы их возлюбленный Аполлон прямо
сегодня
оказался бы рядом с ними.

Да исполнится!»

Бетховен – графине Марии Эрдеди в Йедлезее, после 20 июля 1815 года:
«Моя дорогая и уважаемая графиня!

Вы снова меня одариваете, и это нехорошо. Тем самым Вы лишаете значения все те маленькие заслуги, которые я мог бы иметь перед Вами. –

Сколь ни сильно моё желание Вас навестить, я не уверен в том, смогу ли это сделать завтра. Но на днях прибуду обязательно, причём даже в том случае, если такая возможность представится лишь после обеда. Я нахожусь в настоящий момент в весьма затруднительном положении, о чём расскажу Вам подробнее при встрече. Передайте привет и обнимите от моего имени всех Ваших детей, столь милых моему сердцу. Магистру – нежную пощёчину, главному управляющему – церемониальный поклон, а виолончели должно быть поручено отправиться на левый берег Дуная и играть там до тех пор, пока всё, что находится на правом берегу Дуная, не будет перетянуто на левый и тем самым обеспечится быстрый прирост Вашего народонаселения. Впрочем, что до меня, то я переправляюсь через Дунай так же смело, как прежде. Мужество, коль скоро оно *обоснованно*, одерживает верх повсюду.

Многократно целую Ваши руки, вспоминайте
Вашего друга *Бетховена*.

Не посылайте, стало быть, никакой коляски. *Лучше кураж! Нежели экипаж! Обещанные ноты будут присланы из города*».

Бетховен очень ценил сердечное тепло, исходившее от самой графини, её подросших дочерей Мими и Фрици и сына Густы – Августа (им было соответственно 16, 14 и 13 лет). Рад он был и помузицировать вместе с графиней, Линке и, вероятно, также Шуппанцигом и Цмескалем («всех империй бароном»). У Эрдеди исполнялись трио Бетховена с участием фортепиано, в том числе самое последнее, которое впоследствии стало называться Большим трио или «Эрцгерцогским» – си-бемоль мажор, оп. 97. Равное по размерам симфонии, это трио воспевало красоту мира, сияние долгого летнего дня, тихое счастье благодарной молитвы под звёздным небом, упоение жизнью во всех её проявлениях, включая грубоватые крестьянские пляски в Скерцо и ребячливые выходы в финале. Трио было сочинено ещё в 1811 году и посвящено эрцгерцогу Рудольфу, но тот очень долго не желал выпускать этот шедевр из своих рук, так что издание удалось осуществить лишь в 1816 году.

Две сонаты для фортепиано с виолончелью, получившие опусный номер 102, создавались Бетховеном летом 1815 года для графини Эрдеди и были посвящены ей. В них уже проявилось то новое качество, которое можно назвать «поздним стилем» Бетховена. Они весьма свободно построены, иногда напоминают своим доверительным или исповедальным тоном страницы из дневника, но при этом требуют от исполнителей фортепианной и виолончельной партии огромного мастерства. Уж на что опытным виолончелистом был Линке, но Бетховен шуточно угрожал «припереть его к стенке».

Бетховен – графине Марии Эрдеди в Йедлезее, из Бадена, сентябрь 1815 года:

«Милая, милая, милая, милая графиня!

Я принимаю ванны и только завтра покончу с ними. Поэтому сегодня я не увижу ни Вас, ни всех Ваших милых близких. Надеюсь, что Ваше здоровье улучшилось. Добрых людей не утетишь, сказав им, что другие тоже страдают. Но сравнивать всё-таки всегда надо, и тогда убеждаешься, что все мы страдаем и ошибаемся, только каждый по-иному. Возьмите себе лучшее издание квартета, а худшее отдайте Violoncello с нежным рукопожатием. Как только я снова буду у Вас, я позабочусь о том, чтобы припереть его немножко к стенке. Будьте здоровы, обнимите и поцелуйте от моего имени Ваших милых детей, хотя, может быть, я уже более не смею целовать дочерей Ваших? Они ведь уже выросли. Ну, тут я не знаю, как быть. Действуйте, милая графиня, по собственному разумению.

Ваш верный друг и почитатель *Бетховен*».

Две девицы, Мими и Фрици, сами подскочили к Бетховену и, словно сговорившись, чмокнули его в обе щёки с разных

сторон, а потом с хохотом отбежали, как если бы он собирался поймать этих пташек и стиснуть в объятиях. Видимо, чтение восторженных очерков из лейпцигской газеты, где Бетховена превозносили до небес, произвело на юных графинь впечатление. Неказистый, неряшливый, а вдобавок глухой господин, когда-то живший в их доме в Вене, а теперь иногда навещающий в Йедлезее, оказывается человеком, вроде тех древних классиков, про которых пишут в учебниках. Кто, в конце концов, поручится, что слепой и нищий Гомер был пригляднее и обходительнее? С Бетховеном хотя бы не скучно.

Сегодня у графини Эрдёди должен был состояться прощальный концерт, сплошь из бетховенских произведений.

– Вы останетесь ночевать, не правда ли? – сразу же спросила графиня.

Он почти ничего не расслышал, кроме первой фразы, и решился вытащить слуховую трубку, которую в прошлый раз не захватил, принуждая графиню с семейством либо почти кричать, либо объясняться с ним жестами.

Мими и Фрици посмотрели на трубку с плохо скрытым испугом, Густо предпочёл отвернуться. Графиня чуть опустила ресницы, но с улыбкой сказала:

– Как славно, что теперь мы сможем беседовать!

– К несчастью, это орудие пытки – единственное, что способна предложить нынешняя наука таким горемыкам, как я. Газеты пишут про электричество – ну и где же обещанные чудеса гальванизма?..

– А! Я видел, как у мёртвой лягушки дрыгались лапки! – оживился Густо.

Графиня с некоторой укоризной посмотрела на сына. Мальчик покраснел и отошёл, чтобы не произнести ещё какую-нибудь бестактность. Мими и Фрици стали наперебой предлагать Бетховену чаю, лимонаду или вина. Он попросил минеральной воды, которую прописал ему баденский врач, и сел рядом с графиней.

Ей о многом хотелось спросить, но она не отваживалась. В этом не было никакого смысла: в конце сентября она покидала Вену. Её отъезд был делом решённым. Кем решённым, как и зачем – Бетховена не касалось. Они молчаливо условились, что не будут пытаться выведывать тайны друг друга. В венском свете о графине Эрдёди по-прежнему старались не говорить, как если бы этой женщины вовсе не было. И кому она могла помешать, замкнувшись в сельском уединении? Однако же графиня намеревалась переселиться в ещё большую глушь – в фамильный замок в Кroatии. Почему, для чего?.. Вряд ли в той отдалённой местности она найдёт искусных врачей. И вряд ли юным

барышням будет там не тоскливо. Правда, с ними едут не только верный Браухле и управляющий Шперль, но и доблестный Линке, – и всё-таки это больше похоже на ссылку, нежели на семейное путешествие...

– Как хочется в эти последние дни доставлять удовольствие всем, кого любишь, – с вымученной улыбкой сказала графиня.

– «Блаженство скорби», – вспомнил он свою давнюю песню на стихи Гёте. – Этого я и боялся, когда не хотел позволять себе слишком привязываться ко всем вам.

– Мне очень жаль, милый друг. Но ничего невозможно изменить.

– А ваше здоровье?

– Я надеюсь, что в собственном экипаже мы доберёмся без приключений. Меня больше заботят ваши дела.

– Мои дела?.. Как обычно. Вот несчастный мой брат...

– Да. Как он?

– Всё слабее и слабее.

– Мужайтесь. Все мы ходим под Богом.

– С одной лишь разницей: он страстно жаждет жить, а я... Мне уже всё равно. Ибо существовать на земле больше не для кого.

– А искусство?

– Да, искусство... Но оно никому здесь не нужно.

– Неправда! Вспомните, сколько людей приходило на ваши концерты! Как встречали «Фиделио»!..

– Это всё шумиха и мода, дорогая графиня. Толпа перевозносит меня за то, чего я в иное время стыдился бы. А сейчас не стыжусь, ибо даже дурацкие пьесы на случай я пишу много лучше всяких там Вейглей и Зейфридов. Но... всё это не то, совершенно не то...

Их беседа была прервана приездом остальных участников музыкального вечера. В Йедлезее явились Шуппанциг, Вейс, Сина и Цмескаль.

– Как там в Вене? – спросила графиня Эрдёди у Цмескаля.

– После конгресса кажется, будто город внезапно вымер!

– Да, пустовато, – согласился Шуппанциг. – Для артистов просто беда.

– К зиме всё наладится, – попыталась утешить его графиня.

– Дай-то Бог! – вздохнул Шуппанциг. – А то хоть всё бросай и иди скитаться по свету.

– Полагаете, где-нибудь сейчас лучше? – усомнился Бетховен. – Впрочем, Рис неплохо устроился в Англии... Я поехал бы в Лондон, если бы мне предложили хорошие деньги. Но пока что я не могу добиться даже гонорара за «Битву».

– Разумовский советует ехать в Россию, – ответил

Шуппанциг. – Говорит, там много богатых людей.

– Но жуткие холода, но жестокие нравы, но тарабарский язык! – всплеснула руками графиня.

– Вся русская знать говорит по-французски, а многие и по-немецки, – возразил Бетховен. – Императрица добра и щедра. Вероятно, и всё прочее не настолько ужасно. Хотя мне было бы жаль потерять нашего милорда Фальстафа.

Толстяк Шуппанциг польщённо кивнул. У них с Бетховеном сложились причудливые отношения. Они обращались друг к другу слегка отстранённо, но считались друзьями. И Бетховен с сожалением думал, что если Шуппанциг уедет, то квартет распадётся, и значит, сочинять в этом жанре уже не придётся – играть будет некому...

Первым должен был прозвучать Квартет фа минор – неизданный и пока что никому не посвящённый. Бетховен сомневался, стоит ли вообще выпускать на широкую публику столь мрачное произведение.

Главная тема *Allegro* ворвалась в гостиную как гневная фурия, от взгляда которой кровь стынет в жилах. Для огромного большинства людей это вовсе не называлось бы «музыкой», потому что ни радости, ни удовольствия они бы, услышав такое, не получили. И вторая часть не сулила отрады и утешения: она пела о смертных мучениях, о безысходной тоске по утраченному, о тщетных поисках истины... В Скерцо – снова отчаянные метания и лихорадочные воззвания к немилосердному небу: доколе?!.. И каков предначертан исход?.. Исход оказался печальным: тема финала, как побитая птица, то и дело пыталась взлететь, но всякий раз возвращалась к началу, а вокруг сгущались сумерки, тьма и отчаяние... И вдруг на последних страницах всё мгновенно менялось, безнадежный минор превращался в бодрый мажор, дремотная мгла перечёркивалась радостными пассажами... Что это значит и как такое возможно?..

– Гениально! – первым сорвался с места Цмескаль. – Это – венец всей квартетной музыки!

Графиня Эрдёди сидела как окаменевшая. Ей хотелось спросить про ошеломляюще странную коду финала, но она боялась рассердить Бетховена своей непонятливостью.

– Графиня, вы хотите сами исполнить сонату?

– Я?.. О да, я усердно готовилась. Но сперва, извините, сделаем паузу, мне нужно принять лекарство.

Шперль отвёз её кресло к столику возле окна, а горничная поднесла ей стакан воды. Графиня достала крохотную коробочку с порошком, растворила его и выпила.

Браухле неотрывно смотрел на графиню. Он возражал против того, чтобы она сегодня играла. Однако графиня, вопреки

своим мягким манерам, была непреклонна, когда речь заходила о её любимом Бетховене. Приходилось терпеть. Благо этот угрюмый властитель сердец бывает тут редко, а вскоре они расстанутся – может быть, навсегда...

Соната ре мажор была совершенно свежей – Бетховен едва успел написать отдельную партию виолончели для Линке. Графиня Эрдеди взялась играть по рукописи – впрочем, у неё было время выучить ноты.

После неистового квартета соната слушалась как благая весть. Вся первая часть излучала свет и энергию. А в финальной фуге фортепиано и виолончель то носились наперегонки, то передразнивали друг друга, то устраивали настоящий звуковой кавардак, из которого потом кое-как выбирались, чтобы успеть с хохотом домчаться до триумфальной каденции.

Графиня играла фугу чуть медленнее, чем хотел бы Бетховен, но зато они с Линке ни разу не сбились. Она разругалась, волосы у неё выбились из-под чепца, глаза заблестели как у впавшей в безумство менады...

Браухле обвёл взглядом присутствующих. Понимает ли кто-то из них, что тут творится?.. Эта женщина губит себя. Ради музыки? Ради любви? Ради последнего доступного ей удовольствия – выступить перед Бетховеном вместе с такими артистами, как Шуппанциг и Линке?.. Догадался ли кто-нибудь, что держится она только на опиуме?.. И что расплачиваться за сегодняшний вечер ей придётся долго и тяжело?.. Нет, похоже, никто ничего не понял, кроме бедной Мими, которая уже знает, что за снадобье у матери в той коробочке...

Его невесёлые мысли были прерваны аплодисментами: графиня принимала поздравления и похвалы. Казалось, она была сегодня в ударе, её болезнь отступила, она превосходно играла, шутила, кокетничала...

Когда Бетховен уедет, она снова сляжет в постель.

* * *

Бетховен – графине Марии Эрдеди в замок Пауковец в Хорватии, Вена, 19 октября 1815 года:

«Милая и уважаемая графиня! Перемежающимися страданиями, испытанными Вами в дороге, подтвердились, как я вижу, мои тревоги, связанные с Вашим путешествием. Но, по-видимому, Вы действительно способны достигнуть поставленной цели. Этой мыслью я утешил себя и пытаюсь сейчас утешить и Вас. Мы, смертные, воплощающие бессмертное духовное начало, рождены лишь для страданий и радостей; и едва ли будет неверным сказать, что лучшие из людей обретают *радость через страдание*.

Надеюсь вскоре получить от Вас новые известия. Много утешительного, конечно, должны Вам приносить Ваши дети; их искренняя любовь и стремление во всём к благополучию дорогой матери уже сами по себе могут для Вас явиться достойным вознаграждением страданий.

Далее следует почтенный магистр, Ваш вернейший оруженосец. Ну а затем многочисленная братия других бродяг, в числе которых виолончельных дел цеховой мастер, трезво судящий *главноуправляющий* – свита, которая поистине могла бы явиться предметом вожделения для иного монарха. О себе я не скажу ничего, то есть *ничего ни о чём*.

Дай Вам Бог новых сил для достижения Вашего *храма Изиды*, где священный огонь поглотил бы все Ваши горести и Вы смогли пробудиться, словно новый феникс.

Второпях, Ваш верный друг *Бетховен*».

«*Радость через страдание*» – заветный девиз, которым Бетховен поделился со своей подругой и почитательницей. Но страданий им обоим выпало намного больше, чем радостей. Прощаясь с семейством графини Эрдеди, Бетховен беспокоился прежде всего о её слабом здоровье. Но беда пришла с неожиданной стороны: 18 апреля 1816 года внезапно скончался четырнадцатилетний Август. До этого он поссорился с матерью и якобы Браухле дал ему оплеуху. Обиженный мальчик ушёл к себе, а через некоторое время вбежал в комнату старшей сестры и, едва успев пожаловаться на сильную боль в голове, упал на пол и умер. Впоследствии по инициативе одной из родственниц Эрдеди венская полиция начала расследование этого инцидента. В конце концов смерть Августа была сочтена несчастным случаем, а с графини и Браухле сняты все подозрения в непредумышленном убийстве. Но прежнего лада в этой семье больше не было. Мими в 1820 году пыталась покончить с собой, а её мать вместе с Браухле была вынуждена навсегда уехать из Вены.

Ещё не зная всех подробностей семейной трагедии, разыгравшейся в замке Пауковец, Бетховен писал графине Эрдеди 15 мая 1816 года:

«Нет ничего печальнее, чем быстрая и непредвиденная кончина тех, кто нам близок. Я тоже не могу забыть, как умирал мой бедный брат. Единственное утешение в том, что внезапно ушедшие из жизни, вероятно, меньше страдали. Но в Вашей незаменимой утрате я Вам сочувствую глубочайшим образом. Может быть, я не писал Вам ещё, что и я вот уже долгое время совсем нездоров. К этой причине длительного молчания ещё добавилась забота о моём Карле, которого я мысленно часто сближал с дорогим Вашим сыном. – Меня охватывает чувство жалости и к Вам, и к себе, ибо Вашего сына я любил. – Небо будет хранить Вас и не допустит усиления Ваших и так уже глубоких страданий, ибо это могло бы ещё ухудшить Ваше здоровье. Представьте себе, что Вашему сыну пришлось пойти на войну и что он там нашёл свою смерть, подобно миллионам других. И не забывайте, что Вы *мать* ещё двух милых и многообещающих детей. – Надеюсь вскоре получить от Вас известия. Я плачу вместе с Вами».

Брат Бетховена скончался 15 ноября 1815 года.

Летом и осенью Карл Каспар уже не мог появляться на службе и подал прошение о переходе на пенсию. В ответ последовала крайне резкая отповедь его начальника графа Герберштейна. На сохранившемся документе рукой Бетховена был начертан не менее жёсткий моральный вердикт:

«Этот жалкий продукт тупой канцелярщины принёс смерть моему брату, ибо он был настолько болен, что не мог её не ускорить, выполняя службу. Прекрасный памятник этому грубому обер-службисту.

Л. ван Бетх».

Людвиг почти постоянно находился при брате, но именно вечером 14 ноября он часа на полтора отлучился, и случилось непоправимое: умирающий подписал завещание, пятый пункт которого впоследствии стал поводом для многолетних судебных тяжб между братом и вдовой Карла Каспара.

Зная о крайней неприязни Людвигу к Иоганне, Карл Каспар решил отказаться от своего завещания 1813 года, в котором полностью возлагал опеку над малолетним сыном на брата Людвигу. Теперь распоряжение гласило: *«Наряду с моей супругой, назначаю соопекуном»*... Бетховен, увидевший этот текст, возмутился и заставил Карла Каспара вычеркнуть «лишние» слова. Исправленный пункт завещания стал читаться: *«Назначаю опекуном»* и т. д. Теперь текст не противоречил распоряжению 1813 года, которое было однозначным и подтверждалось свидетельствами уважаемых людей (правда, все они были друзьями или хорошими знакомыми Бетховена).

«[Наряду с моей супругой], назначаю [со] опекуном моего брата Людвигу ван Бетховена. Так как этот горячо любимый брат часто, с поистине братской любовью, благородно и великодушно меня поддерживал, то, будучи вполне убеждённым в его сердечном благородстве и вполне ему доверяя, я жду, что любовь свою и дружбу, которые столь часто проявлял он ко мне, перенесутся им в дальнейшем на моего сына Карла и что он сделает всё возможное для умственного развития моего сына и для обеспечения его будущего. Я знаю, он мне не откажет в этой моей просьбе».

Видимо, Иоганна, понимавшая, что Бетховен, назначенный единственным опекуном, непременно отнимет у неё ребёнка, сделала всё, чтобы Карл Каспар смягчил этот пункт. Переделывать основной текст завещания возможности уже не было. Тогда Иоганна настояла на том, чтобы к завещанию была сделана приписка, согласно которой Карл Каспар недвусмысленно выражал бы своё нежелание разлучать мальчика с матерью. Пока Бетховен не вернулся, Иоганна спешно отправила адвокату Шёнауэру эту приписку, заверенную соседями по дому.

Приписка:

«Зная, что мой брат Людвиг ван Бетховен желает после моей смерти полностью взять на себя воспитание моего сына Карла и полностью отстранить мать от его воспитания и обучения, и понимая, что отношения между моим братом и моей супругой не отличаются полным единодушием, я счёл

необходимым добавить к своему завещанию, что я отнюдь не желаю отдаления моего сына Карла от его матери. Пусть он остаётся при ней так долго, как это позволит его будущая карьера, и ради этого да будут опекунами и она, и мой брат в равной мере. Цель, которую я преследую, назначая брата опекуном своего сына, может быть достигнута только единением. Поэтому я рекомендую своей супруге быть более *уступчивой*, а брату – более *сдержанным*.

Да ниспошлёт им Господь согласие во имя благополучия моего ребёнка. Такова последняя воля умирающего мужа и отца. Вена, 14 ноября 1815 года.

Карл ван Бетховен, собственноручно».

Мы можем лишь воображать себе, какие трагические страсти разыгрывались тем вечером в предместье Альзерфорштадт в скромном домике мелкого служащего налоговой кассы, причём, по-видимому, на глазах у мальчика, отец которого доживал свои последние часы. Вернувшийся Бетховен, узнав от брата о приписке, рвал и метал; он пытался восстановить устраивавший его первоначальный вариант. Карл Каспар якобы уверял его, что он хотел бы отозвать приписку, сделанную под давлением Иоганны. К Шёнауэру была послана сиделка, вернувшаяся, однако, ни с чем (адвоката уже не было дома); затем к Шёнауэру лично наведалься Бетховен – и тоже тщетно. Тем временем наступила ночь, когда предпринимать что-либо было поздно, а на другой день Карл Каспар скончался.

Умирающему было отказано в последней милости неба: в благоговейном покое и семейном согласии у его смертного одра. Однако и Бетховен после его смерти почти сутки пролежал без сил в постели. Он не сразу осознал всю тяжесть свершившегося.

Со второй половины ноября 1815 года началась многолетняя; изматывающая и немилосердная борьба за ребёнка, завершившаяся весной 1820 года «пирровой победой» Бетховена. Жертвами семейной войны стали трое главных участников – прежде всего мальчик Карл, метавшийся между матерью и дядей.

Однако всё это было ещё впереди. В момент смерти отца Карлу ван Бетховену, единственному наследнику знаменитой фамилии, было девять лет. Иоганне, его матери, – тридцать один, она была ещё, вероятно, недурна собой и могла надеяться на новое счастье. Бетховену в декабре того же года исполнилось сорок пять, и он твёрдо знал, что своей семьи у него уже никогда не будет: клятва верности, которую он дал три года назад Бессмертной возлюбленной, была нерушима. Между тем он давно хотел быть отцом, он любил детей и нередко умел отлично с ними ладить – свидетельство тому множество его писем графине Эрдёди, семье Brentano и другим знакомым, с чьими детьми он охотно общался. Почему же у него не должно было получиться найти общий язык с племянником – самым близким ему существом?

Этот мальчик, такой хорошенький, такой умненький, такой способный к музыке, носивший его фамилию и имевший в жилах почти ту же самую кровь,

казался ему, вероятно, посланцем небес, богоданным сыном, которого он полюбил так, как только он и мог любить: безусловно, всеохватно, жертвенно и губительно.

Любовь и нелюбовь

Кто хочет собрать урожай слёз, пусть посеет зёрна любви.

Фридрих Шиллер³¹

В декабре 1815 года началась многолетняя «война за ребёнка». Первый поединок в Нижнеавстрийском земельном суде был выигран Бетховеном: опеку над племянником доверили ему. Забрав Карла у матери, Бетховен в начале февраля 1816 года поместил его в воспитательный пансион Каэтана Джаннатазио дель Рио (1764–1828). Оставить мальчика у себя он не мог, прекрасно понимая, что он не в силах обеспечить Карлу ни домашнего уюта, ни постоянного внимания. Но его искренним желанием было дать Карлу то, чего был лишён в детстве он сам: самое лучшее, какое только возможно, воспитание и образование. В мечтах он видел своего племянника либо музыкантом, либо учёным, полагая, что лишь эти профессии дают человеку ощущение внутренней свободы и облагораживают дух. Общедоступная школа для простолюдинов казалась Бетховену неподходящей для мальчика, носившего его фамилию. Гимназии давали более солидные знания, но девятилетний Карл, только что потерявший отца и, вероятно, сильно запустивший учёбу, вряд ли мог быть туда принят. Домашнее обучение, практиковавшееся в аристократических семьях, стоило дорого и требовало налаженного быта. Следовательно, оставались учебные заведения вроде пансионатов, в которых уровень образования соответствовал гимназическому. В самые престижные заведения такого рода (например, Терезианум) принимали только аристократов, и Бетховен понимал, что Карла туда не возьмут. В Вене имелся государственный пансион – конвикт (там обучался, в частности, юный Шуберт), но, наведя справки о порядках и нравах в конвикте, Бетховен пришёл к выводу, что его племяннику они не подходят.

Владелец выбранного Бетховеном пансионата, Каэтан Джаннатазио дель Рио, возводил свой род к испанским дворянам, перебравшимся в Австрию в начале XVIII века. Проработав много лет домашним учителем в аристократических домах в Вене и Венгрии, он вместе с женой, фрау Катариной, открыл в 1798 году в Вене частную школу для мальчиков. Помимо отца и матери, в семье было две взрослые незамужние дочери, Фанни (Франциска, 1790–1873) и Нанни (Анна, 1792–1868). У жизнерадостной и бойкой Нанни вскоре появился жених, коммерсант Леопольд фон Шмерлинг, за которого она в 1819 году вышла замуж. История Фанни Джаннатазио дель Рио

³¹ «Вильгельм Телль», акт 5, сцена 1; цитата выписана в дневнике Бетховена.

сложилась не столь благополучно. Обладая серьёзным и в то же время мечтательным характером, Фанни была постоянно несчастлива в своих привязанностях. Незадолго до знакомства с Бетховеном она потеряла жениха, который скончался от чахотки. Её меланхолический вид, тёмные платья и застенчивые манеры однажды вызвали у Бетховена шутку, которая глубоко задела девушку: он назвал её «аббатисой». Лишь после смерти Фанни, так и не вышедшей замуж, Людвиг Ноль опубликовал её дневник, красноречиво озаглавив его «*Тихая любовь к Бетховену: Из дневника юной дамы*». Благодаря этим записям мы знаем о многом, что происходило в доме Джаннатазио дель Рио, где Бетховен стал теперь частым гостем. Эту идиллию омрачали лишь два обстоятельства. На одно из них, растущую сердечную привязанность Фанни, Бетховен предпочитал закрывать глаза, но другое – вмешательство Иоганны ван Бетховен в процесс воспитания Карла – вызывало у него возрастающее ожесточение против невестки, которую он стал называть «Царицей ночи». Судя по этому прозвищу, самого себя Бетховен ассоциировал с другим персонажем из «Волшебной флейты» Моцарта – мудрым правителем Заратро, который отнял у матери дочь, принцессу Памину, чтобы уберечь её от влияния тёмных сил. Конечно, можно было бы считать, что позиция Бетховена была предвзятой, однако Каэтан Джаннатазио дель Рио, познакомившись с Иоганной поближе, встал на его сторону. Мать прорывалась в пансион всеми правдами и неправдами (однажды она даже переделалась мужчиной), устраивала там скандалы и растравляла душевные раны сына, которому после всего пережитого нужно было дать успокоиться и начать новую жизнь.

Помимо общеобразовательных предметов, Бетховен предусмотрел для племянника обучение игре на фортепиано. Мальчик уже обладал некоторыми навыками, а с 1816 года стал заниматься у Карла Черни, который либо приходил в пансион Джаннатазио дель Рио, либо давал уроки у себя, куда ученика сопровождал слуга Бетховена, а иногда и он сам.

Черни ещё в 1805 году получил у Бетховена свидетельство в том, что в свои тогдашние 14 лет он являлся законченным виртуозом. Однако концертная карьера у юноши так и не сложилась. Он фактически принёс себя в жертву стареющим родителям, считая своим долгом обеспечить им безбедное существование. Каждый день, кроме воскресенья, он с утра до вечера давал уроки игры на фортепиано. По воскресеньям же Черни устраивал у себя на квартире дневные концерты для учеников; в 1816–1818 годах на этих концертах часто бывал Бетховен вместе с племянником.

Карл Черни был выдающимся, если не гениальным, педагогом и методистом. До сих пор начинающие пианисты осваивают азы фортепианной техники по этюдам и упражнениям Черни. При этом он не был бесчувственным дрессировщиком вундеркиндов; он старался, чтобы даже учебные пьесы звучали музыкально и подводили ученика к исполнению настоящих шедевров. Самым великим из его учеников стал, как мы знаем, Ференц Лист, который таким образом усвоил бетховенскую пианистическую традицию. Что касается Карла ван Бетховена, то музыкантом он не стал, хотя под руководством Черни уже к тринадцати годам мог играть весьма трудные сочинения своего великого

дяди, включая «Патетическую сонату». Впрочем, с 1819 года Карл обучался у Йозефа Черни – однофамильца Карла Черни и, по совпадению, его коллеги во всех отношениях. Это не значило, что отношения между Бетховеном и Карлом Черни испортились, хотя некоторое отчуждение, вероятно, возникло.

Один из инцидентов, связанных с Черни, произошёл на прощальном концерте Игнаца Шуппанцига 11 февраля 1816 года. Прощальным он был, поскольку Андрей Кириллович Разумовский (теперь уже не граф, а князь) больше не мог содержать знаменитый струнный квартет и Шуппанциг решил надолго уехать из Вены.

Концерт был дан в зале Мюллеровской галереи – доме графа Дейма, в котором продолжала жить Жозефина с четырьмя старшими детьми от первого брака. Трёх младших девочек, рождённых в браке с бароном Штакельбергом, муж у неё отобрал ещё в 1814 году, причём прибёг к вмешательству полиции. По трагической иронии судьбы Жозефине пришлось пережить примерно то же, что Иоганне ван Бетховен, только в ещё более жестоком варианте: она в течение долгого времени вообще не знала, где находятся её дочери. Увидеть Лауру, Теофилу и Минону она смогла впоследствии лишь раз, когда барон ненадолго привёз их в 1819 году в Вену, а затем опять забрал в своё имение под Ревелем (Таллином). Жозефина, уже безнадежно больная, отказалась последовать за мужем. Формально их брак расторгнут не был, однако уже в 1816 году Жозефина называла себя не баронессой Штакельберг, а «вдовствующей графиней Дейм».

Присутствовала ли семья Дейм на прощальном концерте, неизвестно. Можно предположить, что там могли быть по крайней мере Жозефина и её старшая дочь Вики Дейм, которая тоже любила музыку. Бетховен пришёл на концерт, поскольку вся программа состояла только из его сочинений: играли один из Квартетов ор. 59, посвящённых Разумовскому, Квартет для фортепиано и духовых инструментов ор. 16, а также чрезвычайно любимый венцами Септет ор. 20.

После исполнения квартета с духовыми, в котором партию фортепиано исполнял Карл Черни, позволивший себе добавить в неё какие-то украшения и пассажи, Бетховен сделал ученику публичный выговор, за который уже на следующий день письменно извинился и пообещал, что постарается загладить свой поступок, прилюдно выразил Черни свою признательность при следующем его выступлении. Черни, конечно, принял извинения, а письмо учителя сохранил, ибо оно тоже послужило ему уроком на будущее.

Неизвестно, брал ли Бетховен с собой на тот концерт племянника. Вероятно, нет, хотя уже в это время он начал приобщать десятилетнего Карла к посещению утренних и дневных концертов. Джаннатазио разрешал ему забирать племянника из института или оставлять на ночь у себя, если концерт оказывался вечерним. Но любые попытки Иоганны пробиться к сыну или увести его к себе на квартиру встречали жёсткое противодействие Бетховена. Он указывал на легкомысленное поведение Иоганны, которая всего лишь спустя три месяца после смерти мужа посещала публичные увеселения и позволяла себе другие вольности. Около 15 февраля 1816 года Бетховен

возмущённо писал Каэтану Джаннатазио дель Рио:

«„Царица ночи“ находилась нынешней ночью до трёх часов на артистическом балу, причём разоблачаясь там не только морально, но и телесно. „За 20 флоринов, – шептали там на ухо, – можно ею попользоваться!“ О ужас! И отдавать в такие руки наше драгоценное сокровище хотя бы на одно мгновение? Нет, конечно же нет!»

Из дневника Фанни Джаннатазио дель Рио:

«26 февраля.

Позавчера Бетховен вновь провёл с нами много часов. Этот вечер оставил необычайно приятное впечатление, что вызвало желание испытать нечто подобное ещё много раз. Он раскрывается перед нами (или же это мы видим его) во всё более прекрасном свете, свойственном поистине добрым натурам. То, что он рассказывал о своём друге, о своей великолепной матери, и то, как судил о людях, стоящих вровень с ним, – всё выдаёт в нём как отзывчивое сердце, так и просвещённый ум. Вообще мне кажется, что всё, что он говорит, надо записывать, настолько это правильно и нравственно. Если наше общество сделается для него насущно необходимым, я буду поистине счастлива!

2 марта.

Что же это такое? Мне вспоминается наш недавний разговор с Нанни о Бетховене: питаю ли я к нему на самом деле лишь сильный интерес или он уже стал мне очень дорог? Шутливый совет моей сестры – не вздумать влюбиться в него – очень меня обескуражил и причинил мне боль. Несчастливая я! Меня терзают самые разные мысли! Жизнь тесно переплетена с любовью, и если мне выпадает несколько беспокойных часов, то это лучше, чем влачить пустое мертвенное растительное существование с чуть теплящимся сердцем. И всё же это неправда! Если бы я узнала его поближе, то он стал бы мне дорог, *о да, очень дорог.* Наверное, так всё-таки должно случиться. Но зачем непременно помышлять о более тесном сближении? При тщательном рассмотрении я нахожу это для себя невозможным. – Могу ли, смею ли я возомнить себя настолько самонадеянной, чтобы уверовать, будто именно мне предначертано обуздать этот дух? Этот дух? Или это сердце? О, это превосходное сердце полностью соответствует моим устремлениям. Но довольно думать на эту тему, всё это может лишить меня непринуждённости в обхождении с ним. И я, за исключением лёгких подшучиваний, никогда ещё не говорила об этом с Нанни и не думала об этом всерьёз. Я хотела записать это ещё вчера, но моё дурацкое настроение мне воспрепятствовало».

Вся жизненная энергия Бетховена уходила на борьбу с «Царицей ночи», на хождение по каким-то официальным инстанциям, на посещение института Джаннатазио дель Рио и заботы о племяннике, на уроки с эрцгерцогом Рудольфом и прочие хлопоты совершенно не творческого характера. В творчестве же настала полоса «подёнщины», или, как он сам признавался Рису, «хлебных работ». К ним относились прежде всего многочисленные обработки британских народных песен для голоса, скрипки, виолончели и фортепиано по

заказам эдинбургского издателя Джорджа Томсона. Бетховен писал эти аранжировки десятками, потому что Томсон хорошо платил, хотя и не всегда был доволен результатом – он умолял Бетховена делать аккомпанементы как можно проще, дабы их могли исполнять неискушённые любители. Бетховен же, увлечшись той или иной песней, начинал «мудрить», сочиняя в полную силу. Многие из обработанных им песен в самом деле стали шедеврами (например, общеизвестная «Шотландская застольная»), другие были выполнены более формально. Но следует учитывать, что Томсон присылал Бетховену только одни мелодии, без текстов, и композитор мог лишь приблизительно догадываться о содержании песен. Сколько бы он ни просил издателя снабжать его текстами, Томсон уклонялся от этого – якобы из-за того, что многие стихи сочинялись местными поэтами к уже готовой музыке.

По-другому обстояло со сборником «Песни разных народов», идею которого предложил Бетховену тот же Томсон. В этот сборник, создававшийся в том же 1816 году, вошли 23 песни народов континентальной Европы, отобранные уже самим Бетховеном. В итоге Томсон так и не стал печатать это «непрофильное» для британской публики издание. Почему-то сборником не прельстился ни один австрийский или немецкий издатель, и он был опубликован только в XX веке. Интересен перечень народов, включённых Бетховеном в этот песенный «союз». Полностью отсутствуют не только британские песни (поскольку ими он много занимался отдельно), но и французские. Последнее, видимо, не случайно, если учитывать свежую память европейцев о Наполеоновских войнах. Сборник открывался тремя русскими песнями из сборника Львова – Прача, далее следовали тирольская, три испанские, венецианская, две португальские, две немецкие. Хотя в текстах не было ни слова о политике, песни происходили в основном из тех стран и областей, в которых сопротивление Наполеону оказалось наиболее стойким и сильным. Австрия оказалась представленной пятью тирольскими песнями, прославляющими весь сборник (завершается он также тирольской песней). А под № 19 значилась известная тогда всей Европе украинская песня «Їхав козак за Дунай», которую в Германии пели с немецким текстом Тидге – «Schöne Minka».

Романтизм, уже давно заявивший о себе в поэзии и живописи, после 1814 года проник и в музыку, заставив композиторов и слушателей сменить приоритеты. Одним из таких приоритетов стала песня, позволявшая выразить как общие чувства, так и глубоко личные. Народные песни в изысканных обработках начали исполняться в светских салонах, а жанр «художественной песни» (*Kunstlied*) достиг тех же эстетических высот, на которых раньше находились симфония, квартет, соната. Всё это лучше всего видно на примере творчества младшего современника Бетховена, Франца Шуберта. Но и Бетховена эти веяния тоже коснулись. И 1816 год, скудный на крупные сочинения, стал для него «годом песен».

Венцом бетховенской лирики стал цикл «К далёкой возлюбленной», который считается первым в истории музыки романтическим песенным циклом. Поэт-любитель Алоиз Йейтелес, врач по профессии, переслал

Бетховену через общего знакомого свои стихи. К высокой поэзии их причислить нельзя, кое-где они неуклюжи, кое-где тривиальны. Но Бетховен сразу же воспринял этот текст как «свой», пленившись его непосредственной искренностью, и в течение апреля 1816 года создал шесть песен, замкнутых в кольцо благодаря возвращению мелодии первой песни в финале.

Этой песне всё подвластно,
Вдаль к тебе она спешит:
Сердцу любящему ясны
Звуки любящей души!

Несомненно, бетховенский цикл имел автобиографический подтекст. Песни обращены к Бессмертной возлюбленной. Любовь к ней никуда не ушла и не померкла с течением времени, однако в последний раз прорвалась столь явно в 1816 году. Впрочем, годом раньше он неожиданно ещё раз положил на музыку фрагмент из «Урании» Тидге – тот самый текст «К надежде», который когда-то адресовал Жозефине Дейм. Новая версия оказалась более развёрнутой и проникнутой совсем другими чувствами: религиозным смирением и тихой мечтательностью.

Из дневника Фанни Джаннатазио дель Рио, 11 апреля 1816 года:

«Во вторник после обеда [9 апреля] я снова увидела Бетховена после долгого перерыва, поскольку он болел, и это нас по-настоящему беспокоило. <...> Он вдруг заговорил о своём плохом самочувствии и сказал, что когда-нибудь приступ колик его прикончит. Я проговорила ему прямо в ухо: хоть бы это случилось очень нескоро. Он же ответил: жалок тот, кто не умеет умирать! „Я знал это ещё пятнадцатилетним мальчиком“. Однако, заметил он, „для искусства я ещё сделал очень мало“. Я же своевольно воскликнула: тогда вы можете умереть хоть сейчас! Но эти несколько слов очень меня расстроили, вернее, мысль о том, что он мог бы скоро умереть. Его новое сочинение, „Надежда“ из „Урании“ Тидге со вступительным речитативом, божественно. Когда мы с Нанни спели это и сыграли, обе были в полном восторге и чувствовали себя на небесах!»

Есть ли Бог? Свершится ли благое –
То, что ждёт душа, полна скорбей,
Или Страшный суд придёт скорей,
Чем Господь свой умысел откроет?
Смертный: веруй! Вопрошать не смей!..

**Кристоф Август Тидге «К надежде», из
«Урании»³²**

³² Текст речитатива к песне Бетховена «К надежде» op. 94.

Некоторые исследователи считают, что эта вспышка чувств могла быть вызвана возобновлением общения с Жозефиной Дейм. Но это общение почти не прослеживается в документах и реконструируется лишь гипотетически. Да, они, скорее всего, виделись на концерте в Мюллеровской галерее 11 февраля. И вряд ли можно сомневаться в том, что они встречались летом, причём неоднократно, в Бадене. Жозефина зарегистрировалась в книге гостей курорта как «графиня Дейм» 1 июля. С июля на курорте постоянно находился и Бетховен. Однако Рита Стеблин обнаружила, что Жозефина с детьми приехала в Баден ещё 30 апреля, но записалась под вымышленным именем «графиня фон Майерсфельд-Дейм» (то, что это была именно она, подтверждается мемуарами её сына Фридриха Дейма). К началу сентября Жозефина вернулась в Вену, однако первоначально в её намерения входило продолжить лечение на немецком курорте Пирмонт – в августе она получила в полиции паспорт для поездки туда в качестве «вдовствующей графини Дейм», но затем изменила свои планы. Возможно, эти обстоятельства отчасти проливают свет на совершенно загадочную запись в дневнике Бетховена: «Не в П-т, но с П.» – по мнению Марии Элизабет Телленбах, это могло означать «Не в Пирмонт, но с Пепи». Однако действительно ли между ними существовали настолько близкие отношения после всего, что случилось в прошлом, и всего, что успела натворить со своей судьбой Жозефина?.. Даже после разрыва со Штакельбергом она отнюдь не была свободна: формально она оставалась его женой и по-прежнему была опекуном четверых своих детей от первого брака. И – об этом из всех родственников знала только Тереза Брунsvик – существовала ещё внебрачная дочь Эмилия, рождённая в деревенской хижине в сентябре 1815 года и почти сразу же отданная на воспитание отцу, барону Карлу фон Андреану, преподавателю математики юных графов Фрица и Карла Деймов. Жозефина вскоре рассталась с Андреаном, но вся эта история должна была её угнетать и тревожить, поскольку могла стать известной третьим лицам (в 1817 году малышка Эмилия умерла, так и не узнав имени матери). Так что, даже если Жозефина общалась с Бетховеном в Бадене и между ними вдруг вновь возникло взаимное притяжение, она не могла бы дать ему никаких утешительных обещаний. Более того, известная непринуждённость, дозволенная на курорте, неизбежно ограничивалась в Вене. Летом 1816 года в столицу приехали мать и сестра Жозефины, причём Тереза активно занималась приведением в порядок расстроенных финансовых дел сестры. В том, что родственники не одобрили бы возобновления её близких отношений с Бетховеном, Жозефина вряд ли сомневалась. Между тем летом 1816 года Бетховен, очевидно, встречался не только с Жозефиной, но и с Терезой (в дневнике Терезы был записан венский адрес Бетховена).

Сопоставив круг чтения Терезы Брунsvик и Бетховена, Мария Элизабет Телленбах пришла к выводу, что они читали примерно те же самые книги в один и тот же период. С 1816 года Тереза вела запись названий одолженных ею книг; среди таковых были сочинения Гомера, Шекспира, Гёте, Гердера и Канта, причём из трудов последнего там значилась «Всеобщая естественная история и теория неба». Именно из этого трактата имеются выписки в так называемом

«дневнике» Бетховена. Другой крайне нетривиальный объект интереса как Бетховена, так и Терезы – переводы древнеиндийских религиозно-философских книг и комментарии к ним. Это – фрагменты из Бхагават-гиты и Ригведы, поэма Джонса «Гимн Нарайяне», драма Калидасы «Сакунтала». Среди знакомых Бетховена, правда, был известный востоковед Йозеф фон Пургшталь, однако нет сведений о том, что они контактировали именно в этот отрезок времени.

Некоторые дневниковые записи Бетховена, возможно, имели отношение к Терезе Брунsvик, которая прекрасно знала о его давнем романе с Жозефиной, но ничем не могла помочь ни в прежние годы, ни летом 1816-го:

«В отношении Т. не остаётся ничего, кроме как предоставить это Богу. Никогда не ходи туда, где можно совершить ошибку по слабости. Оставь это лишь ему, ему, единственно Всеведущему Богу!

Однако будь с Т. как можно добрее, её привязанность заслуживает того, чтобы никогда не быть забытой – хотя, к сожалению, для тебя она никогда не повлечёт никаких выгодных последствий».

О том, что Бетховен много думал летом и осенью о своей неизбывной и безнадежной любви, говорят и записи в его дневнике, и свидетельства Фанни Джаннатазио дель Рио. Её близкие, видимо, давно поняли, что девушка равнодушна к Бетховену, и полагали, что следует помочь их сближению. В сентябре в гости к Бетховену в Баден дважды приезжал Каэтан Джаннатазио дель Рио с дочерьми, и во второй раз, 12 сентября, они остались ночевать в его квартире в особняке графа Йозефа Оссолинского (ныне – вилла Брайтен). Фанни и Нанни разместились в кабинете, и сёстры поддались соблазну заглянуть в рукописи и бумаги Бетховена. Фанни потом вспоминала, что одна запись поразила её: *«Моё сердце преисполнено красотами природы, хотя со мной нет её»*, – девушка поняла, что речь шла о любимой им женщине. Изучение сёстрами Джаннатазио дель Рио записной книжки Бетховена лишило Фанни душевного спокойствия:

«...Как же мы вскоре были наказаны за своё жадное любопытство, когда сделали болезненное открытие: он часто ощущает себя *очень, очень* несчастным. Ранее мы были зачарованы детской верой в то, что этот высокий дух неразрывно связан с божественным началом, и это во много раз увеличивало нашу к нему симпатию и наше уважение к этому редкостному человеку. По крайней мере, с моей стороны оно достигло пределов возможного. Нехорошо, конечно, что мы туда заглянули, но наши взгляды не оскорбили святыню, напротив, нам представился случай ещё глубже, чем прежде, осознать достоинства этого поистине *благородного* человека.

Я была совершенно без сил и долго не могла при этом заснуть, однако наконец природа взяла своё».

Утром гости стали свидетелями бурной ссоры Бетховена со слугой, завершившейся рукоприкладством, причём слуга не преминул дать господину сдачи; Бетховен признал, что слишком погорячился, и велел племяннику ни в коем случае не брать пример с его поведения в этой ситуации, после чего все отправились гулять по окрестным горам. Между Каэтаном Джаннатазио дель

Рио и Бетховеном, шедшими впереди, состоялся примечательный разговор, невольно подслушанный Фанни и зафиксированный ею в дневнике (запись от 16 сентября была сделана по возвращении в Вену). Видимо, оба собеседника говорили по необходимости громко, и не услышать их беседу Фанни просто не могла.

«Всё началось с высказывания отца о том, что Б. ведёт столь печальную жизнь среди подобных людей и помочь этому нельзя никаким способом, кроме как если бы он нашёл себе честную и любящую жену, которая была бы способна терпеливо выносить тысячи неудобств, связанных с состоянием его слуха. Отец спросил его, нет ли у него кого-нибудь на примете и т. д. Я с напряжённым вниманием слушала всё это издали и узнала то, что потрясло меня до глубины души и подтвердило мои давние догадки: он любит, но его любовь несчастна! Пять лет тому назад он повстречал особу, соединиться с которой он счёл бы величайшим счастьем в своей жизни. Но об этом нельзя и думать, это почти невозможно, это химера. И всё-таки для него это живо, как в первый день.

Всё это никак не идёт у меня из головы, ведь те слова так болезненно меня ранили. Стало быть, он тоже страдает. И из его слов это стало совершенно очевидно! Он сказал: эту гармонию я ещё не обрёл! Однако никаких объяснений не последовало. Отчуждённый, он стоял передо мной, а я скрыла свою боль на самом дне души».

Каэтан Джаннатасио дель Рио почти откровенно предложил Бетховену в жёны свою старшую дочь. Казалось бы, Фанни прекрасно подходила на роль преданной и всепонимающей супруги: она знала о плохом здоровье Бетховена, её не отпугивали его вспышки гнева или приступы мизантропии, ей не казалась «уродливой» его внешность; она была достаточно музыкальна, чтобы исполнять не самые трудные его произведения. Наконец, она была добра, скромна и хозяйственна. Но он решительно отказался от последнего в своей жизни случая обзавестись семьёй, предпочтя мучительное для него самого одиночество.

К далёкой возлюбленной

Пятая песня

О майские дни, о цветенье лугов,
О нежные ласки молодых ветерков,
О говор ручьёв вдоль долины!

И ласточка вновь возвратилась под кров,
И строит для будущих милых птенцов
С любовью свой домик из глины.

Снуёт целый день, продолжая носить
То траву, чтоб ложе любви устелить,
То пух, чтобы грелись малютки.

Свой домик супруги начнут обживать;
Зимою расстались, но в мае опять
Они неразлучны все сутки.

О майские дни, о цветенье лугов,
О нежные ласки молодых ветерков,
Но вовсе не здесь мои грёзы.

Весна навевает любовные сны,
Лишь наша любовь не увидит весны,
И нам суждены только слёзы.

ВЕЧЕРНЯЯ ПЕСНЯ ПОД ЗВЁЗДНЫМ НЕБОМ

Allegro di Confusione

...Пока что всё это домоуправство ещё неуправляемо и сильно смахивает на некое *Allegro di Confusione*³³.

Бетховен – Наннетте Штейхер, октябрь 1817 года

Известная хаотичность всегда была присуща бетховенскому быту. Целый ряд его посетителей вспоминали впоследствии, какой беспорядок царил в каждой из занимаемых им квартир, будь то в Вене или за городом; в каком плачевном состоянии были рояли и насколько небрежно порой выглядел сам Бетховен. В Вене и Бадене до сих пор ходит легенда о том, как в 1813 году полиция городка Винер-Нойштадт приняла заблудившегося Бетховена за грязного бродягу и отвела в околоток, и лишь местный капельмейстер помог установить его личность. Зимой и весной 1816 года он шокировал семейство Джаннатазио дель Рио то замусоленным носовым платком, то прорехой под рукавом пальто. Впрочем, в зависимости от обстоятельств, он мог внезапно перейти от крайней неряшливости к модной щеголеватости. Люди, видевшие его летом того же года в Бадене, свидетельствовали о том, что одет он был чисто и аккуратно. Эти перепады зависели и от настроения, и от самочувствия, и от других обстоятельств, включая отсутствие денег или, наоборот, их появление. Когда деньги были, Бетховен заказывал себе одежду у самого дорогого портного Вены, Йозефа Линда. О причёске он заботился куда меньше, ограничиваясь тем, что периодически подстригал слишком отросшие волосы. После 1815 года он начал седеТЬ, но не придавал этому значения, в то время как его младший брат Иоганн красил волосы в чёрный цвет, чтобы не выглядеть стариком.

Поскольку Бетховен часто переезжал, имущества у него было немного. В основном – музыкальные инструменты, рукописи, ноты, книги, портреты, кое-какие любимые вещицы. Его обстановка имела спартанский вид, судя по нескольким сохранившимся предметам (тумбочка, часы, сахарница и солонка, представленные в квартире-музее в доме Пасквалати в Вене; кое-какие настольные статуэтки, очки и прочие мелочи, хранящиеся в боннском Доме Бетховена). Ради Карла он решил обзавестись приличной посудой и столовым серебром. Кроме того, ребёнка нельзя было кормить едой из трактиров; нужно было нанять кухарку или экономку, которая покупала бы провизию и готовила домашнюю пищу. До 1817 года Бетховен нанимал либо слуг-мужчин, либо семейные пары. После 1817 года, наоборот, у него в услужении оказывались исключительно служанки, иногда сразу две – экономка и подчинённая ей

³³ Беспорядочное *Allegro*; в переносном смысле – поспешная сумятица.

«кухонная» девушка для более грязных работ.

Цмескаль некоторое время ещё участвовал в бытовых хлопотах Бетховена, однако в 1817 году в качестве главного советника по житейской части его сменила Наннетта Штрейхер (1769–1833), дама весьма примечательная. Если прочитать письма Бетховена к ней за 1817–1819 годы, то может возникнуть впечатление, будто Штрейхер была всего лишь рачительной хозяйкой, к которой беспомощный в этих вопросах Бетховен обращался по самым ничтожным поводам (вплоть до носка, потерянного прачкой). На самом же деле она являлась владелицей крупной венской фирмы по производству фортепиано (фирма носила её имя, «Наннетта Штрейхер»). Профессия фортепианного мастера, отнюдь не характерная для женщины, была унаследована ею от отца, знаменитого аугсбургского фабриканта Иоганна Андреаса Штейна (1728–1792). В детстве Наннетта считалась вундеркиндом и давала концерты. Хотя Моцарт, слышавший её игру, высказал ряд критических замечаний, она, безусловно, была хорошей пианисткой. В 1794 году Наннетта, унаследовав дело отца, переехала в Вену вместе со своим мужем и компаньоном Иоганном Андреасом Штрейхером (1761–1733). При фабрике Штрейхеров имелся салон, в котором давались камерные концерты. Бетховен неоднократно там бывал и начиная с 1816 года приводил туда и племянника.

Дела семейной фирмы шли превосходно; штрейхеровские инструменты постоянно совершенствовались и хорошо покупались. Деловые способности Наннетты проявлялись, очевидно, и в умелом домашнем хозяйствовании. Дети Штрейхеров, сын и дочь, уже выросли и не требовали постоянной материнской заботы. Поэтому Бетховен с благодарностью принял бескорыстную помощь госпожи Штрейхер, хотя даже столь энергичной и опытной женщине не удалось добиться полного успеха при наведении порядка в его холостяцком быту.

Многokrратно повторявшиеся трагикомедии происходили примерно по одной схеме. Наннетта Штрейхер отыскивала для Бетховена пригодных, как ей казалось, кандидатов на должности экономки и служанки. Они проходили у неё собеседование и испытание (требовалось приготовить обед), затем приступали к работе. Бетховен сердечно благодарил Наннетту, в первое время был всем доволен, затем начинал придирается то к одной, то к другой прислуге и жаловаться на них своей попечительнице; иногда вмешательство Штрейхер помогало уладить недоразумения, но порой оно приводило к обострению конфликта. Всё кончалось увольнением персонала и поиском более подходящих особ. Иногда в поисках служанок Бетховену помогали другие знакомые, но драматургия домашнего *Allegro di confusione* оставалась прежней.

В письмах, а затем и в разговорных тетрадях Бетховена мелькают упоминания этих «медль», девушек в услужении; фамилии их обычно неизвестны, только имена, да и те обычно в уменьшительном варианте – Нанни, Баберль, Пеппи, некая «госпожа Д.» и т. д. Некоторые работали у него по несколько месяцев, другие – всего несколько недель. Ни с кем из них он не мог ужиться надолго. Что именно вызывало недовольство Бетховена? Практически

всё. Дерзость прислуги, неряшливость, лень, нечестность в мелочах. Поскольку он уже почти ничего не слышал, то подозревал, что слуги его обманывают или насмеваются над ним.

В январе 1818 года Бетховен постоянно конфликтовал с экономкой Нанни и кухаркой Баберль (последнюю он в одном из писем к Штрейхер назвал «гадкой красоткой»). Один инцидент следовал за другим. Бетховен писал, например: «Фрейлейн Н. совершенно переменялась с тех пор, как я швырнул ей в голову полдюжины книг. Вероятно, какая-то из них случайно оказала воздействие на её мозг или на её дурное сердце». Дня через три, около 12 января, он признавался, что обе служанки, Нанни и Баберль, вновь принялись за «дьявольские выходки», – «но я быстро положил им конец, бросив в Б. тяжёлое кресло, стоящее подле моей кровати, и обрёл таким образом покой на весь день». Служанки пытались отомстить ему, распуская слухи о том, что будто бы между Бетховеном и Наннеттой Штрейхер существуют любовные отношения, и это привело к некоей «вспышке» дома у Штрейхеров и вынужденному временному отказу Бетховена от посещения супругов. После «расследования» он решил уволить экономку: «Она держалась почти как Цезарь под мечом Брута, но если Цезарь основывался на истине, то она – на бесстыдном коварстве».

Чего Бетховен хотел от слуг? Об этом он сам сообщал госпоже Штрейхер:

«Требуется хорошо готовить, чтобы пища была удобоваримой; она должна быть также пригодной для залатывания дыр в рубашках (не в государстве), обладать мозгами настолько, чтобы соразмерять потребности наших персон с возможностями кошелька. Новая кухарка скорчила гримасу, когда приносила дрова, но я надеюсь, она ещё вспомнит о том, что и наш Спаситель тащил на Голгофу свой крест».

Самую резкую реакцию Бетховена вызывали тайные сношения его слуг с матерью Карла, Иоганной, которая по-прежнему пыталась увидаться с сыном, когда Бетховена не бывало дома. Этого он терпеть не желал. Уличённые в сговоре с Иоганной экономки и кухарки тотчас получали уведомление об отказе от их услуг. Летом 1818 года вскрылась подобная история (Карл признался дяде, что ходил к матери при попустительстве слуг, выдав тем самым экономку, пожилую «госпожу Д.», и кухарку Пеппи). Огорчённый Бетховен подробно описал историю «гнусного предательства» служанок, подчёркивая своё великодушие по отношению к ним: он и платил им больше, чем стоило бы, и обещал дополнительные подарки, и готов был их простить, если бы они раскаялись, и вписал в их аттестационное свидетельство больший срок службы, чем вышло на самом деле... «Я никогда не мщу, – признавался он. – В случаях, когда я вынужден действовать против других людей, я ничего против них не предпринимаю сверх того, чего требуют необходимость самосохранения или предотвращение нового вреда с их стороны».

Между тем отношения внутри семейного «треугольника» продолжали накаляться. В 1818 году Бетховен забрал племянника из пансиона Джаннатасио дель Рио и решил обучать дома с помощью проходящих учителей. Лето они провели в Мёдлинге под Веной, где Карл посещал школу местного священника,

а музыкой с ним занимался сам Бетховен.

Отчаявшись в своих попытках всеми правдами и неправдами добиться регулярных встреч с сыном, которые Бетховен разрешал очень редко и лишь в своём присутствии, Иоганна обратилась 21 сентября 1818 года в Нижнеавстрийский земельный суд (ландрехт) с ходатайством, составленным её дальним родственником Якобом Хочеваром, о том, чтобы Карл был принят в казённое учебное заведение, королевско-императорский конвикт. Бетховен резко воспротивился этому, и ландрехт 3 октября встал на его сторону. Казалось бы, атака Иоганны была отбита; Карл, успешно сдав экзамены, был принят в третий класс академической гимназии при Венском университете: Бетховен, понаблюдав за ним летом 1818 года, пришёл к выводу, что мальчик более склонен к гуманитарным наукам, нежели к музыке. Однако в декабре ситуация резко обострилась. 3 декабря Карл сбежал от дяди к матери, и тот не преминул восстановить свои права единственного полноправного опекуна с помощью полиции. Мальчика отобрали у Иоганны и вернули Бетховену, который решил временно вновь поместить его в пансион Каэтана Джаннатазио дель Рио, пока не отыщется более подходящее учебное заведение.

Иоганна и её адвокат Хочевар вновь обратились в ландрехт, указывая на «эксцентричность» Бетховена и требуя, чтобы Карла либо отдали в конвикт, либо назначили ему другого опекуна.

11 декабря 1818 года состоялось роковое для Бетховена заседание ландрехта. Туда были вызваны все стороны конфликта, включая двенадцатилетнего Карла. Протоколы допросов сохранились; они опубликованы в капитальной биографии Бетховена, составленной Тейером; некоторые документы были обнародованы в конце XX века в полном издании переписки Бетховена. На вопрос о том, где он предпочёл бы жить, у дяди или у матери, Карл ответил, что охотно остался бы у дяди, но с ним трудно общаться, поскольку он практически полностью оглох.

Действительно, в 1818 году Бетховен уже почти ничего не слышал. Говорить с ним стало настолько тяжело, что собеседникам приходилось писать свои вопросы и реплики. Так появились разговорные тетради, которые Бетховен всегда носил в кармане вместе с карандашом и которыми пользовался не только для контактов с окружающими, но и в качестве записных книжек. За 1818 год сохранилась всего одна тетрадь, датируемая февралём – мартом; за 1819 год – четыре тетради; затем их число начало возрастать, и Бетховен хранил их вместе с прочими бумагами своего архива.

В официальные учреждения он теперь ходил с каким-либо помощником, который быстро записывал ему вопросы окружающих, а в случае необходимости давал деловые советы. На заседание 11 декабря Бетховен пришёл с другом, венским журналистом и литератором Карлом Йозефом Бернардом. И во время допроса Бетховена случилась показательная сцена, изменившая ход дальнейших событий.

Вопрос Бетховену.

– Являются ли он и его брат дворянами и может ли он привести

свидетельства их принадлежности к знатному сословию?

Ответ Бетховена (с его слов):

– «Ван» – голландская приставка, которая не обязательно относится к дворянам; у него нет в распоряжении ни диплома о принадлежности к знати, ни других доказательств своего благородного происхождения.

Земельный суд разбирал только тяжбы между дворянами, и по этой формальной причине дело не могло быть рассмотрено по существу. Все бумаги были переправлены в Венский магистрат, решавший споры обычных горожан. Бетховен, конечно, был сильно задет таким к себе отношением. Из его ответа явствовало, что он вовсе не претендовал на дворянство и ни в коем случае не являлся самозванцем, хотя произвольное использование частицы «фон» было обычной нормой венского этикета (Бетховен адресовал свои письма «госпоже фон Штрейхер», прекрасно зная, что Наннетта и её супруг не были дворянами). Но когда в Земельном суде Бетховену наглядно дали понять, что он не достоин внимания столь престижной судебной инстанции, он, разумеется, был оскорблён. У него были основания считать, что его гений, его слава и, наконец, заслуги перед Веной и перед Австрией должны были бы учитываться властями. Когда Бетховен писал, что в магистрате разбирают тяжбы всяких ремесленников и сапожников, которым он заведомо не чета, он был не так уже неправ, если учитывать сословную структуру общества того времени. Внутри каждого сословия было множество градаций. Бетховен не являлся наёмным работником и сам имел слуг и уже поэтому относился скорее к «господам». Его корреспонденты из других городов, обращаясь к нему, прибегали к самым почтительным формулам, вроде «его высокоблагородию господину капельмейстеру», при том что он не был ни «высокоблагородием», ни даже «капельмейстером».

В Венском магистрате всё началось заново. Иски, петиции, заявления, разбирательства, допросы... Весь 1819 год и первую треть 1820-го длилась эта изматывающая борьба, из-за которой Бетховен не мог полноценно работать, а Карл, совершенно сбитый с толку, утратил какие-либо моральные ориентиры, привыкнув лавировать между дядей и матерью. Он бессистемно менял учебные заведения и круг знакомств. Бетховен, забрав племянника из пансиона Джаннатазио дель Рио, поместил его весной 1819 года в аналогичный пансион Иоганна Баптиста Кудлиха, а затем в том же году перевёл в институт Йозефа Блехлингера фон Банхольца. Целью Бетховена было поступление племянника в Венский университет, но из-за столь нервной обстановки в знаниях мальчика появились существенные пробелы. Ему хорошо давались иностранные языки, включая латынь и древнегреческий, а также каллиграфия, но с другими предметами дело обстояло гораздо хуже. Бетховену приходилось нанимать для Карла репетиторов.

В какой-то момент Бетховен предложил решение, которое могло бы оказаться спасительным для всех: отправить Карла учиться за границу. Он вёл переговоры о возможном его обучении в Баварии, в пансионе известного педагога и теолога Иоганна Михаэля Зайлера. Другими вариантами были

Зальцбург и даже Бонн. Интересы Карла находились для Бетховена на первом месте, что бы там ни говорили о его «слепой» и «эгоистичной» любви к племяннику. Но мать решительно воспротивилась тому, чтобы Карл покинул Вену, а без её позволения увезти мальчика было нельзя. На какой-то период ей удалось отстранить Бетховена от опеки. И лишь в марте 1820 года Апелляционный суд вынес окончательное решение в пользу Бетховена: он назначался опекуном Карла с правом выбора соопекуна по собственному усмотрению (по закону это было необходимо из-за его глухоты), а Иоганна отстранялась от опеки. Попытка Иоганны апеллировать к императору оказалась безуспешной. Хотя при дворе не питали особых симпатий к Бетховену, его нравственная репутация не шла ни в какое сравнение с репутацией несчастной, в прошлом судимой, известной своими скандальными выходками женщины. Словно бы подтверждая обвинения в безнравственности, Иоганна, уже по завершении многолетней судебной эпопеи, родила внебрачную дочь. Девочку крестили 12 июня 1820 года как Людовику Иоганну Хофбауэр, хотя даже Карл говорил дяде, что состоятельный торговец, давший девочке свою фамилию, вовсе не был отцом малышки. Вряд ли стоит видеть в странном на первый взгляд имени дочери Иоганны приметы «любви-ненависти», якобы связывавшей Бетховена с его невесткой. Имена младенцам часто давались в честь крёстных или покровителей. Скорее всего, Иоганной двигали чисто практические, а вовсе не эмоциональные мотивы.

После всех семейных дразг, неоднократно выносившихся на суд посторонних людей, Бетховен не желал видеть Иоганну и запрещал Карлу встречаться с матерью, однако не отказывал ей в посильной помощи. Они продолжали поздравлять друг друга с Новым годом, а когда Иоганна впадала в нужду или болела, Бетховен старался передать ей деньги через посредников или послать к ней врача. Взяв на себя обязанности главы семьи, он относился к этому очень серьёзно. Максимализм, присущий Бетховену, сказывался во всех мелочах, от тщательного подсчёта каждого потраченного крэйцера до желания вырастить из Карла «нечто лучшее, чем я сам».

Примерно в это время в жизни Бетховена появился человек, которому впоследствии суждено было стать его неотвязной тенью, а впоследствии – биографом, причём, как выяснилось много лет спустя, отнюдь не всегда добросовестным.

В юридической конторе доктора Иоганна Баптиста Баха, сделавшегося адвокатом Бетховена в 1819 году и помогшего ему выиграть последние тяжбы в магистрате и в Апелляционном суде, служил Антон Феликс Шиндлер, сын бедного школьного учителя из Моравии. В то время ему было 24 года, он окончил юридический факультет Венского университета, страстно любил музыку и хорошо играл на скрипке. Шиндлер позднее рассказывал, будто познакомился с Бетховеном ещё в 1814 году. Но это документально не подтверждается. Более того, нет данных и о том, что Шиндлер оказался вхож к Бетховену до сентября 1822 года, хотя, конечно, композитор мог его видеть в конторе доктора Баха, или же тот мог посылать Шиндлера к своему

знаменитому клиенту с какими-то поручениями.

В 1822 году Шиндлер резко изменил свою жизнь, став профессиональным музыкантом (он был принят первым скрипачом в Йозефштадтский театр в предместье Вены) и войдя в ближайший круг общения Бетховена. Молодой человек был готов оказывать ему любые услуги, от бытовых до секретарских, и не требовал за это никакого вознаграждения. Бетховену, разумеется, был очень нужен как постоянный помощник в житейских делах, так и секретарь, способный вести деловую переписку, отслеживать отправку рукописей к издателям и т. д. Иногда эти обязанности возлагались на подросткового племянника, однако тот не мог всецело посвятить себя делам дяди. Шиндлер сумел стать незаменимым, хотя Бетховен вовсе не был в восторге от его личности и временами в письмах к нему допускал то весьма язвительные шутки, то даже прямые оскорбления.

Погружаясь в этот бурный, пёстрый, нередко грязноватый житейский фон, трудно представить себе, что параллельно шла высокая работа бетховенского духа, создавались шедевры, высказывались мудрые мысли об искусстве, философии, жизни и смерти. Но именно так всё и происходило. На поверхности кипело и расплёскивалось во все стороны пресловутое *Allegro di confusione*, а в глубинах души и сознания великого мастера возникали прекрасные и глубокие творения.

Алтарь Аполлона

Ничто никогда не доставляло мне большего удовольствия, чем Ваше сообщение о предстоящем прибытии сюда фортепиано, преподнесением которого Вы меня удостоили. Я стану его рассматривать как алтарь, на который возложу лучшие приношения своего духа божественному Аполлону.

Бетховен – Томасу Бродвуду в Лондон, 3 февраля 1818 года

После 1812 года Бетховен не написал ни одной симфонии и ни одного концерта; затем длительная пауза наступила в сочинении струнных квартетов и камерных ансамблей с участием фортепиано. Он продолжал много работать, но занимался в основном тем, что сам считал «мелочами». Лишь изредка из-под его пера выливались более масштабные произведения, которые, однако, становились всё менее похожими на то, что он делал раньше. Много лет спустя после смерти композитора биографы назвали это явление «третьим стилем», а в XX веке установилось понятие «позднего стиля» – предельно свободного, вызывающе сложного, очень субъективного по содержанию и обращённого не к широким слоям аудитории, а к немногим избранным или даже к самому себе. В своих поздних сочинениях Бетховен отважно прокладывал новые пути в совершенно неведомые миры, но следовать за ним никто из современников не

решался, да это было, в сущности, и невозможно. Каждое его произведение становилось «вещью в себе», самодостаточным, уникальным по форме и внутренне целостным художественным организмом, подобным некоей личности, с которой можно вступить в диалог, но которую нельзя скопировать даже тому, кто её создал.

Прорыв в иное эстетическое измерение произошёл в фортепианной музыке. Наметился он, правда, уже в сочинённых в 1815 году виолончельных Сонатах ор. 102, посвящённых Марии Эрдёди. За ними в 1816 году последовала столь же необычная фортепианная Соната ор. 101 (№ 28), которую Бетховен решил посвятить баронессе Доротее Эртман. Если графиня Эрдёди играла произведения Бетховена только в своей гостиной, то Эртман нередко выступала в венских аристократических любительских концертах, где собиралась искушённая публика. Поскольку сам Бетховен после 1815 года прекратил пианистические выступления, то для него было очень важно, чтобы его музыку продолжали исполнять и делали бы это хорошо.

Пианистический стиль Бетховена поражал современников своей властной силой, суровой мужественностью, ораторской выразительностью акцентов. Однако, как ни странно, он гораздо чаще хвалил пианисток, нежели пианистов-мужчин, исполнявших его сочинения, и вовсе не из чувства галантности. Ему нравилось, когда к исполнению относятся вдумчиво и прочувствованно, и тогда он был готов принять незаурядную интерпретацию, отличавшуюся от его собственного замысла. Бравурная виртуозность его мало интересовала, а именно она господствовала в тогдашнем концертном исполнительстве. Видимо, пианистки, которые не стремились сделать карьеру, не думали о высоких гонорарах и не шли на поводу у публики, тщательнее относились к смыслу исполняемой музыки. Эта способность вчувствоваться в произведение и, не меняя в нём ни одной ноты, раскрыть нечто новое, о чём автор даже не догадывался, нравилась Бетховену в игре Мари Биго, Доротеи Эртман или Марии Пахлер-Кошак, молодой пианистки из Граца, с которой он познакомился в 1817 году, когда она приезжала к родственникам в Вену. Все они играли совершенно профессионально, а Биго и Пахлер-Кошак сами сочиняли небольшие пьесы. Но, поскольку все эти дамы были замужем, об артистической карьере никто из них не помышлял.

Соната № 28 вряд ли сочинялась специально для Доротеи Эртман, но в ней ощущается нечто загадочно-прихотливое, неуловимо мечтательное, почти женственное, особенно в первой части. Если в начале 1800-х годов Бетховен, отступая от принятых в классической музыке норм, считал своим долгом отображать эти вольности в обозначениях вроде «Соната-фантазия», то в 1816–1817 годах он уже не придавал значения подобному словесному этикету. Зато Бетховен проявлял придирчивость в других вопросах: ему было вовсе не всё равно, что написано на титульном листе и какими словами обозначены динамические и выразительные оттенки в музыкальном тексте. По этому поводу он делал множество замечаний своему издателю Зигмунду Антону Штейнеру, готовившему к печати Сонату ор. 101. И именно в связи с ней Бетховен выразил пожелание, чтобы отныне и навсегда все иностранные

обозначения были бы заменены на аналогичные им немецкие.

Он был вовсе не одинок в стремлении избавиться от расхожих слов, взятых из чужих языков. Во время Наполеоновских войн и вскоре после них похожие идеи возникли в разных странах. В Германии и Австрии некоторые авторитетные филологи призывали очистить немецкий язык от галлицизмов. Бетховен с интересом прислушивался к этим идеям и некоторое время пытался следовать им на практике. Так в заглавиях его поздних сонат появилось слово *Hammerklavier* – «молоточковый рояль», которое замещало итальянское *Pianoforte* (или *Fortepiano*). Собственно говоря, любое фортепиано является клавишным молоточковым инструментом, но почему-то название «Соната для хаммерклавира» закрепилось лишь за одной из бетховенских сонат – № 29, ор. 106, сочинявшейся в 1817–1818 годах.

Произведение посвящено эрцгерцогу Рудольфу, но нам неизвестно, смогли эрцгерцог, страдавший прогрессирующей болезнью суставов, осилить такую машину.

Произведение подобного размаха требовало соответствующего инструмента. Начиная работать над Сонатой ор. 106, Бетховен, возможно, воображал себе некий идеальный рояль, способный издавать звуки любого динамического уровня, от яростного грохота до еле слышного шелеста. В 1817 году в его распоряжении такого инструмента не было. Французское фортепиано фирмы Себастьяна Эрара, полученное в 1803 году и давно пришедшее в негодность, он подарил брату Иоганну, а потом время от времени покупал или брал в аренду другие рояли, в том числе штрейхеровские. Но большого восторга они у него не вызывали.

В августе 1817 года в Вену приехал английский фортепианный фабрикант Томас Бродвуд, глава фирмы «Джон Бродвуд и сыновья». Английские рояли славились тогда как едва ли не самые совершенные инструменты, приспособленные для концертов в больших залах и обладавшие особо прочной механикой. Бродвудовские инструменты были крупнее и массивнее венских; в них было больше металлических деталей, что позволило увеличить силу натяжения струн и повысить уровень звучности. Примерно в этом же направлении развивались и венские фортепиано 1810–1820-х годов, однако в Вене имели более широкий спрос камерные инструменты для любительского и домашнего музицирования, а концертные рояли строились по особым заказам. Английская же продукция на австрийский рынок вообще долгое время не попадала, поскольку, пока длились Наполеоновские войны, действовала континентальная блокада, а после снятия ограничений наладить торговые связи оказалось непросто.

Томас Бродвуд познакомился с Бетховеном и несколько раз приходил к нему на квартиру. Он вспоминал, что Бетховен любезно согласился поиграть для него, но, к сожалению, композитор почти ничего не слышал и был не совсем здоров, так что это был скорее символический жест симпатии Бетховена к англичанам. Бродвуд дал себе зарок, что непременно пришлёт рояль своей фирмы в подарок Бетховену (приобрести такой инструмент композитору было явно не по карману).

Рояль с корпусом из дорогого красного дерева, украшенный медными фигурными подсвечниками, был изготовлен к зиме 1817 года и сначала был представлен лондонской публике. В великолепных качествах инструмента могли убедиться самые известные виртуозы, находившиеся тогда в английской столице: ученик Бетховена Фердинанд Рис, а также композиторы и пианисты Фридрих Калькбреннер, Иоганн Баптист Крамер, Джакомо Феррари и певец Чарлз Найветт. Их имена были выгравированы на передней части корпуса рояля, под именами Бетховена и Бродвуда. Тщательно упакованный инструмент отправили из Лондона 27 декабря 1817 года; его отвезли морем в Триест, а оттуда сухопутной дорогой в Вену. Вся эта история освещалась в венских газетах, сообщавших и о роскошном подарке Бродвуда, и о том, что по особому разрешению Бетховен был избавлен от необходимости уплаты немаленькой таможенной пошлины за рояль.

Бетховен получил английский инструмент лишь летом 1818 года, которое он проводил в селении Мёдлинг. К этому времени большая часть новой фортепианной Сонаты си-бемоль мажор ор. 106 (№ 29) была уже готова. Но нетрудно представить себе, что прибытие концертного рояля, уникального в своём роде, резко подстегнуло его композиторскую фантазию, и при завершении сонаты он рассчитывал уже на возможности бродвудовского инструмента.

Соната вышла невероятно сложной во всех отношениях. Иногда её сравнивают с «Героической симфонией», только в фортепианном варианте. Действительно, дух высокой героики вернулся в творчество Бетховена, породив произведение сверхчеловеческой силы. Но от прежнего классического стиля здесь остался лишь пафос борьбы и преодоления отчаяния. Образные же и формальные параметры стали совсем другими, чем в начале 1800-х годов. В течение трудного периода поисков и метаний Бетховен выработал новую драматургию сонатного цикла, включающую резкие перепады контрастов: за энергичным сонатным *Allegro* следует подвижное, но несколько зловещее Скерцо, затем – провал в скорбную меланхолию огромного *Adagio*. Выход из этого состояния не может быть простым и лёгким. В финале композитор обратился к самой интеллектуальной из музыкальных форм – фуге. Но в фуге из Сонаты ор. 106 нет почти ничего человеческого; никаких приятных эмоций, никаких красивых звучаний – только стальная воля, бесстрашный порыв в неведомое, изошрённость интеллекта, торжествующего над всеми слабостями материального мира.

На кого же вообще была рассчитана такая музыка?.. Сам Бетховен уже не выступал в концертах, да и сольные фортепианные сонаты тогда было не принято включать в программу концертных академий. Для исполнения в светских салонах Соната ор. 106 явно не подходила. Остаётся предположить, что поэтические слова из письма Бетховена Бродвуду, приведённые в качестве эпиграфа к настоящей главе, следует понимать вполне серьёзно: новая музыка, писавшаяся для нового рояля, была предназначена для самого Аполлона – или для того высшего начала, которое Бетховен предпочитал именовать просто *Божеством (Gottheit)*. Эта музыка должна была быть написана, независимо от

того, что про неё скажут и подумают современники, и совершенно не важно, смогут ли они вообще что-либо в ней понять.

За этой гигантской сонатой последовали еще три, не столь трудные в техническом отношении, но ничуть не менее изощрённые в музыкальном смысле, а для истолкования, пожалуй, даже ещё более загадочные.

Соната ми мажор ор. 109 (№ 30) – сочинение очень лирическое и близкое к романтическому мировосприятию. Бетховен решил посвятить эту сонату Максимилиане Brentano, дочери своих друзей Франца и Антонии Brentano, которую он запомнил шаловливой десятилетней девочкой. После 1812 года они не виделись, и какой стала Максе в 1821 году, когда была написана соната, он не знал. Сопровождая ноты письмом, обращённым, по сути, не столько к девятнадцатилетней Максимилиане, сколько ко всей семье Brentano, Бетховен заявлял, что в посвящении Сонаты ор. 109 «получил выражение дух, объединяющий благородных и лучших людей земного шара и нерушимый *во все времена*. Обращаясь к Вам, этот дух рисует мне Ваш образ таким, каким я его знал в Ваши детские годы, а также образы Ваших возлюбленных родителей, Вашей столь замечательной и богато одарённой матери, Вашего отца, наделённого такими поистине добрыми и благородными свойствами и всегда поглощённого мыслями о благополучии своих детей».

Нечто трогательно-детское звучит в первой же теме Сонаты № 30; она напоминает то ли прелюдию, то ли этюд, но вскоре переходит в трагический монолог умудрённого жизнью героя. Вторая часть стремительна и сумрачна, хотя здесь вряд ли можно говорить о настоящем драматизме. Третья же часть представляет собой картину целостного, но пёстрого мироздания: это величавая гимническая тема с разнообразными вариациями, в ходе которых она перевоплощается то в очень медленный вальс, то в скерцо, то в баркаролу, то в крепкое фугато и, наконец, уносится в какие-то космические выси, где ярко сияют звёзды, пролетают кометы, а земля оказывается где-то далеко внизу...

В какой-то мере смысл этой сонаты помогает понять одна из последних песен Бетховена, написанная в 1820 году на стихи Генриха Гёбле – «Вечерняя песня под звёздным небом». Это, видимо, был тот самый случай, когда Бетховен воспринял не самые выдающиеся по художественному уровню стихи как чрезвычайно близкие своему умонастроению и потому тотчас положил их на музыку. Тональность песни и Сонаты ор. 109 одна и та же – ми мажор, и это тоже не случайно: Бетховен обычно использовал её для текстов, в которых речь шла о ночных размышлениях о смерти и бессмертии.

...Пусть на земле бушуют бури, и мнимое
счастье достаётся злодею: душа с надеждой взирает
ввысь, где восседает на троне звёздный судия.
Никакой страх не может больше её опечалить,
никакая сила над ней не властна; с просветлённым
ликом она устремляется к небесному свету.
Мне внушает трепет тихий намёк, доносящийся
из тех миров: недолго, недолго уже длиться моему

земному паломничеству, вскоре я достигну цели и скоро взлечу к вам, получу перед Божьим троном прекрасное воздаяние за мои страдания, да, скоро!..

Мысли о смерти постоянно посещали Бетховена после кончины брата Карла Каспара. Философски-стоическое отношение к смерти отразилось в целом ряде его поздних произведений, в том числе тех, которые не связаны с литературными текстами и представляют собой как бы «чистую» музыку. Тем не менее трактовать их лишь как игру звуков, как сугубо умозрительные конструкции невозможно.

Две последние Сонаты Бетховена, op. 110 и op. 111 (№ 31 и № 32), сочинённые друг за другом, были закончены соответственно 25 декабря 1821 года и 13 января 1822 года. Эти даты сам Бетховен обозначил на автографах. Соната № 31 ля-бемоль мажор осталась без посвящения; Соната № 32 до минор была в конце концов посвящена эрцгерцогу Рудольфу, хотя в какой-то момент Бетховен думал посвятить обе сонаты Антонии Brentano. Но, вероятно, ни эрцгерцог, ни Антония Brentano не имели отношения к внутреннему содержанию этих сонат.

Некоторые биографы Бетховена склонны думать, что обе сонаты могли стать откликом на смерть Жозефины Дейм. Она умерла 31 марта 1821 года «от истощения», как говорилось в газетном оповещении о её кончине. Ей было 42 года, за которые она успела дважды побывать замужем и стать матерью восьмерых детей. Была ли она Бессмертной возлюбленной Бетховена, с которой он встретился и расстался в Праге в 1812 году, мы не знаем, однако существование между ними романтических отношений в 1804–1807 годах – факт бесспорный. Вряд ли можно также сомневаться в том, что они встречались в 1816 году в Вене и в Бадене. И, скорее всего, Бетховен знал о том, что положение Жозефины ухудшалось год от года: нервное заболевание прогрессировало, денежные и имущественные обстоятельства пришли в полное расстройство, а вдобавок от «блудной дочери» отступилась семья Брунsvик – мать категорически отказала ей в дальнейшей поддержке, то же самое сделал брат Франц, и, наконец, Жозефину оставила на произвол судьбы помогавшая ей много лет сестра Тереза. Законный супруг, барон Штакельберг, ненадолго приезжал в Вену в 1819 году и звал её с собой в Эстонию, но она отказалась. Два сына, Фриц и Карл Деймы, учились в Вене, однако они тоже отделились от матери, причём Фриц, пошедший по военной части, наделал карточных долгов, за которые Жозефине пришлось расплачиваться путём продажи фамильных драгоценностей. Пятнадцатилетнюю Зефину Дейм в 1819 году отправили в пансион при монастыре в Санкт-Пёльтене; эту дочь Жозефина также больше не увидела. С матерью осталась лишь верная Вики Дейм, ухаживавшая за ней до последних дней. Обе юные графини ненадолго пережили мать: Зефина умерла в июне 1821 года, Вики – в феврале 1823-го...

Знал ли Бетховен об отчаянной ситуации, в которой оказалась его бывшая возлюбленная, брошенная практически всеми – и мужем, и семьёй Брунsvик, и даже родными сыновьями? Тут мы можем лишь строить догадки.

Мари Элизабет Телленбах опубликовала набросок письма Жозефины некоему мужчине, обнаруженный в её дневнике. Набросок датирован 8 апреля (дата по-своему примечательная, это был день рождения её дочери Миноны фон Штакельберг, отцом которой некоторые биографы склонны считать Бетховена). Год не указан, но до этого в дневнике следуют черновики документов, относящихся к 1818 году. Телленбах полагала, что адресатом этого довольно сбивчивого письма со множеством пробелов мог быть именно Бетховен:

«8 апреля. Я лишь в нескольких словах могу высказать то, что Дух диктует мне в минуты покоя, которыми я дорожу как высочайшим убежищем от всего земного. – Наша дружба, стало быть, способна существовать лишь в такие моменты [...]. Поскольку тут говорит душа – она умолкает. Души безмолвны.

Я бы не стала записывать эти заметки, если бы не была уверена, что откликаюсь тем самым на твою просьбу, драгоценную для меня после твоих последних слов. – Не могу описать словами, какое волнение чувств возбуждает во мне твой облик [...]. Мы все знаем, что мы делаем, что говорим, чем мы являемся – вселенная присутствует в сердце каждого человека и, следовательно, и в наших сердцах. Это звёздное небо, в котором царит то же окружение, те же безмерные расстояния – как между звёздами [...]. Похоже, что между нами сломалась некая ось, она раскололась, сорвалась с петель, и мы, оказавшись рядом, друг против друга, оказались уничтожены [...]. Это стоит перед нашим внутренним взором [...]. Ты не счастлив [...] но глух [...] озабоченно смотришь куда-то вдаль – и так спокоен – кроток – продвигаясь понемногу к состоянию безрадостного счастья – Книга памяти многоцветна – ты часто листал её, рассматривал её, выносил суждение о ней – и о себе тоже – и изучал её перед ликом Высочайшего. Это сокровище, которое ты нашёл, самое благородное из умственных развлечений. [...].

Слиться воедино можно лишь после того, как мы сольёмся с Вечностью, с полной искренностью этого подлинного желания, которое всё более стремится к самоочищению. – Это выше союза – навсегда – всё прочее лишь подобие раковины, формы, оболочки, которая равным образом внутри себя и внутри пустого пространства бесконечного ряда постоянно продвигается к своей последней цели. –

Если Дух мог бы открыться тебе полностью, то из-за несовершенства он не в состоянии»³⁴...

Текст очень загадочный и труднопереводимый. И невозможно догадаться, был ли он переписан набело и кому-то отправлен. Однако кто, кроме Бетховена, мог бы оказаться адресатом такого письма?

Мари Элизабет Телленбах и Рита Стеблин полагают, что Бетховен через

³⁴ Tellenbach. 1983. S. 195; 2014. P. 196–197. Квадратными скобками с многоточием показаны места, обозначенные в публикации многократными тире.

неких посредников помогал Жозефине деньгами, потому что иначе трудно объяснить, по каким причинам он в период 1818–1822 годов влез в большие долги, – ведь никаких излишеств он себе не позволял. Но сам Бетховен не проронил обо всей этой истории ни слова. Впрочем, в конце 1820-го – начале 1821 года он писал в основном деловые письма издателям, где обсуждать дела третьих лиц было неуместно. Более того, после 14 марта 1821 года в переписке Бетховена наступает длинная пауза, и следующее по времени письмо датируется лишь 7 июня 1821 года (оно также деловое). Ни одного сочинения в этот период также не появилось, да и в начале 1821 года Бетховен писал лишь то, что сам называл «пустяками», – пять фортепианных багателей, вошедших затем в опус 119. Полное отсутствие между мартом и июнем 1821 года какой-либо активности, как эпистолярной, так и творческой, могло объясняться либо плохим самочувствием Бетховена, либо глубоко подавленным душевным состоянием, либо и тем и другим сразу. И лишь к концу года он взял себя в руки, завершив на Рождество Сонату № 31 (ор. 110), а в середине января 1822 года – Сонату № 32 (ор. 111).

Драматургия Сонаты № 31 ля-бемоль мажор движется от нарочито простой и невинной первой части через дерзкое Скерцо к финалу, состоящему из безутешного плача и строговозвышенной фуги. Самую выразительную часть сонаты Бетховен обозначил как *Arioso dolente* (буквально – «Скорбное ариозо»), приведя параллельное немецкое название *Klagender Gesang* («Жалобная песня»). Музыка ариозо проходит дважды, причём по возвращении она прерывается паузами, как если бы поющий не мог сдержать подступающие к горлу рыдания (авторская ремарка: «изнемогая», или «теряя силы»). Здесь, безусловно, оплакивается смерть и погребение дорогого существа: последние такты, завершающие ариозо, могут быть истолкованы как положение во гроб. Но за смертью следуют преобразование и воскресение: вторая фуга словно бы помогает душе освободиться от земного притяжения и с ликованием устремиться в сияющие выси.

Ещё резче эта антитеза жестокого страдания и просветлённой безмятежности выражена в двухчастной Сонате № 32 до минор. Некоторых современников столь ошеломляющий контраст приводил в недоумение; даже в кругу Бетховена возникали предположения, будто по каким-то причинам композитор не захотел написать третьей части, которая примирила бы две предыдущие, бурное сонатное *Allegro* и длинные вариации на внешне безыскусную тему, названную ариеттой. Одним из первых, кто понял и принял замысел Бетховена, был молодой музыкальный критик Адольф Бернгард Маркс, ставший в 1824 году редактором «Берлинской всеобщей музыкальной газеты». Свою рецензию на Сонату ор. 111 Маркс облёк в форму романтической новеллы с участием двух антагонистов – пожилого опытного рецензента, который не склонен видеть в новом опусе Бетховена ничего, кроме нарочитого нагромождения странностей и нелепостей, и его гостя, восторженного юноши Эдварда, который, сыграв сонату, заливается слезами: ему кажется, что первая часть изображает страдальческую жизнь Бетховена, а вторая – его смерть и погребение. «Но Бетховен жив!» – возражает старший

участник спора. Эдвард же уверяет, что физическое существование в данном случае не имеет значения: гений способен быть провидцем.

Бетховен читал эту рецензию, и, хотя она вызвала возмущение у некоторых его друзей, сам он проникся заочной симпатией к Марксу и неоднократно потом передавал ему приветы через издателя Иоганна Йозефа Шотта. То есть, видимо, он внутренне согласился с трактовкой Маркса при всех её литературных крайностях. Ариетта – заключительная часть последней сонаты Бетховена – это действительно нечто большее, нежели просто цикл вариаций. Тема проходит здесь через круги перевоплощений и развоплощений, пока не оказывается в неких неземных, надзвёздных пространствах, и оттуда со всеобъемлющей любовью взирает на оставшуюся далеко внизу землю.

После такой сонаты возвращение к привычным формам было, наверное, невозможно, и Бетховен словно бы сразу утратил интерес к столь привычному для него жанру. Больше он фортепианных сонат не писал, хотя издатель Антонио Диабелли упрашивал его сочинить сонату для фортепиано в четыре руки и даже добился согласия, однако даже до эскизов дело не дошло.

Зато другой амбициозный проект Диабелли неожиданно увенчался успехом, превзошедшим все его ожидания.

Антонио Диабелли, ученик Михаэля Гайдна, был неплохим композитором, автором мелодичных церковных сочинений и приятных пьес для начинающих. Но композицией в Вене 1820-х годов заработать на жизнь было трудно, и Диабелли занялся издательским делом. Поначалу он поступил младшим сотрудником в издательство Штейнера, а затем основал собственную фирму. В 1818 году Диабелли пришла в голову интересная идея: предложить всем известным австрийским композиторам сочинить по одной вариации на придуманную им тему. Естественно, Диабелли обратился и к Бетховену. Тот сперва иронически отнёсся к теме, обозвав её «сапожной колодкой». Но неожиданно этот пустоватый вальсок открылся Бетховену с новой стороны. Он оказался той канвой, поверх которой мастер звуков мог ткать любые узоры и орнаменты. Увлёкшись темой Диабелли, Бетховен написал не одну вариацию, а тридцать три. Правда, заняло это у него почти четыре года. Работа над вариациями шла параллельно с сочинением обеих последних сонат, Торжественной мессы и Девятой симфонии, В итоге Диабелли пришлось издать своё собрание в двух частях. Одну часть составили Тридцать три вариации Бетховена (ор. 120), другую, озаглавленную «Собрание отечественных артистов», – 50 вариаций всех прочих участников, среди которых были музыканты разных поколений, от 76-летнего друга Моцарта, аббата Максимилиана Штадлера, до тринадцатилетнего ученика Черни, гениального Ференца Листа. Вариации Бетховена на вальс Диабелли – одно из труднейших сочинений в фортепианной литературе и одно из наименее доступных для неискущённой публики. Здесь есть всё: юмор, лирика, мистика, мечтательность, безутешная скорбь, учёность, игра в разные стили и времена, увлекательные путешествия по разным художественным мирам (в отдельных вариациях мелькают тени Баха, Генделя, Моцарта)... А иногда сквозь тему Диабелли вдруг начинают проступать черты ариетты из его последней

фортепианной сонаты.

Вариации на вальс Диабелли, как и поздние сонаты, были музыкой ради музыки. У них не было ни конкретного адресата (посвящение Антонии Брентано совершенно не означало, что произведение создавалось для неё), ни реальной аудитории, ибо сыграть такой цикл публично не взялся бы ни один тогдашний пианист. Лишь в XX веке Тридцать три вариации начали исполняться в концертах, однако отваживались на такое лишь немногие пианисты (в частности, Артур Шнабель, Мария Юдина, Святослав Рихтер, Клаудио Аррау, Андраш Шифф).

К моменту завершения Тридцати трёх вариаций на вальс Диабелли английский рояль, «алтарь Аполлона», находился уже не в лучшем состоянии. Он был дорог композитору как знак международного признания его творчества. Но в 1824 году у Бетховена появился другой инструмент, построенный венским мастером Конрадом Графом. В надежде, что оглохший композитор сможет услышать хотя бы отдельные звуки, Граф снабдил каждую клавишу не тремя струнами, как обычно, а четырьмя. Однако Бетховен, хотя периодически подходил к роялю и даже играл на нём, ощущал лишь некие вибрации; слух его умер окончательно.

Граду и миру

*Нет ничего более высокого, чем подойти к
Божеству ближе, нежели прочие люди, и с этих
высот озарять божественным сиянием род
человеческий.*

Бетховен – эрцгерцогу Рудольфу, лето 1821 года

Самыми крупными произведениями Бетховена 1820-х годов стали Торжественная месса и Девятая симфония. Их можно считать духовным завещанием всему человечеству, *urbi et orbi* – «граду и миру».

Особое положение Бетховена в ряду современных композиторов в 1820-х годах признавалось всеми без исключения. Резко критиковать его музыку в печати почти никто не решался; рецензенты охотнее сознавались в ограниченности своего восприятия, нежели отказывали Бетховену в гениальности и мастерстве. Однако «прежним» ни он сам, ни его стиль уже не были. Пережив столько утрат и катастроф, от военных и политических до личных, приближаясь к старости (а пятидесятилетний Бетховен уже считал себя «стариком»), оставшись последним живым носителем великой классической традиции, он думал и действовал уже не так, как в годы «бури и натиска».

Прежде всего, он стал религиозен. Разумеется, на свой собственный лад. Бетховен никогда открыто не противопоставлял себя католической церкви, в лоне которой он был воспитан, хотя в кризисные годы, 1801–1802-й, в отчаянии «проклинал Создателя», обрекшего его на глухоту, а позднее постоянно подшучивал над ханжами, святошами и церковной цензурой. В молодости он слыл «атеистом» (так его однажды назвал благочестивый Гайдн) или по

крайней мере вольнодумцем. Последнее, пожалуй, было вернее. Бетховен черпал религиозно-философские идеи отовсюду, где находил нечто созвучное своим собственным мыслям: у античных авторов (Гомер, Гесиод, Плутарх, Цицерон), у немецких поэтов и мыслителей – протестантов (а таковыми были почти все выдающиеся писатели и философы конца XVIII – начала XIX века: Гёте, Шиллер, Гердер, Кант), у переводчиков с восточных языков. В дневнике Бетховена встречаются выписки из самых разных источников, включая Ригведу и Бхагават-гиту. Все привлёкшие его внимание тексты говорят о сущности Бога, о сущности божественного, о душе, добродетели, мудрости. На рабочем столе Бетховена находились записанные его рукой изречения из древнеегипетского храма Исида в Саисе (в настоящее время эти выписки хранятся в Доме Бетховена в Бонне):

«Я то, что есть. Я всё, что есть, что было и что будет. Никто из смертных не приподнял моего покрывала. Он единственный и сам в себе сущий, и ему, Единственному, все вещи обязаны своим существованием».

Бетховен, судя по всему, позаимствовал приведённые цитаты из трактата Шиллера «Послание Моисея», однако эти же изречения цитировались Кантом и другими мыслителями Просвещения в качестве наиболее глубокого и в то же время поэтического выражения религиозного чувства.

Примерно в 1818 году у Бетховена возникло желание написать крупное произведение религиозного содержания. Венское общество любителей музыки обратилось к нему с предварительным заказом некоей оратории, и Бетховен откликнулся радостным согласием: «Я готов! У меня нет другого сюжета, кроме духовного. Но Вы хотите, чтобы он был героическим. Что ж, это мне тоже подходит. Но думаю, что для такого рода массы было бы уместным подмешать и что-то духовное» (из письма Винценту Хаушке).

Переговоры о так и ненаписанной оратории велись в течение ряда лет, вплоть до начала 1824 года, и Йозеф Карл Бернгард даже сочинил для Бетховена либретто «Победа креста» на тему борьбы христианства и язычества на закате Древнего Рима. Однако текст Бернгарда не устроил композитора, и денежный аванс, уже полученный Бетховеном от общества, пришлось возвратить.

В том же 1818 году Бетховен сделал в эскизной тетради словесный набросок сочинения совершенно особенного жанра, некоей вокально-симфонической мистерии, сочетающей в себе черты как будущей Торжественной мессы, так и Девятой симфонии:

«Adagio cantique. Благочестивое песнопение в симфонии, в старых ладах. Либо само по себе, либо как вступление к фуге. „Господи Боже, мы хвалим Тебя, аллилуйя“. Возможно, этим будет характеризоваться вся вторая симфония, где потом в последней пьесе или уже в Adagio вступят певческие голоса. <...> В Adagio текст – греческий миф, церковное песнопение. В Allegro – празднество Вакха».

Идея «празднества Вакха» могла восходить к заброшенному оперному замыслу 1815 года, «Бахусу», и в таком случае она также имела религиозный характер. В либретто Рудольфа фон Берге нимфы и пастухи воспевали Вакха

(Бахуса) в выражениях, встречавшихся и в христианской гимнографии:

Дриада :

– Всесильные боги!
Неужто Спаситель
К нам завтра придёт?

Пастухи :

– Придёт он, наш Бог,
Отец и Спаситель!
О, счастья восторг!

Мы не знаем, каким именно текстом для задуманного «празднества Вакха» собирався воспользоваться Бетховен, но этот сюжет оказался в христианском контексте явно не случайно. Замечание же о «песнопении в старых ладах» перекликается с дневниковой записью 1818 года: *«Чтобы писать истинную церковную музыку, нужно изучить все церковные хоралы монахов и проследить за расположением цезур в самых правильных переводах и за безупречностью просодии во всех христианско-католических псалмах и напевах вообще»*. Здесь речь идёт уже о глубоком изучении средневековой традиции по старинным певческим книгам, которые лучше всего сохранялись именно в монастырях. Музыка венских церквей была ориентирована на стиль Нового времени, и к началу XIX века в ней уже практически не осталось «песнопений в старых ладах» – средневековый григорианский хорал звучал лишь фрагментами, а его гармонизации делались в современном вкусе, с ориентацией на мажор или минор.

Для уединения в монастырских библиотеках у Бетховена не было ни времени, ни возможности. Но сам интерес к подобным материям говорил о том, что он задумывал писать какое-то значительное церковное произведение, пока ещё не имея ни заказа, ни повода.

Повод обозначился в 1819 году, когда эрцгерцог Рудольф, давно готовившийся к духовной карьере, был возведён в сан кардинала и назначен архиепископом города Ольмюца (ныне Оломоуц) в Чехии. Торжественная интронизация Рудольфа состоялась 9 марта 1820 года. Казалось бы, если о предстоящем назначении в Вене знали заранее (возможно, уже в 1818 году), у Бетховена было в распоряжении достаточно времени, чтобы успеть сочинить новую мессу и исполнить её во время богослужения в честь своего августейшего ученика. Увы, этого не случилось: хотя композитор обещал эрцгерцогу, что месса «скоро будет закончена», партитура была полностью завершена лишь к началу 1823 года. Слишком грандиозным оказался замысел, слишком сложным вышло произведение, совершенно не умещавшееся в рамки даже праздничной литургии.

Бетховен придавал Торжественной мессе особое значение и неоднократно подчёркивал это и словами, и делами. Именно за сочинением мессы он запечатлён на одном из поздних портретов, который до сих пор остаётся одним из самых популярных изображений композитора.

Писал его известный художник-портретист Йозеф Карл Штилер (1781–1858), приехавший в Вену зимой 1820 года. Заказ был сделан супругами Францем и Антонией Brentano. Как можно установить по разговорным тетрадам, в мастерской Штилера композитор был пять раз, с 11 февраля по начало апреля 1820 года; в мае портрет уже демонстрировался на художественной выставке в Вене, так что его могли увидеть все желающие. Скорее всего, художник предварительно обсуждал с Бетховеном концепцию изображения. Так, на апрельском сеансе между Штилером и Бетховеном состоялся диалог, зафиксированный в 11-й разговорной тетради:

«Штилер: В каком тоне ваша Месса? Я хотел бы написать просто: Месса в Ре.

Бетховен : Торжественная Месса в Ре [Missa Solemnis aus D]».

Присутствовавший на сеансе Франц Олива помогал уточнить детали, осведомляясь у Бетховена: «А ключ? Вы хотите там Credo или Gloria?» Все обозначения на партитуре, которую держит в руках Бетховен, сделаны, стало быть, со слов композитора. Ему было важно, чтобы это была именно Торжественная месса, и именно Credo: «Верую во Единого Бога, Отца, Вседержителя, Творца всего видимого и невидимого»...

Неизвестно, от кого исходила идея изобразить Бетховена на фоне густого леса, сквозь который слева пробивается солнечный свет, падающий на рукопись Мессы. Возможно, эта мысль также была подсказана композитором, который мог рассказать Штилеру о своей привычке сочинять где-нибудь в лесном уединении и о присущем ему восприятию природы в пантеистическом духе («В лесу каждое дерево говорит мне – свят, свят!») – записал он однажды в эскизной тетради). Ведь и мэлеровский портрет 1804 года изображал Бетховена на фоне пейзажа, поскольку искусство и природа были для композитора неразрывными сторонами Божественного Творения. Между тем в ту эпоху творческую личность чаще всего изображали за письменным столом или, если речь шла о музыкантах! за инструментом. Другие заказчики портретов Штилера также обычно позировали либо на нейтральном фоне, либо в привычном для себя окружении (Гёте и Гумбольдт – в своих кабинетах, монархи – во дворцах, полководцы – на фоне грозного неба). Природа как важный смысловой элемент в работах Штилера не акцентировалась; портрет Бетховена – заметное исключение из правила. При этом ясно, что ранней венской весной 1820 года лес, тёмный от густой зелени, писался не с натуры.

Образ Бетховена на штилеровском портрете откровенно идеализирован. Лицо 49-летнего композитора выглядит гораздо более молоджавым, чем на портрете работы Мэлера 1815 года или на сохранившемся наброске Августа Клёбера к утраченному портрету Бетховена с племянником 1818 года. Седина пышных, естественно вьющихся волос контрастирует с гладкостью щёк, покрытых здоровым и свежим румянцем, а морщины на лбу едва просматриваются. Взгляд устремлён одновременно и внутрь себя, и ввысь, к Божеству, словно бы диктующему звуки Мессы.

Мнения друзей Бетховена об этом портрете разошлись. Франц Олива уверял: «Штилер уловил дух вашей внешности» (12-я разговорная тетрадь);

Йозеф Карл Бернад, видевший портрет на выставке, был им недоволен: «Он должен был бы изобразить вас как можно точнее и ничего не добавлять» (13-я разговорная тетрадь). Судя по тому, что далее Бернад продолжил критиковать манеру Штилера в целом, как слишком «приукрашенную», Бетховен пытался защитить художника. Да, портрет ему льстил, но он выражал главное, что его на тот момент поглощало: идею прославления земным творцом – Творца небесного и всего Творения, включая вечную и неиссякаемую природу.

В письмах Бетховена есть пара высказываний, из которых явствует, что он воспринимал Бога как своего рода «сверхмузыканта». Эта идея была не нова, поскольку восходила и к Античности (недаром Бетховен часто именовал коллег-композиторов «собратями в Аполлоне» или даже подписывался – «Ваш во Христе и Аполлоне»), и к мыслителям XVI–XVII веков (например, Марену Мерсенну и Афанасию Кирхеру). Но в устах Бетховена эта мысль приобретает иной, очень индивидуальный оттенок. Сообщая 29 декабря 1824 года издателю Иоганну Йозефу Шотту об успехе у венской публики Увертюры «Освящение дома», Бетховен замечал: «Меня по этому поводу восхваляли, превозносили и т. д. Чего стоит, однако, всё это в сравнении с Величайшим Композитором наверху – наверху – наверху; высочайшим по праву, ибо здесь, внизу, достигается лишь смехотворное подобие. И такая мелюзга есть высочайшее!!!???»... На портрете, написанном Штилером, взгляд Бетховена был устремлён к «*Величайшему Композитору наверху*», из благоговения перед которым Месса должна была получиться совершенно экстраординарной.

Если о своей первой Мессе до мажор, написанной в 1807 году, Бетховен горделиво говорил, что «обработал текст Мессы так, как его редко кто обрабатывал», то в Торжественной мессе он в этом отношении превзошёл самого себя. Каждое слово литургии было рассмотрено словно бы под увеличительным стеклом. Получилось, с одной стороны, чрезвычайно авторское произведение, крайне далёкое от тогдашних требований, предъявлявшихся к церковной музыке. С другой стороны, как доказали исследователи XX века, в партитуре Торжественной мессы нет ничего, что не опиралось бы на освящённые веками традиции, в том числе традиции экзегезы – богословского толкования священных текстов и образов. Уильям Киркендейл в своём очерке, опубликованном в 1970 году, выявил ряд поразительных «отсылок» Бетховена к источникам, о которых вряд ли знали многие его современники, а уж тем более критики, порицавшие впоследствии Торжественную мессу за чрезмерно субъективный подход к тексту и «нецерковный» стиль. Возможно, потому Бетховен и сочинял Мессу так долго, почти четыре года, что обдумывал каждый такт и каждое словесное выражение. Изошрённость Бетховена как учёного мастера немецкой традиции достигла в Торжественной мессе очевидной кульминации, превзойдённой затем разве что в последних струнных квартетах. Его слух, утраченный для внешнего мира, раскрылся в глубь веков. Бетховен вдруг начал слышать и понимать и пресловутые «средневековые хоралы монахов», и «старые лады», и строгий стиль Палестрины и прочих полифонистов XVI века, и барочную музыкальную риторику времён Баха и Генделя. Всё это присутствует в звуковом мире

Торжественной мессы, но ни один из источников прошлого не стилизуется напрямую. Напротив, всё пропущено через пристрастное восприятие мощной бетховенской личности, всё доведено до предельного напряжения, всё укрупнено или, наоборот, утончено до едва уловимых намёков.

Над первой страницей партитуры Торжественной мессы Бетховен начертал эпиграф-напутствие: «*От сердца – да идёт это – снова к сердцу !*» («*Vom Herzen – möge es wieder – zu Herzen gehen!*»). Казалось бы, перед нами почти романтическое послание, призывающее воспринимать молитву *Kyrie eleison* (Господи, помилуй) как непосредственное выражение религиозного чувства. Это и так, и не совсем так. Как указывал Уоррен Киркендейл, в своё время знаменитый французский теолог эпохи Людовика XIV, Жак Боссюэ, называл молитву *Kyrie* «языком сердца»³⁵. Возможно, Бетховен ничего не знал о Боссюэ и произошло всего лишь совпадение. Однако в библиотеке Бетховена имелся трактат по композиции Йозефа Рипеля «Общие основы музыкальной композиции» (1755). В трактате, написанном в форме обучающего диалога, Ученик говорит: «*Что исходит из сердца, то снова идёт к сердцу*» («*Was von Herzen gehet, geht wieder zu Herzen*») ³⁶. Этим словам непосредственно предшествует дискуссия о сущности патетического, где Ученик утверждает: «Патетическим моё сердце признаёт только лишь церковное пение» – а Учитель, возражая ему, говорит, что, конечно, медленное хоральное пение патетично, однако не всякая музыка в медленном темпе обладает этим качеством. И после этого Ученик завершает свою мысль: «Прежде всего нужно стараться произвести на слушателя такое же воздействие, какое производит проповедник».

Музыкант в роли проповедника? Почему же – нет, если понимать музыку как «божественное Искусство»? Рипель, трактаты которого (их всего три) изучал Бетховен, был протестантом, а в лютеранской традиции музыка с самого начала играла выдающуюся роль, и именно потому на свет появились духовные концерты, страсти и оратории Генриха Шютца, органное творчество мастеров северонемецкой школы и, в конце концов, колоссальный массив богослужебных сочинений Иоганна Себастьяна Баха. К сожалению, из-за того, что подавляющее число баховских рукописей в первой трети XIX века ещё не было опубликовано, Бетховен не мог познакомиться с самыми грандиозными его произведениями – Страстями по Иоанну, Страстями по Матфею и Мессой си минор. Но, по крайней мере, он знал об их существовании, а Месса си минор сильно занимала его воображение в течение многих лет. Две первые части баховской Мессы, *Kyrie* и *Gloria*, в своё время распространялись в рукописных копиях. Общась с ван Свитеном и Гайдном, молодой Бетховен мог видеть эти ноты, и даже, скорее всего, видел. Но после смерти ван Свитена и Гайдна оба экземпляра, принадлежавшие им, оказались недоступны для

³⁵ *Kirkendale W.* New Roads to old Ideas in Beethoven's «Missa Solemnis» // *The Musical Quarterly*. 1970. Vol. 56. № 4. P. 698.

³⁶ *Riepel J.* Grundregeln der Tonordnung insgesamt. Frankfurt; Leipzig, 1755. S. 104.

Бетховена. Полный же баховский автограф Мессы си минор находился в Цюрихе у композитора, издателя и литератора Ганса Георга Негели. В 1818 году Негели пытался собрать средства на издание партитуры и поместил в лейпцигской «Всеобщей музыкальной газете» рекламное объявление, в котором назвал Мессу Баха «величайшим творением всех времён и народов». Воззвания к общественности ни к чему не привели, и Негели не удалось осуществить свой замысел.

Другим ориентиром для Бетховена был Гендель. Его оратории неоднократно исполнялись в Вене. Особенную популярность завоевала оратория «Мессия», которую сразу же после премьеры, состоявшейся в Дублине в апреле 1742 года, критики объявили «совершеннейшим произведением в истории музыки»³⁷. Несмотря на то, что весь текст оратории представляет собой компиляцию из различных фрагментов Ветхого и Нового Завета, в которых говорится о Спасителе (имя Христа нигде прямо не называется), произведение всегда звучало только в концертных залах. В Вене с 1789 года исполнялась редакция Моцарта, в которой «скуповатая» оркестровка Генделя была изменена на красочную современную. Бетховен однажды заметил, что Гендель бы «обошёлся без этого», но «Мессию» он хорошо знал и тщательно изучал.

В Торжественной мессе он принял оба вызова со стороны «старых мастеров». Его шедевр, его *opus magnum*, должен был встать вровень и с загадочной, нигде целиком не звучавшей Мессой Баха, и с широко известной ораторией Генделя «Мессия». Об этих ориентирах он сам писал эрцгерцогу Рудольфу 29 июля 1819 года, с большим уважением говоря обо всех старых мастерах, но делая важную оговорку: «Гением, однако, обладали среди них лишь *немец Гендель* и Себастьян Бах». Далее следовало рассуждение, которое можно поставить эпиграфом ко всему творчеству Бетховена: «Целью мира искусства, так же как и всего великого Творения, являются *свобода и движение вперёд*. И если мы – новые – ещё не продвинулись так далеко в *мастерстве*, как наши *предшественники*, то утончением наших манер тоже кое-что развито».

Парадоксальным образом, вступая в состязательный диалог с мастерами эпохи барокко и с традициями далёкого прошлого, вплоть до Средневековья, Бетховен создал произведение, которое выглядело ошеломляюще новым, дерзновенным, попирающим все представления о привычных канонах. Неприемлемые для литургии масштабы (Торжественная месса длится почти полтора часа), небывалая трудность сольных и хоровых партий, слишком многочисленный и мощный оркестр, непривычное музыкальное воплощение некоторых важных эпизодов... Так, например, в части *Benedictus* («Благословен») непрерывно солирует скрипка, что вызывало у некоторых критиков ассоциации с сугубо светскими жанрами. А в финальной части, *Dona nobis pacem* («Даруй нам мир»), мольба о мире дважды прерывается звуками

³⁷ Handel – Handbuch. Bd. 4. Leipzig; Kassel, 1985. S. 309.

войны – фанфарами труб и громовыми раскатами литавр, сама же молитва в какой-то момент приобретает характер патетического оперного речитатива. У каждого из этих решений имелись исторические прототипы, в том числе в творчестве Гайдна, но в целом Торжественная месса, конечно, не укладывалась ни в какие официальные рамки.

В 2005 году, предваряя напутственным словом концертное исполнение Торжественной мессы в Кёльнском соборе, папа римский Бенедикт XVI сказал, что эта Месса – «нечто большее, нежели сугубо литургическая музыка»³⁸. Такая оценка весьма дорогого стоит, но в момент завершения работы над Мессой подобное мнение не рискнул бы высказать никто, за исключением, может быть, самого Бетховена. Он же, осознав, что перешёл все допустимые границы, стал думать, как теперь распорядиться судьбой своего шедевра.

Исполнить Торжественную мессу в церкви было почти невозможно даже по формальным причинам. Ведь в таком случае литургия должна была бы длиться более двух часов, что допускалось лишь в случаях каких-то грандиозных празднеств, которых в Вене не предвиделось. С другой стороны, цензура не допускала исполнение произведений с литургическим текстом вне церкви. В письмах своим издателям и коллегам, жившим в протестантских землях Германии, Бетховен говорил, что Мессу можно исполнять в концертах как ораторию, особенно если снабдить её немецким текстом. Такая практика действительно существовала, но никто не брался за эту задачу применительно к Торжественной мессе. Тут был невозможен дословный перевод с латыни, требовался новый, свободный текст, который хорошо подходил бы к музыке Бетховена, – а значит, нужно было вслушиваться в эту необычайно трудную музыку, где каждый мелодический оборот имел важное значение.

Издатели, которым Месса поначалу была предложена, реагировали весьма сдержанно. С венскими издателями он почему-то связываться не хотел, то ли не считая их фирмы достаточно солидными, то ли не доверяя им в коммерческом отношении (его отношения со Штейнером испортились до того, что в 1823 году издатель угрожал ему судом за задержку с выплатой давнего долга). Заграничные же предприниматели не видели для себя выгоды в столь дорогостоящем начинании, как печатание огромной партитуры нигде не исполнявшейся и, как тогда думалось, не имеющей шансов на успех Торжественной мессы. Бетховен долгое время вёл переписку сразу с несколькими владельцами крупных фирм (Зимроком в Бонне, Петерсом и Пробстом в Лейпциге, Шлезингером в Берлине), всем обещал скорую присылку Мессы, но в итоге никому из них её не отдал.

К началу 1823 года в окружении Бетховена созрел проект, который казался весьма перспективным: распространить Торжественную мессу в уникальных авторизованных копиях по подписке среди самых состоятельных монархов, князей, меценатов, а также музыкальных обществ. Брат Иоганн, Бернард, Шиндлер и прочие, кто входил в ближайший круг общения Бетховена,

³⁸ Из текста, напечатанного в буклете к DVD с записью этого исполнения (Arthaus-Musik. 2005. P. 26).

полагали, что если со всей Европы найдётся несколько десятков подписчиков, то при цене 50 дукатов за каждый экземпляр наберётся намного больше денег, чем композитор получил бы от любого издателя (Месса обычно предлагалась издателям по цене тысяча флоринов, то есть примерно 222 дуката). Универсальный текст «Приглашения к подписке» был разослан по адресам двадцати восьми европейских дворов и нескольких музыкальных объединений. Но пускать столь важное дело на самотёк было нельзя; требовалось ходатайствовать перед сильными мира сего, наведываться в посольства иностранных государств в Вене, направлять параллельные письма с доверительными просьбами к влиятельным знакомым, которые могли содействовать принятию нужного решения. В основном канцелярскую работу и хлопоты в посольствах взял на себя безотказный Шиндлер. Однако Бетховен лично писал, например, Гете, Керубини, Крейцеру, Цельтеру, Шпору, надеясь, что «собратья в Аполлоне» помогут ему достичь желаемого.

Амбициозный план распространения рукописных экземпляров Мессы стоил Бетховену уймы времени, нервов, хлопот и отчасти даже унижений, но не принёс ожидаемого результата. Со всей Европы набралось всего лишь десять подписчиков, причём двое из них – в России. Почётный перечень владельцев рукописных копий впоследствии был опубликован в первом печатном издании партитуры, вышедшем в свет посмертно, в мае 1827 года, в майнцком издательстве «Сыновья Б. Шотта»:

«Его величество император России,
Его величество король Пруссии,
Его величество король Франции,
Его величество король Дании,
Его величество король Саксонии,
Его королевское высочество великий герцог Тосканы,
Его королевское высочество великий герцог Гессена,
Его светлость князь Николай Голицын, полковник русской императорской гвардии,
Его светлость князь Радзивилл,
Общество святой Цецилии во Франкфурте-на-Майне».

Князь Николай Борисович Голицын ещё в ноябре 1822 года обратился к Бетховену с просьбой сочинить для него три струнных квартета, на что тот с готовностью откликнулся (об этой истории мы ещё вспомним). Зная о восторженном отношении Голицына к его музыке, Бетховен послал ему приглашение подписаться на копию Торжественной мессы и просил посодействовать тому, чтобы на другие экземпляры подписались император Александр I и Санкт-Петербургское филармоническое общество. Голицын сделал даже больше, чем Бетховен мог ожидать. Согласие императора было получено через императрицу Елизавету Алексеевну, которая, вероятно, не забыла своих впечатлений от музыки Бетховена во время Венского конгресса. Филармоническое общество участие в подписке не приняло, но Голицын за свой счёт организовал мировую премьеру Торжественной мессы, состоявшуюся

в Петербурге 26 марта (7 апреля) 1824 года – за месяц до того, как части Мессы были исполнены в Вене. В России, где католичество не было государственной религией, исполнить Мессу с латинским текстом в концертном зале оказалось возможно, хотя ради осторожности она была названа в афишах «Новой большой ораторией». Этот исторический концерт, данный силами Филармонического общества, хора Придворной певческой капеллы и солистов Немецкого театра в Петербурге, состоялся в доме купца Михаила Семёновича Кусовникова у Казанского моста (в настоящее время – Малый зал Петербургской филармонии). Концерт носил благотворительный характер; сбор шёл в помощь вдовам и сиротам музыкантов. Вряд ли, конечно, петербургская публика поняла и оценила такое грандиозное и сложное сочинение, но впечатление было сильным. Сам князь пришёл в полный восторг от услышанного и на следующий день писал Бетховену:

«Эффект, произведённый этой музыкой на публику, невозможно описать, и со своей стороны, не боясь преувеличения, я могу сказать, что никогда не слышал ничего более прекрасного; я не исключаю даже шедевры Моцарта, которые, при всех своих бесконечных красотах, не могли во мне породить таких ощущений, какие вызвали Вы, милостивый государь, посредством Кюге и Gloria из Вашей Мессы. Искусная гармония и трогательная мелодия Benedictus переносят душу поистине в счастливый край. Наконец, всё сочинение являет собой сокровищницу красот, и можно сказать, что Ваш гений опередил века и что, быть может, пока нет настолько просвещённых слушателей, которые смогли бы сполна насладиться красотой Вашей музыки, однако потомки воздадут Вам почести и благословят Вашу память в гораздо большей мере, чем это в состоянии сделать Ваши современники. Князь Радзивилл, который, как Вы знаете, является страстным любителем музыки, несколько дней тому назад приехал из Берлина и присутствовал на премьере Вашей Мессы, которую он до сих пор не знал: он был так же потрясён ею, как я и все прочие слушатели».

Петербургское исполнение осталось единственным полным прижизненным исполнением любимого детища Бетховена, которое должно было идти «от сердца к сердцу». В Австрии Торжественная месса впервые целиком прозвучала лишь в 1830 году, причём – едва ли не единственный раз за всё время её существования – именно в рамках литургии, в церкви Святых Петра и Павла в небольшом селении Варнсдорф. Уже в XIX веке закрепилась традиция исполнять Торжественную мессу в концертах, как, собственно, и предполагал сам Бетховен.

Девятая симфония создавалась как «духовная сестра» Торжественной мессы, хотя получилась совершенно иной по своему характеру. Бетховен смог вплотную приступить к работе над ней лишь в 1822 году, когда Месса в общих чертах была уже готова и близилась к завершению.

Сочинение двух столь огромных, новаторских, вселенских по размаху произведений происходило по большей части в тихом уютном курортном Бадене, где Бетховен в 1820-е годы пристрастился проводить лето и часть

осени. Останавливался он там в разных местах, как весьма фешенебельных (отели Вассерхоф и Зауэрхоф), так и в скромных бюргерских домах в центре города. Три сезона подряд, с 1821 по 1823 год, Бетховен был постояльцем «Дома медника» близ Ратушной площади, который принадлежал члену городского магистрата Иоганну Байеру. Именно в этом доме в настоящее время работает единственный в Бадене Музей Бетховена, а на прочих зданиях, отмеченных пребыванием композитора, висят мемориальные доски. Хотя подлинных бетховенских реликвий в «Доме медника» не сохранилось, в музее можно воочию увидеть, в какой аскетической обстановке создавалась Девятая симфония. Бетховен снимал жильё, которое выглядит явно не подобающим столь знаменитому человеку. Боковая лесенка ведёт в крохотную прихожую с угловой печью, тут же в тесной нише (спальней её назвать никак нельзя) помещалась кровать, рядом – единственная относительно просторная комната, в которой Бетховен и работал, и принимал гостей, приезжавших к нему из Вены. Сейчас музейная экспозиция развёрнута повсюду, включая подвальное помещение, но экскурсантам объясняют: у Бетховена здесь не было ни музыкального кабинета, ни столовой. Он мог пользоваться балконом и «садиком» – но что это был за «садик»? Крошечный кусочек земли, на котором росли, вероятно, цветы и пара деревьев. Там можно было посидеть и подышать свежестью, но не более того.

На прогулки Бетховен отправлялся в окрестности Бадена, которые полюбил так же сильно, как в юности любил окрестности родного Бонна. Правда, здесь не было большой величественной реки, вроде «батюшки Рейна»; через Баден протекает неширокая речка Швехат. Если идти по её течению на запад, можно прийти в живописную долину Хелененталь с руинами средневекового замка. Другая «бетховенская тропа», отмеченная на туристических путеводителях, ведёт от баденского курортного парка вверх, к воздвигнутому в 1927 году «храму Бетховена» – ротонде с рельефной маской композитора в стене и с аллегорической фреской под куполом. От ротонды путь лежит на лесистые холмы. Там растут сосны, дубы, клёны, бересклет, а по земле, камням и стволам деревьев густо вьётся плюш. Над узкой тропкой, огороженной ныне перилами, нависают скалы, между которыми, сражаясь за жизнь, высятся молодые и старые сосны, корни которых порой расплющены каменной тяжестью, но кроны героически устремлены к небу. Несмотря на то, что уютно-сказочный Баден – всего в нескольких минутах ходьбы, природа выглядит здесь дикой, а кое-где даже грозной, особенно в сумрачную и бурную погоду.

Как два этих мира, бытовой и неукротимо-стихийный, были связаны с Девятой симфонией? Возможно, никак, ибо в этом произведении нет ни «пейзажных» моментов, ни тем более нарочитой «народности». Тем не менее стоит пристальнее присмотреться к той реальности, которая окружала тогда композитора.

После Наполеоновских войн и Венского конгресса социальная среда, в которой раньше вращался Бетховен, сильно изменилась. Раньше в круг его

общения входили венские аристократы, которых не пугала, а зачастую привлекала трудность и необычность его музыки. Но большинство этих людей в силу разных обстоятельств ушли из жизни (в 1812 году погиб князь Кинский, в 1814 году умер князь Карл Лихновский, в 1816-м – княгиня Каролина Лобковиц, а в конце года – её супруг, князь Франц Йозеф Максимилиан Лобковиц). Некоторые вельможи и аристократы разорились и были вынуждены сократить свои расходы на меценатство. Другие, являвшиеся скорее друзьями Бетховена, чем его покровителями, отошли в сторону по самым разным причинам. После 1817 года фактически прервалось близкое общение Бетховена с бароном Цмескалем – неизвестно, случилось ли это само собой или возникли какие-то трения (моралист Бетховен явно не одобрял беспорядочную личную жизнь Цмескаля). Нет сведений о том, что в этот период Бетховен переписывался или встречался с Брунсвиками, Францем и Терезой, хотя, согласно извещениям в «Венской газете», между 1817 и 1820 годами они оба неоднократно бывали в Вене. Поздравительный канон «Всех благ на Новый год», написанный 31 декабря 1819 года, стал последним памятником давней дружбе Бетховена с графиней Эрдёди: после затеянного против неё летом 1820 года скандального судебного процесса, где её пытались обвинить в причастности к смерти сына, графиня навсегда покинула Вену. Уехал в 1816 году за границу и князь Андрей Кириллович Разумовский, который всегда поддерживал Бетховена.

Из венских титулованных аристократов в кругу постоянных собеседников композитора остались лишь эрцгерцог Рудольф и граф Мориц Лихновский. Все остальные друзья, приятели, поклонники и добровольные помощники Бетховена принадлежали либо к нетитулованному дворянству (Стефан фон Брейнинг), либо к «третьему сословию» – очень пёстрой по своему составу среде, которая включала в себя и мелких государственных служащих, и сотрудников частных банков и фирм (в частности, издательств), и коммерсантов, и врачей, и преподавателей разных учебных заведений, и журналистов, и театральных деятелей, и, конечно же, музыкантов всех уровней и всех специальностей. Нетрудно заметить, что вокруг Бетховена практически не было военных, полицейских и священников. Правда, он сохранял почтительные отношения с престарелым аббатом Максимилианом Штадлером, другом Моцарта, и с отцом Игнацием Томасом, настоятелем венской церкви Святого Михаила, но общение с ними носило эпизодический характер. Окружение Бетховена 1820-х годов можно определить как мелкобуржуазное, а то и мещанское (брат Иоганн и его семья). Но это не значило, что в этой среде царил сытый конформизм. Скорее напротив: большинство друзей Бетховена были недовольны сложившимся положением дел.

После Венского конгресса 1815 года победная эйфория быстро улетучилась, и с каждым годом нарастала политическая реакция. Душились на корню любые поползновения на свободу мысли, не говоря уже о свободе выражения в искусстве и литературе. Вена была переполнена полицейскими осведомителями, и любое слишком вольное высказывание в кафе, театре или в университетской аудитории могло обойтись неосторожному оратору очень

дорого. Увольнение со службы, предписание немедленно покинуть имперскую столицу, обыск, арест или даже тюремное заточение – такой была обратная сторона быта «старой доброй Вены» времён императора Франца I и его бессменного канцлера князя Клеменса фон Меттерниха. Да, венцы по-прежнему любили вкусно поесть, весело потанцевать, послушать приятную музыку, посмеяться в театре над оперой-буффа или комедией, и правительство по-отечески поощряло эти забавы. В моду входил новый бальный танец – вальс, который кое-где в Европе считали неприличным из-за близкого соприкосновения партнёров. В парке Пратер по-прежнему работали кофейни, рестораны, балаганы и даже цирк. Но говорить о политике вслух в таких местах было не принято, да и мало кто на это решался даже в кругу знакомых – рядом мог оказаться доносчик или же кому-то из соседей могло показаться подозрительным собрание молодёжи, которая не танцевала под звуки фортепиано, а что-то страстно обсуждала. Впрочем, и некоторые роды музицирования полиция считала предосудительными. В Германии, например, в первой трети XIX века стали весьма популярными любительские объединения певцов – певческие «круглые столы» или прочие общества, большей частью мужские по составу. Однако в Австрии их деятельность не поощрялась. В январе 1820 года в Вене было закрыто Общество любителей хорового пения, поскольку его репертуар показался властям политически окрашенным. Зато в Пруссии, где петь хором было всё-таки можно, в 1819 году запретили Гимнастическое общество, а его основатель Франц Людвиг Ян был посажен в тюрьму за насаждение опасных взглядов среди юношества и выпущен на свободу лишь в 1825 году.

Новой эпохе, провозгласившей своим принципом нерушимость власти монарха и строгий порядок в государстве, герои были не нужны. Поэтому преследовалось всё, что могло вызвать напоминание либо о тайных обществах XVIII века, либо о массовом патриотическом подъёме во время Наполеоновских войн. В Вене полиция запретила ставить зингшпиль Шуберта под названием «Заговорщики» (оно было заменено на другое, «Домашняя война»), а потом разогнала совершенно безобидное артистическое сообщество «Пещера людламитов» (забавное наименование было взято из комедии Адама Ойленшлегера, одного из основателей кружка). Подозрение вызвало то, что собрания «людламитов» происходили поздно вечером и затягивались за полночь. В 1826 году полиция устроила внезапный налёт на «людламитов» и общество запретили, хотя никакой крамолы в его бумагах обнаружено не было.

Заметное ужесточение полицейского режима и цензуры всех видов произошло уже в 1817 году. В письме Бетховена его пражскому адвокату Иоганну Непомуку Канке содержится расплывчатая фраза о том, что происходящее вокруг «заставляет каждого почти совсем онеметь». Выразиться определённое было нельзя, ибо письма нередко перлюстрировались, но Канка, видимо, хорошо понимал, о чём идёт речь. 12 мая 1817 года одиозный граф Йозеф Зедльницкий, занимавший с 1815 года пост главы венской полиции, объединил в своём лице должности как главы полиции всей Австрии, так и главы всеимперского цензурного ведомства. Хотя письмо Бетховена было

написано более чем за месяц до официального назначения, о грядущих переменах в Вене знали загодя. Зедльницкого прозвали «граф Вычёркиватель»: настолько суровыми (и подчас нелепыми) сделались при нём цензурные запреты.

В мемуарах Игнаца фон Кастелли целая глава посвящена злобным чудачествам венской цензуры, особенно после назначения графа Зедльницкого (кстати, остроумец Кастелли тотчас дал соответствующие клички двум своим собакам – Зедль и Ницки). Цензура распространялась даже на давно опубликованные тексты писателей-классиков, в том числе античных авторов и Шекспира, не говоря уже о Гёте и Шиллере. Кастелли вспоминал: «В „Разбойниках“ Шиллера Моор-отец превратился в дядю. Можно вообразить себе, какой получался эффект, когда Карл Моор издавал устрашающий вопль: „Дядеубийство!“»³⁹. Печатные ноты также подлежали цензуре, в том числе инструментальные произведения – цензурировались тексты титульных листов и названия. Посвящать кому-либо произведение без согласия чествуемого лица было запрещено не только в отношении правящих особ, но и обычных лиц, не носивших громких титулов. Кастелли сообщал, что все рукописи надлежало представлять в цензуру в двух экземплярах. И если произведение было крупным, это влекло для авторов дополнительные расходы на переписку. А возвращались рукописи нередко сплошь исчерканные красным карандашом...

Жалобы на произвол цензоров – один из лейтмотивов бесед в разговорных тетрадах Бетховена. В 12-й тетради (апрель 1820 года) Бернард писал: «Здесь цензоры не подчиняются законам, они вычёркивают наобум, лишь бы ни за что не отвечать. <...> У нас нет никакого закона о цензуре». Издатель Мориц Шлезингер, приехавший в сентябре 1825 года в Вену из-за границы, удивлялся в 94-й разговорной тетради тому, насколько в Австрии цензурные ограничения строже, чем в Пруссии: «Вдохновенные „Фантастические новеллы“ Гофмана здесь нельзя даже читать, не то что печатать. – Фантазия в Австрии – запрещённая и опасная вещь». Особенно сокрушались драматурги и поэты. Грильпарцер завидовал Бетховену: «У музыкантов нет цензуры!» (что было не совсем верно), а Куффнер утверждал: «Слова скованы, но звуки, могущественные выразители смысла слов, ещё свободны!»

Очевидным поводом для ужесточения полицейского режима стало убийство в Мангейме 23 марта 1819 года известного драматурга Августа фон Коцебу радикально настроенным студентом Карлом Людвигом Зандом, членом Всеобщего немецкого студенческого братства. По сути, это был настоящий теракт, жестокости которого ужаснулись многие, поскольку Коцебу был знаменитым и уважаемым человеком. Он отличался фантастической литературной плодовитостью, и хотя подавляющее большинство его пьес сейчас выглядят безвкусными и нелепыми, в своё время они успешно шли на всех европейских сценах. Бетховен написал в 1811 году музыку к двум аллегорическим пьесам Коцебу, поставленным в Будапеште в честь открытия

³⁹ *Castelli I. F.* Aus dem Leben eines Wiener Phäaken, 1781–1861. 2-te Auflage. Stuttgart, [1921]. S. 230.

там нового театра: «Афинские развалины» и «Король Стефан, первый благодетель Венгрии».

Занд проник в квартиру писателя под вымышленным именем и, воскликнув: «Вот он, предатель отечества!» – заколол его на глазах у его четырёхлетнего сынишки. За что же Коцебу постигла такая страшная участь? В 1817 году он опубликовал «Историю немецкого государства» («Geschichte des deutschen Reichs»), которую патриотически настроенная молодёжь сочла оскорбительной для немцев и публично сожгла на площади в Вартбурге. Вдобавок Коцебу, имевший давние связи с Россией, в том же 1817 году был назначен русским генеральным консулом в германских государствах, с окладом 15 тысяч рублей в год. Поэтому Занд и его единомышленники сочли Коцебу не только предателем родины, но и русским шпионом, и вскоре вынесли ему смертный приговор. Занд был арестован, осуждён и публично обезглавлен 20 мая 1820 года. Однако ещё до его казни в разных германских городах были созданы «Комиссии по расследованию революционных беспорядков», в которые тотчас начали поступать доклады от полицейских осведомителей и доносы от благонамеренных граждан.

Важно понимать этот контекст, чтобы оценить всю степень риска, которой подвергал себя Бетховен, который в 1816 году произнёс в беседе с Петером Зимроком, приехавшим в Вену из Бонна, фразу, которую в Германии вплоть до XX века опускали при публикации воспоминаний Зимрока: «Император Франц – негодяй, которого надо бы повесить на первом хорошем дереве». Однако нечто сходное записал в 94-й разговорной тетради в 1825 году Мориц Шлезингер: «Император – тупая скотина, он говорит, что ему не нужны учёные, а нужны хорошие подданные [*Bürger*]. К несчастью, попы получили слишком большое влияние, во всех странах глупость возымела перевес». Петеру Зимроку в момент личного знакомства с Бетховеном было 24 года, Морицу Шлезингеру – 27, оба были сыновьями и компаньонами преуспевавших издателей, и оба не являлись австрийскими гражданами. Тем не менее этим вполне благополучным молодым людям было явно не по себе от царивших в меттерниховской Австрии порядков, а Бетховен не только не пресекал разговоров на острые темы, но и сам их активно поддерживал. Вряд ли его умонастроения были секретом для властей, поскольку слухи по Вене распространялись быстро. Бернارد в 9-й разговорной тетради от марта 1820 года предупредил Бетховена: «Черни рассказывал мне, что аббат Гелинек очень ругал вас в „Верблюде“⁴⁰; он говорил, что вы – второй Занд; вы браните императора, эрцгерцога, министров и вы кончите на виселице».

Разумеется, никаким революционером Бетховен не был, и у полиции доставало ума не преследовать его за «оскорбление величества». В результате вокруг Бетховена сложилось неформальное сообщество оппозиционно настроенных друзей. По разговорным тетрадям периода создания Торжественной мессы и Девятой симфонии видно, как собеседники тянулись к

⁴⁰ Ресторан в Вене.

Бетховену, видя в нём не только великого композитора, но и человека, имеющего огромный жизненный опыт, оригинальный ум и способность судить о событиях, вещах и людях с бесстрашной честностью. В тогдашней Вене это было привилегией не многих.

Некоторые из приятелей композитора откровенно сожалели о низвержении Наполеона, который, по их мнению, был врагом феодализма и сторонником прогресса. В этом контексте понятно высказывание Бетховена, приведённое в воспоминаниях Карла Черни и относящееся к 1824 году: «Наполеон! Раньше я его терпеть не мог. Теперь я думаю совсем иначе». О победителях Наполеона, которых он сам во время Венского конгресса воспел в кантате «Славное мгновение», композитор отныне отзывался гневно или презрительно. Например, посылая 18 марта 1820 года две лёгкие обработки австрийских народных песен Николаусу Зимроку в Бонн, Бетховен обронил фразу, вполне понятную обоим старым друзьям: «Думаю, что охота на народные песни – более полезный промысел, нежели охота столь хвалёных героев на людей». В письме, отправляемом по почте, конкретнее высказаться было нельзя. Но речь, несомненно, шла о репрессиях против любого, даже мнимого инакомыслия, развернувшихся в Пруссии и Австрии после убийства Зандом несчастного Коцебу.

Казалось бы, мы весьма далеко уклонились от истории создания и исполнения Девятой симфонии, однако весь описанный выше фон, и политический, и бытовой, красноречиво говорит о том, насколько несвоевременным – или вневременным – было это великое произведение. Весь пафос Девятой симфонии, весь её эстетический и этический посыл шли совершенно вразрез с «духом эпохи». Весёлая, нарядная, постоянно танцующая, гурманствующая и беспечно фланирующая Вена, очаровательный бидермайер – стиль «затейливой уютности», ставший модным после 1815 года, размеренная жизнь курортных городков вроде Бадена, окружённых прекрасной романтической природой, увлечение венцев операми Россини и танцами примы-балерины Фанни Эльслер – и тут же, одновременно, гнёт цензуры, запреты на театральные постановки как старых, так и новых пьес, ощущение постоянного присутствия полиции в обыденной жизни, запрет на публичное произнесение таких слов, как «свобода», «республика», «демократия»...

Девятая симфония сочинялась наперекор всему. В этом её существенное отличие от «Героической симфонии», возникшей на гребне восходящей исторической эпохи, и от Пятой симфонии, вобравшей в себя суровый и яростный дух времён войн и побед. В 1820-е годы всё это воспринималось как славное, но уже невозвратно далёкое прошлое. Мыслящим современникам было ясно, что наступившая политическая реакция – это надолго. «Прорвало» шлюзы лишь в марте 1848 года, когда в Австрии началась революция, которая, впрочем, была жестоко подавлена, однако одиозный 74-летний канцлер Меттерних был отправлен в отставку, а на трон взошёл восемнадцатилетний император Франц Иосиф, заявивший о намерении провести реформы. Венцы 1820-х годов на восстание были явно неспособны; они лишь недавно вернулись к мирной жизни после военных потрясений, а слово «революция» внушало им

инстинктивный страх или осознанное отвращение. Однако, как явствует из исторических документов и литературных произведений того времени, недовольство крайне консервативной политикой императора, жёсткостью полицейского режима, насаждением официозного клерикализма и произволом цензуры было весьма широким и охватывало все сословия, от просвещённых дворян до мелких служащих, студентов и представителей артистического мира.

Написать в этих условиях симфонию, финал которой представлял собой кантату на текст стихотворения Шиллера «Ода к радости», было со стороны Бетховена актом не только отчаянной художественной смелости, но и политическим жестом, заявлявшим о его гражданской позиции. Вероятно, он понимал, что люди, видевшие в нём человека несгибаемой воли и высокого морального авторитета, ждали от него не только хлёстких высказываний в узком кругу, но и чего-то общезначимого, что могло бы служить светочем в сумерках наступившей реакции. Подтверждением существования такого запроса стал огромный успех возобновления «Фиделио» на сцене Кернтнертортеатра в 1822 году. Разумеется, интерес публики был усилен выступлением в роли Леоноры новой, талантливой и красивой примадонны – восемнадцатилетней Вильгельмины Шрёдер-Девриент, которая пела не хуже Анны Мильдер, а играла, судя по всему, гораздо лучше. Но, вероятно, опера о спасении политического узника и о крушении тирании была воспринята на «ура» ещё и по другим причинам. Часть публики приветствовала «Фиделио» как подлинно немецкую оперу, противопоставляя её «легковесным» произведениям вошедшего тогда в моду Россини. Другая часть, нетрудно предположить, радостно откликнулась на тираноборческий пафос произведения, уничтожить который было не под силу никакой цензуре.

Бетховен ни в коей мере не являлся политическим деятелем, но общественно значимой фигурой он, безусловно, в 1820-е годы стал. Одно из подтверждений его нового статуса – опубликованное в феврале 1824 года торжественное воззвание к Бетховену, или, как говорили в старину, «адрес». Текст адреса был подписан тридцатью меценатами, музыкантами и издателями. Среди них были, в частности, сын покойного князя Карла Лихновского – историк и драматург князь Эдуард Мария Лихновский (1789–1845); граф Мориц Лихновский, граф Мориц фон Фрис, «музыкальный граф» императорского двора Мориц Дитрихштейн; барон Цмескаль; президент Академии изобразительных искусств граф Иоганн Рудольф фон Чернин; владелец Театра Ан дер Вин граф Фердинанд фон Пальфи-Эрдёд. Из видных музыкантов свои подписи поставили Карл Черни, аббат Максимилиан Штадлер, главы издательств «Артариа» и «Штейнер»; видные деятели Венского общества любителей музыки; поэты, писатели и журналисты – Игнац фон Кастелли, Кристоф Куффнер, а также дирижёр и музыкальный критик Игнац Франц фон Мозель. Приведём лишь некоторые особенно важные фрагменты этого пространного и несколько велеречивого текста.

«Мы желали бы высказать общее желание всех наших соотечественников, почитающих искусство. Ибо, хотя имя и творения Бетховена принадлежат всему современному человечеству и всем странам, духовно открытым для

искусства, именно Австрия обладает правом считать его своим достоянием. В населяющем её народе ещё живо восхищение великими и бессмертными произведениями Моцарта и Гайдна, созданными на этой земле на все времена, и люди испытывают счастливую гордость за то, что Священная триада [die heilige Trias], в которой их имена купно с Вашим соединились в сияющий символ всего самого высокого, что есть в духовном мире звучаний, возникла в самом средоточии нашего отечества.

Тем более болезненным является для нас ощущение того, что чужеродная сила вторглась в царственную цитадель благороднейших помыслов и что поверх останков усопших и над обиталищем единственного живущего из этого союза правят свой бал фантомы, не могущие похвалиться родственной связью с духами прежних властителей этого дома – и что эта пустота порочит и обесценивает искусство, а недостойная игра со святынями замутняет и портит вкус ко всему чистому и вечно прекрасному.

И потому именно сейчас, как никогда ранее, мы чувствуем, что новое мощное мановение сильной десницы, новое пришествие властителя в его земли – это единственное, что нам насущно необходимо. <...>

Не воздерживайтесь же более от того, чтобы доставить обществу наслаждение; не подавляйте более стремления к великому и совершенному, откладывая исполнение Ваших последних шедевров. <...>

Нужно ли говорить Вам о том, какое глубокое сожаление вызывает Ваша давняя отстранённость от всего внешнего? Нужны ли доказательства тому, что все взоры с надеждой устремлены на Вас, и все с печалью видят, что *единственный* человек, почитаемый ныне самым великим из живущих в своей сфере, молчаливо взирает на то, как чужое искусство пускает корни на германской земле, служившей почётным пьедесталом для германской музыки, и как произведения германских авторов имеют успех лишь в качестве перепевов излюбленных иностранных мелодий – а там, где жило и творилось всё лучшее, вслед за золотым веком искусства наступает эпоха вкуса, вторично впавшего в детство?»...

Девятая симфония отвечала на все эти запросы сразу. Она наглядно демонстрировала, кто являлся на тот момент истинным «властителем» в мире музыки. Однако она была обращена не только к соотечественникам, но и ко всему человечеству. И послание Бетховена, выраженное в словах и звуках, заключало в себе как философский, так и политический подтекст.

«Ода к радости» Шиллера была в то время известна любому образованному человеку, читавшему по-немецки. Это стихотворение, впервые опубликованное в 1786 году, очень быстро сделалось популярным. Его перепечатывали, переписывали от руки, много раз клали на музыку, распевали в дружеских компаниях... Поэт был не очень этому рад, ибо столь массовый успех обычно сопутствовал произведениям не самого высокого вкуса. Тем не менее отречься от своего детища он уже не мог. При издании собрания своих стихов в 1803 году Шиллер сделал вторую редакцию «Оды к радости», немного сократив стихотворение (из девяти строф он оставил восемь) и изменив

некоторые выражения. Хотя Бетховен познакомился с первоначальной версией «Оды к радости» ещё в Бонне, при сочинении Девятой симфонии он использовал вариант 1803 года, причём далеко не полностью. Между «Одой к радости» Шиллера и текстом, который поётся в финале симфонии, различия очень велики.

Бетховен опустил те строфы и строки, которые австрийская цензура заведомо не позволила бы ни напечатать в нотах, ни публично исполнить. Так, в шестой строфе у Шиллера говорилось о том, что радость равняет человека с богами; в седьмой – о том, что она способна усмирить даже каннибалов, в восьмой – о мужественной гордости перед царскими тронами («Männerstolz vor Königsthronen»)… Однако Бетховен не только сильно сократил стихотворение, но и властно изменил его структуру. Его волновали не столько неизбежные придирки цензуры, сколько проблемы архитектоники крупного плана. Он взял из текста Шиллера то, что показалось ему главным, и расположил фрагменты стихов в такой последовательности, которая позволила ему выстроить монументальную музыкальную форму. Ни одна из классических симфоний до этого времени не имела хорового финала. И, раз уж Бетховен решился «взорвать» сложившуюся традицию, введя в симфонию певческие голоса, финал должен был прозвучать как кульминация всего произведения, победный итог длительного и сложного развития.

Начало Девятой симфонии сулит слушателям отнюдь не радость, а трагедию вселенского масштаба. Над сумрачной мглой тремоло низких струнных инструментов высвечиваются, словно грозные зарницы, зигзаги главной темы, которая вскоре предстаёт во всём своём страшном величии. Прочие темы на её фоне кажутся клочковатыми, размытыми, несущимися то в быстром, то в замедляющемся потоке. Вся первая часть проникнута ощущением непоправимой катастрофы, и, чтобы в этом не оставалось никаких сомнений, Бетховен пишет в заключительном разделе траурный марш: здесь это не торжественный ритуал погребения героя, а символ гибели целого мира.

Но вслед за смертью вступает в права жизнь, которая способна существовать и за пределами всего земного. Вторая часть симфонии, ре-минорное Скерцо, полна активного движения, однако эта энергия сродни игре стихийных сил, время от времени прерываемой гомерическим хохотом литавр. Лишь в среднем разделе, трио, появляется тема в народном духе. Однако вопреки своему плясовому характеру тема оркестрована довольно массивно и даже торжественно, с тромбонами, что придаёт ей гимнический оттенок. «Космос – природа – народ» – эти сущности мыслятся вечными и не зависящими от исторических катаклизмов.

Просветление колорита продолжается в третьей части, *Adagio cantabile*. Суровый ре минор сменяется излучающим холодноватое сияние си-бемоль мажором. Первая тема напоминает церковный хорал, в котором благоговейному пению хора струнных отвечают, словно эхо, фразы духовых. По мере варьирования тема становится всё более человеческой, а на смену ей дважды приходит мелодия в жанре медленного, почти призрачного менуэта – танца, который в 1820-е годы был уже практически забыт. *Adagio*

воспринимается как мечта о тихом счастье, которое возможно лишь в христианском раю или в античном Элизиуме, где обретаются блаженные души.

Скрежещущая диссонансами «фанфара ужаса» (так её назвал Рихард Вагнер) разрушает иллюзорную утопию и открывает последний акт этой симфонической драмы. Оркестр начинает вспоминать все звучавшие до этого темы и обрывает их после первых же тактов одну за другой. Патетические речитативы низких струнных понятны без слов: нужна другая, новая музыка, способная объединить всех и повести за собой в будущее. Виолончели и контрабасы тихо запевают «тему радости». К ней робко присоединяются альты и словно бы чуть не впопад играющий фагот, затем скрипки, затем все духовые... Радость уже пришла, но у неё пока нет словесного выражения, и она, невзирая на мощь оркестра, непрочна и уязвима: вновь звучит устрашающая диссонантная фанфара – и тут, наконец, раздаётся человеческий голос. Солирующий баритон произносит слова, которых нет у Шиллера и которые, как умел, сочинил сам Бетховен: «О друзья! Не эти звуки! Давайте споем что-то более приятное и радостное!»

Антон Григорьевич Рубинштейн однажды предположил, что «Оду к радости» следовало бы трактовать как «Оду к свободе», ибо Шиллер якобы вынужден был заменить слово «свобода» (*Freiheit*) словом «радость» (*Freude*), чтобы стихотворение прошло цензуру. Эта гипотеза интересна, но ошибочна. В шиллеровской оде речь идёт именно о радости, «дочери Элизиума», распространяющейся на все миры и все творения, так что гипотетическая обратная замена «радости» на «свободу» совершенно невозможна. «Ода к радости» выражала дух эпохи Просвещения, для которого оптимистическое мировосприятие было одной из главных духовных констант. В годы, когда сочинялась Девятая симфония Бетховена, идеалы Просвещения оказались или поруганными, или подвергнутыми скептическому отрицанию, или просто забытыми как нечто старомодное. Но сам Бетховен остался верен этим идеалам. И в финале своей последней симфонии попытался нарисовать картину утопического единения человечества – свободного и просвещённого.

Форму финала Девятой симфонии можно понимать как последовательность эпизодов огромного всенародного празднества: выдающиеся люди произносят краткие речи, поддержанные хором; затем следуют военный парад (соло тенора) и воспоминание о битве; под открытым небом происходит торжественная литургия (именно здесь звучат часто цитируемые слова – «Обнимитесь, миллионы!») – и напоследок начинаются буйные народные гулянья под оглушительно шумную и грубую музыку, способную шокировать некоторых эстетов. Но в этой же музыкальной драматургии можно усмотреть и другую, более глубокую идею. В «Оде к радости» Шиллера с её строфической композицией была заключена идея братского пиროвания за «круглым столом»; никакой иерархии эта общность не предполагала. В тексте, положенном на музыку Бетховеном, возникли очертания гармоничного социума или даже некоего утопического государства. В таком государстве явно нет монарха (солист-баритон – корифей, начинающий празднество, но не властитель над всеми прочими). Четыре

солиста, приподнятые над толпой, воплощают лучших людей этой воображаемой республики. Государство, пусть даже утопическое, должно иметь армию – отсюда маршевая вариация «темы радости» и последующий оркестровый батальный эпизод, напоминающий об аналогичном воинственном фрагменте в *Dona nobis pacem* из Торжественной мессы. Мессу и симфонию роднит также стилистика молитвенного раздела «Оды к радости». Но стоит обратить внимание на то, что в финале симфонии литургия совершается под открытым небом, и это – общенародная литургия, без деления на священника и паству (всё время поёт хор). У Шиллера строки, в которых упоминался Творец, обитающий «выше звёздного венца» (*überm Sternenzelt*), появлялись в припеве каждой строфы. Бетховен скомпилировал эти строки так, чтобы они составили отдельный эпизод, основанный на новой, медленной и архаично-торжественной теме:

Миллионы, к нам в объятья!
Люди, поцелуй сей вам!
Над небесным сводом, там,
должен жить Отец ваш, братья.
Миллионы, в прах падите!
Мир, ты чувствуешь Творца?
Выше звёздного венца
в небесах Его ищите⁴¹.

Эти выражения созвучны некоторым этическим идеям Канта, с которыми были хорошо знакомы и Шиллер, и Бетховен. В 7-й разговорной тетради имеется сделанная рукой Бетховена запись: «*Моральный закон в нас, звёздное небо над нами. Кант!!!*» Давно известно, что эти слова Бетховен почерпнул не из первоисточника (заключения к кантовской «Критике практического разума»), а из статьи астронома Йозефа Литрова «Космологические наблюдения», напечатанной в «Венской газете» от 29 января и 1 февраля 1820 года. Но это вовсе не значит, что Бетховен не мог быть знаком с трактатом Канта, где та же мысль выражена несколько иначе и более пространно: «Две вещи наполняют душу всегда новым и всё более сильным удивлением и благоговением, чем чаще и продолжительнее мы размышляем о них, – это звёздное небо надо мной и моральный закон во мне»⁴².

Радость, воспеваемая в финале Девятой симфонии, оказывается не только итогом борьбы света и гармонии с мраком и хаосом, но и венцом человечности. И недаром Бетховен после молитвенного эпизода соединяет в торжествующем контрапункте обе темы финала – песенную тему радости и хоральную тему «Обнимитесь, миллионы!». Таким было его личное *Credo*.

⁴¹ Перевод К. А. Аксакова.

⁴² Цит. по: *Кант И.* Сочинения: В 6 т. М.: Мысль, 1965. Т. 4. Ч. I. С. 498–499.

Девятая симфония, Увертюра «Освящение дома» op. 124 и три части из Торжественной мессы (*Kyrie, Gloria* и *Agnus Dei*) были исполнены в Кернтнертортеатре 7 мая 1824 года. Поскольку в Вене с 1814 года не состоялось ни одной авторской академии Бетховена, это событие имело историческое значение. Однако устройство концерта сопровождалось огромным количеством скандалов и неприятностей, в которых отнюдь не всегда был повинен трудный характер композитора. По разговорным тетрадям можно проследить, какие интриги складывались вокруг этой академии. Первоначально предполагалось, что концерт состоится 22 апреля. Но Игнац Шуппанциг предупредил Бетховена: «Кто-то вчера обратил моё внимание, что цензура не позволит, чтобы *Credo, Agnus* значились на театральной афише». Значит, требовалось обращение Бетховена к цензурным властям, чтобы они позволили исполнить части Мессы как «гимны в церковном стиле». Помимо этого, с марта велись трудные переговоры о зале с администратором придворных сцен, бывшим танцовщиком Луи Антуаном Дюпором – тот, по мнению Шуппанцига, был способен «на адские козни». Дюпор действительно предложил Бетховену устроить концерт в Малом редутном зале, на что композитор ответил ему горько-откровенным письмом (сохранился лишь черновик, записанный в разговорной тетради): «Мои произведения требуют большого помещения, и ведь существует зал, где можно исполнять то, что называется крупными музыкальными произведениями. <...> Понятно, что большой хор и большой оркестр привлекли бы большую аудиторию, что невозможно в малом зале. Но если я и не дам академию, Провидение не покинет меня. Неужели не стыдно предлагать мне такой зал, когда я нуждаюсь»...

Параллельно Шиндлер вёл переговоры с графом Пальфи, тогдашним владельцем Театра Ан дер Вин, и Бетховен решил перенести концерт туда, пригласив к участию также членов Венского общества любителей музыки, чтобы усилить театральный оркестр. Под приглашением Бетховена подписались 16 музыкантов, в том числе выдающийся скрипач Йозеф Михаэль Бём. Над перепиской огромного количества партий, требовавшихся для такого концерта, спешно работали несколько копиистов. Но в середине апреля все переговоры зашли в тупик. Дюпор, узнавший о переговорах в театре Ан дер Вин, пытался сорвать концерт, не давая разрешения на участие в нём певцам своей труппы. Формальной причиной было то, что, согласно контракту, члены труппы имели право лишь на сценические выступления; полиция имела право запретить им петь в концерте. Измученный всеми этими неурядицами, Бетховен начал срывать свой гнев на окружающих. В какой-то момент он решил вообще отменить концерт, написав Морицу Лихновскому, Шуппанцигу и Шиндлеру по короткой и резкой записке, гласившей: «Не приходите ко мне больше. Академии не будет». И даже когда к концу апреля удалось достичь договорённости с Дюпором на концерт в Кернтнертортеатре 7 мая, Бетховен был настроен нервно и желчно: «После шести недель пересудов я себя чувствую так, будто меня выварили, выпарили и изжарили. Получится ли, в

конце концов, толк от этого концерта, столь многократно обговорённого, если цены не будут повышены? Что останется мне – за вычетом столь крупных издержек – если принять в рассуждение, во сколько обошлась одна лишь переписка нот?»

Дурные предчувствия не обманули Бетховена. Цены на билеты повышены не были (на это тоже требовалось разрешение полиции). Лейпцигская «Всеобщая музыкальная газета», поместив в номере 27 за 1824 год восторженную рецензию на концерт, сообщила также о том, что композитор получил крайне скромный гонорар: общий сбор составил 2200 флоринов, из них администрации театра причиталась тысяча, переписка нот – 700 флоринов, побочные расходы – ещё 200, так что автору досталось всего 300 флоринов. Эти сведения, несомненно, стали известны редакции от людей, близких Бетховену, поскольку в разговорной тетради композитор зафиксировал остаток 310 флоринов (позже исправлено на 336). Как подсчитал Карл Хайнц Кёлер, «в летний сезон в Бадене Бетховену хватило бы этой суммы лишь на полтора месяца – при условии, что он снял бы всего одну комнату. За эти деньги можно было купить пять пар брюк, сто бутылок дешёвого вина, центнер сахара и десять фунтов кофе»⁴³. По словам Шиндлера, когда Бетховен узнал о столь плачевном финансовом результате, у него подкосились ноги и он впал в шоковое состояние. Несколько лет работы над Мессой и симфонией, несколько месяцев изнурительной работы по подготовке концерта – а в итоге сумма, выглядевшая попросту унижительной.

Друзья и родные уговорили Бетховена дать ещё один концерт, несколько изменив программу. На сей раз время и место были выбраны предельно неудачно: в половине первого дня в воскресенье 23 мая 1824 года, в Большом редутном зале. В Вене стояла прекрасная, почти летняя погода, и венцы, изголодавшиеся по солнечному теплу, отправились за город. Слушатели, присутствовавшие на концерте 7 мая, могли счесть, что повторение рассчитано на тех, кто не смог попасть в Кернтнертортеатр. Ради привлечения публики Бетховен дал себя уговорить на изъятие из программы двух частей Мессы и, наоборот, на включение в неё своего старого Терцета ор. 116 («Трепещи, нечестивость») и виртуозной арии Россини из оперы «Танкред», сделав великодушный жест в сторону любителей итальянской музыки. Но италоманов этот лакомый кусок не соблазнил, зато преданные поклонники Бетховена и приверженцы национального немецкого и австрийского искусства пришли в негодование от подобной «профанации» (племянник Карл писал об этом Бетховену в разговорной тетради). Второй концерт принёс Бетховену 500 флоринов, и то лишь потому, что эту сумму гарантировал ему Дюпор.

Тем не менее оба концерта нельзя считать неуспешными. Премьера Девятой симфонии произвела огромное впечатление и на исполнителей, и на слушателей, особенно на первом исполнении, 7 мая. Сразу же после концерта

⁴³ Кёлер К. Х. «...Прожить тысячу жизней!»: По страницам разговорных тетрадей Бетховена. М., 1986. С. 121.

Шиндлер писал в 66-й разговорной тетради: «Никогда в жизни я не слышал таких бурных и в то же время искренних аплодисментов, как сегодня. – Вторую часть симфонии один раз прервали аплодисментами – требовали повторения. – Приём был более воодушевлённым, чем в честь императора, – народ взрывался овацией четырежды. – Наконец, закричали: „Виват!“ – Когда партер принялся аплодировать и вызывать вас в пятый раз, полицейский комиссар призвал к порядку. – Двор приветствуют троекратными аплодисментами, Бетховена – пятикратными. – Вчера я втайне боялся, что мессу исполнять запретят, ибо пошли слухи, будто архиепископ выразил свой протест! Хорошо, что я перед началом ничего не сказал об этом полицейскому комиссару. Слава богу, всё удалось! – Такого в придворном театре никогда ещё не бывало!»⁴⁴. Двое очевидцев, Шиндлер и молодой пианист Сигизмунд Тальберг, вспоминали о трогательном эпизоде, когда певица Каролина Унгер взяла Бетховена за руку и повернула лицом к публике, чтобы он хотя бы увидел рукоплещущий ему зал – слышать он уже ничего не мог.

Дирижировал капельмейстер Кернтнертортеатра – Михаэль Умлауф, которому помогал первый скрипач Шуппанциг. В афишах сообщалось, что в руководстве оркестром примет участие Бетховен, но Умлауф негласно предупредил оркестрантов и хористов, чтобы они не обращали внимания на жесты оглохшего композитора, а слушались только его. Сам Умлауф настолько волновался, что, как упоминал племянник Карл в 67-й разговорной тетради, выйдя на сцену, «осенил оркестр крестным знаменем».

Сольные партии в частях из Мессы и в финале Девятой симфонии исполняли оперные «звёзды»: две юные примадонны, сопрано Генриетта Зонтаг (1806–1854, будущая графиня Росси) и контральто Каролина Унгер (около 1803–1877, в замужестве Унгер-Сабатье), а также тенор Антон Хайтцингер (1796–1869) и бас Йозеф Зайпельт (1787–1847). Жизнерадостная, общительная и остроумная Унгер неоднократно навещала Бетховена, слегка кокетничая с ним, что льстило его самолюбию, а затем познакомила его и со своей подругой Зонтаг, ещё более очаровательной, но не столь смешливой. Бетховен называл этих певиц «прекрасными ведьмочками» и 12 мая направил Генриетте Зонтаг письмо с выражением благодарности за её участие в концерте (вероятно, примерно такое же письмо получила и Унгер, но оно не сохранилось).

Желая доставить удовольствие артистам и некоторым друзьям, особенно активно помогавшим в организации академии, Бетховен пригласил их 9 мая на обед в ресторане «У дикаря», расположенном в парке Пратер. Присутствовали Шиндлер, Шуппанциг, Бём, Умлауф и племянник Карл. И тут долго копившееся нервное напряжение Бетховена разразилось яростной бурей, обрушившейся на Шиндлера. Застольная беседа вдруг приняла резкий оборот; Бетховен начал обвинять Шиндлера в том, что из-за его просчётов сбор от

⁴⁴ Длинными тире обозначены паузы между фразами, во время которых звучали ответы Бетховена; что именно он говорил, можно лишь догадываться.

концерта оказался столь мизерным. Согласно записям Шиндлера, сделанным позднее на полях 67-й разговорной тетради, он обиделся, встал и ушёл; вслед за ним ресторан покинули и другие гости, оставив Бетховена наедине с племянником. Шуппанциг попытался защитить Шиндлера: «Бедняга ни в чём не виноват», – но Бетховен не пожелал слушать никаких возражений.

Спустя несколько дней Бетховен написал Шиндлеру резкое письмо, содержащее убийственную оценку его личности, – оценку, которая могла бы выглядеть жестокой и несправедливой, если бы кое-что из предсказанного Бетховеном в точности не сбылось.

«Я вовсе не обвиняю Вас в том, что при устройстве академии Вы действовали с каким-то злым умыслом. Но недомыслие и самовольничанье многому повредили. Вообще, я опасаюсь, что когда-нибудь меня из-за Вас постигнет какое-то большое несчастье. Буря часто разражается внезапно, а в тот день в Пратере я был на Вас сильно обижен. Вообще, те услуги, которые Вы мне оказываете, я скорее предпочёл бы кое-чем отдаривать, нежели вознаграждать приглашениями к столу, ибо, признаюсь, мне это слишком мешает во многих отношениях. Ведь если к Вам не выйдешь с весёлым лицом, то это у Вас называется – „нынче опять плохая погода“. Да и разве Вы, при Вашей заурядности, в состоянии постигнуть нечто незаурядное?! Короче, я слишком дорожу своей свободой. Не исключается, что я буду иногда Вас приглашать. – Но постоянно общаться с Вами мне невозможно, потому что при этом рушится весь мой распорядок. –

<...> Говорю откровенно: прямота моего характера не позволяет мне дарить Вам свою дружбу только за те услуги, которые Вы мне оказываете, хотя я и готов, со своей стороны, быть Вам полезным во всём, что касается Вашего благополучия».

Шиндлер простил или сделал вид, будто простил прилюдную выволочку в Пратере и это уничижительное письмо. Но после смерти Бетховена он постарался представить себя тем, кем никогда не был, – верным другом и даже учеником гения, авторитетным источником достоверных сведений о его жизни и о правильных интерпретациях его сочинений. Выдумки Шиндлера были не всегда безобидными, и мы ещё не раз в этом убедимся.

В Вене при жизни Бетховена Девятая симфония больше никогда не исполнялась. Но она постепенно начала звучать в других городах и странах. 21 марта 1825 года симфония была исполнена в Лондоне оркестром и хором Филармонического общества под управлением Джорджа Смарта. В том же 1825 году Девятая симфония прозвучала во Франкфурте-на-Майне (1 апреля) и в Аахене (23 мая). Аахен стал в том году местом проведения восьмого Нижнерейнского музыкального фестиваля; дирижировал исполнением симфонии Фердинанд Рис, перебравшийся к тому времени из Лондона в Годесберг близ Бонна. Присутствовавший на том концерте корреспондент лейпцигской «Всеобщей музыкальной газеты», хотя и не одобрил слишком шумную инструментовку финала, придал своей критике вид своеобразного комплимента: «Но, несмотря на это, о Бетховене говорят то же самое, что

говорили о Генделе: даже в заблуждениях – велик»⁴⁵. Рис же писал учителю из Годесберга 9 июня 1825 года: «Это – произведение, рядом с которым поставить нечего, и не напиши Вы больше ничего другого, оно бы сделало Вас бессмертным. И куда Вы нас уведёте?»

В 1826 году Девятую симфонию сыграли в Лейпциге (6 марта) и в Берлине (27 ноября). Берлинское исполнение состоялось под управлением Карла Мозера (1774–1851), и на сей раз отзыв рецензента «Всеобщей музыкальной газеты» был выдержан в негативном тоне. Симфония показалась критику слишком длинной и разнородной, а финал вызвал ассоциации с шабашем адских сил: «Кажется, будто духи преисподней учинили праздник надругательства над всем, что среди людей считается радостью. С гигантской мощью наступает грозное полчище, разбивая вдребезги человеческие сердца и яростно уничтожая „искру Божью“ своими дикими завываниями и чудовищными издёвками. <...> Маэстро остался самим собой – заклинателем духов, которому на сей раз заблагорассудилось потребовать от нас чего-то сверхчеловеческого. Я на такое не согласен»⁴⁶. Критически отзывались о Девятой симфонии и некоторые авторитетные музыканты. Например, Людвиг Шпор считал её финал «чудовищным, безвкусным и вульгарным в трактовке шиллеровской оды» (правда, это суждение было опубликовано в издании мемуаров Шпора много лет спустя после смерти Бетховена, в 1860 году).

О Девятой симфонии продолжали спорить и в XIX веке, и в XX. В ней видели то одну из вершин человеческого гения вообще, то предтечу «искусства будущего» (Рихард Вагнер), то, наоборот, досадную творческую неудачу, вызванную экстравагантным желанием Бетховена выйти за пределы «чистой» музыки. Но своей цели композитор достиг: эта симфония стала чрезвычайно значимым явлением для тех самых «миллионов», к которым она была обращена. Тему Радости из финала Девятой симфонии неоднократно использовали как цитату в других произведениях искусства, включая кино. В 1985 году тема Радости была избрана официальным гимном Европейского содружества. Столь прикладное использование этой музыки, несомненно, упрощает её смысл, который можно оценить лишь в контексте всей симфонии. Однако Бетховен, возможно, не возражал бы против того, чтобы его мелодию знал едва ли не каждый человек на земле, пусть даже совершенно не разбирающийся в классической музыке.

Благодарственная песнь

В 1822 году, ещё до завершения Торжественной мессы и Девятой симфонии, у Бетховена вдруг возникло желание вернуться к давно заброшенному жанру струнного квартета. И тогда же завязалась его переписка

⁴⁵ Всеобщая музыкальная газета. 1825. 477.

⁴⁶ Там же. 1826. 853.

с лейпцигским издателем Карлом Фридрихом Петерсом. Тот пожелал получить от Бетховена сочинения, которые имели бы спрос у любителей музыки. Бетховен, порывшись в своих архивах, нашёл требуемое, а попутно осведомился, не захочет ли Петерс купить у него струнный квартет за 50 дукатов. Издатель предложил убавить сумму. Бетховен отозвался решительным отказом, добавив хлёсткую отповедь: «Как раз за сочинения такого рода мне платят самые высокие гонорары, причём – не могу удержаться от того, чтобы сказать это, – вопреки достойному презрению дешёвому вкусу большинства, зачастую стоящему в мире искусства несоизмеримо ниже индивидуального вкуса» (письмо от 6 июля 1822 года).

По-видимому, Бетховен решил, что Петерс представляет собой ненавистный ему тип коммерсанта от искусства. Отношения с Петерсом разладились; в 1823 году издатель отослал назад Бетховену уже присланные в Лейпциг лёгкие пьесы, не преминув оскорбить композитора, заявив, что они недостойны его имени. «Увольте меня от Ваших дальнейших писем, ибо Вы сами *никогда* не знаете, *чего Вы хотите*», – раздражённо писал Петерсу Бетховен 17 июля 1823 года. В том же письме содержится ещё одна фраза, требующая разъяснений: «Впрочем, для меня приуготовлены совершенно иные деньги, и те, кто их платит, охотно ждут, принимая во внимание моё искусство и, опять же, моё слабое здоровье».

Эти слова, при всей их расплывчатости, в точности отражали изменившуюся ситуацию. После того как Петерс фактически отказался печатать новый струнный квартет Бетховена, вдруг, словно по велению всевидящей судьбы, на письменный стол композитора легло письмо из далёкого Санкт-Петербурга, написанное по-французски:

«С. Петербург, 9 ноября 1822 года.

Милостивый государь!

Будучи столь же страстным любителем музыки, сколь и большим почитателем Вашего таланта, я позволяю себе написать Вам, чтобы спросить Вас, не согласитесь ли Вы сочинить один, два или три новых квартета, которые мне доставило бы удовольствие оплатить так, как Вы назначите. Я с признательностью приму посвящение. Будьте добры дать мне знать, какому банкиру я должен адресовать сумму, которую Вы пожелаете получить. Инструмент, на котором я играю, – виолончель. Я жду Вашего ответа с самым живым нетерпением. Будьте добры написать мне по следующему адресу:

Князю Николаю Голицыну в С. Петербург через банкиров господ Штиглиц и К°. Прошу Вас принять уверения в моём глубоком восхищении и высоком уважении.

Князь Николай Голицын».

Бетховен с радостью согласился написать для князя три квартета, назначив гонорар 50 дукатов за каждый. Голицын великодушно предложил, чтобы Бетховен располагал также правом одновременно издать квартеты. Обычно произведение поступало в пользование заказчика на оговорённый срок, в

течение которого публиковать его было нельзя. Русский князь решил не быть мелочным. «Когда Вы закончите работу, Вы сможете тотчас продать Ваше произведение музыкальному издателю, поскольку в мои планы не входит причинять какой-либо ущерб Вашим интересам. Для себя я требую только посвящения и экземпляра законченной Вами рукописи», – писал Голицын 5 марта 1823 года, сообщая, что гонорар за первый из квартетов уже переведён в Вену.

Личность столь удивительного мецената заслуживает того, чтобы осветить её подробнее.

Николай Борисович Голицын (1794–1866) происходил из очень знатного и чрезвычайно разветвлённого княжеского рода. Его родителями были генерал-лейтенант Борис Андреевич Голицын и Анна Александровна, урождённая Багратион, царевна Грузинская (знаменитый полководец Пётр Иванович Багратион был её родственником и другом Бориса Андреевича). Голицын вспоминал, что в 1804–1806 годах он вместе с матерью находился в Вене и, будучи ребёнком, запомнил облик старого Гайдна. С Бетховеном семья Голицыных в то время не пересекалась, и с его музыкой Николай Борисович познакомился гораздо позднее. Ещё мальчиком Николай начал учиться игре на виолончели, но юноше из столь знатной семьи подобало выбрать военную карьеру, следуя по стопам отца и старших братьев, а также имея перед глазами такого родственника-героя, как Багратион. В 1806 году двенадцатилетнего Николая определили в Пажеский корпус – придворную школу в Петербурге, превращённую в 1802 году Александром I в «питомник» для будущей офицерской элиты.

По окончании корпуса Голицын, как и ожидалось, поступил на военную службу, однако вскоре ушёл в отставку, не чувствуя в себе склонности к армейской жизни. Мать считала его чем-то вроде заблудшей овцы. Всё изменила война 1812 года: в строй встали не только братья Голицына, Андрей и Александр, но и пожилой отец, возглавивший ополчение во Владимире. Николай вернулся в армию и даже участвовал в Бородинском сражении в качестве ординарца Багратиона, но затем, сильно заболев, задержался в Москве и присоединился к сослуживцам уже во время Заграничного похода русской армии. Молодой аристократ проявил себя храбрым воином и был удостоен почётных наград и памятной сабли за взятие Парижа.

Голицын вновь вышел в отставку и поселился в Петербурге. Князь писал стихи по-французски, отлично играл на виолончели и немного сочинял сам. Его художественные интересы разделяла молодая и нежно любимая им жена Елена Александровна, урождённая княжна Салтыкова-Головкина, которая хорошо играла на фортепиано и могла составить с мужем камерный дуэт. Стало быть, к Бетховену в ноябре 1822 года обращался не просто великодушный русский барин, а человек, прошедший войну, многое повидавший, великолепно образованный, находящийся в самом расцвете сил и достигший вершины благополучия. Для полноты счастья ему не хватало лишь квартетов, написанных специально для него величайшим композитором современности.

Откуда Голицын мог узнать музыку Бетховена? В России она в публичных

концертах почти не звучала; в Вене же князь, за исключением краткого эпизода в детстве, не бывал. Но у Бетховена и Голицына оказалось несколько общих знакомых. Это прежде всего виолончелист и композитор Бернгард Ромберг, боннский сослуживец Бетховена, который подолгу жил и работал в России (его сын Карл родился в 1811 году в Москве). Считается, что Ромберг помогал Голицыну совершенствоваться в игре на виолончели. Другим связующим звеном мог быть пианист и композитор Карл Траугот Цейнер, познакомившийся с Бетховеном в Вене в 1805 году. Тогда же Цейнер поступил на службу к княгине Анне Александровне Голицыной, став учителем музыки её детей, и уехал вместе с княжеским семейством в Россию. Скорее всего, Голицын общался и с Шуппанцигом, который в 1820 году находился в Петербурге, а в 1822-м давал концерты в Петербурге и Москве. Наконец, князь дружил с графами Виельгорскими, Михаилом и Матвеем Юрьевичами – они оба были виолончелистами профессионального уровня, причём в 1808 году встречались в Вене с Бетховеном в салоне графини Элеоноры Фукс, а 22 декабря присутствовали на знаменитой академии в Ан дер Вин, где впервые исполнялись Пятая и Шестая симфонии.

Шиндлер впоследствии упрекал Голицына за то, что тот своим соблазнительным заказом помешал появиться на свет ряду масштабных вокально-симфонических произведений. Однако Бетховен был не тем человеком, которого легко было заставить делать что-либо против его воли. Он хотел писать именно струнные квартеты.

Современному человеку, особенно немусыканту, трудно понять, какую привлекательность таил в себе этот специфический жанр для людей того времени. Нынешняя концертная практика исполнения квартетов во многом нивелирует тот оттенок интимности и задушевности, который особенно ценился в классическую эпоху. В большом зале, где участники квартета размещаются на сцене, возникает эффект отчуждённости. Аудиозапись или даже видеозапись не заменяет живого камерного музицирования: процесс восприятия музыки может быть нарушен бытовыми шумами.

Жанр струнного квартета в XVIII – начале XIX века сравнивали с разговором четырёх умных, воспитанных и чутких людей. Темы для подобных музыкальных «бесед» чаще всего выбирались так, чтобы всем доставить удовольствие. Однако в творчестве Гайдна и Моцарта жанр квартета из светского или приятельски-компанейского превратился в едва ли не самый сложный род камерной музыки. Эту же линию продолжил в своём творчестве Бетховен. Но его поздние квартеты превзошли всё, что делалось в данном жанре раньше.

Интересно, что оба раза Бетховена вдохновляли на самые смелые эксперименты именно русские меценаты, Разумовский и Голицын. Оба принадлежали не только к аристократической, но и к интеллектуальной элите Европы, были совершенно независимы в своих вкусах и суждениях, и вопрос коммерческой окупаемости столь «авангардного» искусства их, в отличие от издателей, совершенно не волновал. И коль скоро Бетховену была предоставлена полнейшая творческая свобода, он этой свободой

воспользовался. Тем более что с апреля 1823 года Шуппанциг, «милорд Фальстаф», вновь был в Вене и восстановил свой квартет, хотя и в несколько ином составе, чем прежде. Помимо давно знакомых Бетховену музыкантов, альтиста Франца Вайса и виолончелиста Йозефа Линке, в ансамбль в качестве второго скрипача был принят ученик Шуппанцига, Карл Хольц (1799–1868). Он был самым младшим членом квартета, и именно ему было суждено стать одним из наиболее близких Бетховену людей в 1825–1826 годах.

Хольц был типичным венским «феаком» (это словечко, почерпнутое из «Одиссеи» Гомера, обозначало тогда легкомысленного, но обаятельного гедониста). Симпатичный, хорошо воспитанный, весёлый, остроумный, артистичный и добродушный, Хольц отрадно контрастировал с изгнанным из окружения Бетховена в мае 1824 года Шиндлером, который бывал то назойлив, то зануден. Хольц фактически занял место Шиндлера при Бетховене, который продолжал нуждаться в постоянном помощнике для ведения своих житейских дел. Огромная разница в возрасте позволяла Бетховену относиться к Хольцу покровительственно и часто подшучивать над ним, обыгрывая его фамилию: *Holz* означает «дерево», «древесина», и Бетховен от души каламбурил, называя приятеля «щепочкой от древа Христова» или, например, требуя: «Хольц, тащи дрова!» («*Holz – schaffe Holz!*»). Впрочем, в письмах он всегда обращался к младшему другу на «Вы», и той душевной близости, которая связывала его с друзьями юности, вроде Брейнинга и Вегелера, в данном случае возникнуть не могло.

Выполнение заказа Голицына растянулось на несколько лет. Князь терпеливо ждал обещанных квартетов, а между тем, как мы знаем, оплатил подписку на экземпляр партитуры Торжественной мессы и устроил мировую премьеру этого произведения в Петербурге, а также прислал Бетховену гонорар за посвящение ему Увертюры ор. 124 «Освящение дома». Проще всего было бы обвинить композитора в небрежности, однако следует учитывать все обстоятельства его тогдашней жизни, которые, как всегда, были нелёгкими.

Сыграли свою роль также постоянно ухудшавшееся здоровье и проблемы, связанные с племянником Карлом. В 1823 году юноша поступил в Венский университет, что полностью соответствовало чаяниям Бетховена. Уж если Карлу не суждено было стать выдающимся музыкантом, то ему надлежало выбрать поприще учёного, специалиста по античной филологии. Но после первого же года обучения стало ясно, что университетский уровень требований превосходит его возможности. Пришлось оставить университет и искать другое учебное заведение. Карл выбрал Политехнический институт, поступив туда в апреле 1825 года на отделение коммерции. Бетховен был вынужден согласиться с этим выбором. Политехнический институт являлся не менее престижным местом учёбы, чем университет, а перспективы хорошей карьеры после его окончания были даже ещё заманчивее: предполагалось, что Карла возьмут на работу в процветающий венский банк «Арнштейн и Эскелес». Профессия финансиста не внушала Бетховену особого почтения, однако с некоторыми крупными венскими банкирами он общался, в том числе с графом Фрисом, своим давним меценатом. Бернгард Эскелес стал одним из основателей

Австрийского национального банка, и по его совету Бетховен в 1819 году приобрёл восемь акций этого банка, одну из которых пришлось потом продать, но семь остались в наследство племяннику Карлу. Жена Эскелеса Цецилия и её сестра Франциска (Фанни) Арнштейн были меценатками, активно участвовали в создании Венского общества любителей музыки и были хозяйками престижных салонов. Бетховен также иногда появлялся в салоне Эскелесов. Но, несмотря на хорошее отношение к Бетховену и к его племяннику со стороны ректора Политехнического института, Карл не удержался и в этом учебном заведении. Видимо, пробелы в его знаниях были настолько существенными, особенно в точных науках, что нагнать однокурсников он не смог, и это послужило одним из поводов к разразившейся в 1826 году драме. В период обучения Карл жил не с дядей, а снимал комнату поблизости от института в квартире некоего Матиаса Шлеммера. Бетховен был одержим страхами по поводу возможного предосудительного поведения племянника и поручал разным людям (Шлеммеру, Бернаруду, Хольцу) приглядывать за юношей, дабы тот не спутался с женщинами лёгкого поведения, не дал себя вовлечь в азартные игры, не общался с матерью, отстранённой от опеки, и т. п. Карл знал, что за ним постоянно следят и о каждом его шаге докладывают дяде, который потом слал ему письма с горькими упрёками.

Взаимоотношения Бетховена с племянником заметно осложнились в 1825 году, когда композитор вплотную приступил к работе над голицынским заказом. В феврале 1825 года был, наконец, завершён первый из обещанных князю квартетов, ми-бемоль мажор ор. 127 (№ 12 по общей нумерации), и тотчас начат следующий, ля минор ор. 132 (№ 15⁴⁷).

Однако работу над вторым квартетом пришлось прервать: весной 1825 года Бетховен серьёзно и долго болел. Его мучили то катар, то конъюнктивит, то сильные боли в животе. Трудно сказать, каков был бы диагноз нынешних специалистов (некоторые полагают, что уже тогда начал развиваться цирроз печени, от которого Бетховен и скончался). Доктор Антон Браунхофер, которого Бетховен вызвал к себе 18 апреля, прописал ему диету. Затем, вероятно, доктор начал выписывать медикаменты, и Бетховен спросил, нельзя ли обойтись без них. Браунхофер удивился: «Неужели вы полагаете, что скорое выздоровление наступит без приёма множества лекарств?» Доктор призвал пациента к терпению и к аккуратному выполнению его предписаний, среди которых были ванны из дунайской воды и деревенский воздух.

Молодой немецкий поэт Людвиг Рельштаб (1799–1860), приехавший в это время в Вену, неоднократно пытался добиться встречи с Бетховеном, но композитор долго откладывал свидание из-за своего плохого самочувствия. Позднее Рельштаб опубликовал подробные воспоминания о знакомстве со своим кумиром, который жил тогда в самом центре Вены, на улице Кругерштрассе, в доме 13, на четвёртом этаже. У Рельштаба, как водилось в те

⁴⁷ Порядковые и опусные номера поздних квартетов не соответствуют хронологии их создания; они отражают порядок выхода квартетов из печати. Хронологический порядок был таков: ор. 127 (№ 12), ор. 132 (№ 15), ор. 130 (№ 13), ор. 133 (Большая fuga, первоначально – Финал ор. 130), ор. 131 (№ 14), ор. 135 (№ 16).

времена, имелось рекомендательное письмо от Карла Фридриха Цельтера, велеречиво адресованное «благородному, знаменитому, великому Людвигу ван Бетховену». Когда Рельштаба пригласили в комнату Бетховена, тот был ещё далёк от выздоровления:

«Он сидел в небрежной позе на неприбранной кровати, стоявшей у дальней стены. Вероятно, он только что лежал в постели. В одной руке у него было письмо Цельтера, другую он дружески протянул мне, и его взгляд был исполнен такой доброты и такого страдания, что все преграды стеснительности тотчас рухнули, и я подался навстречу ему со всем глубочайшим почтением и со всем пылом моей любви. Он встал, сердечно пожал мою руку, на немецкий манер, и сказал: „Вы привезли мне прекрасное письмо от Цельтера! Он – настоящий подборник истинного искусства!“ Привыкнув по большей части говорить сам, поскольку ответы он мог воспринимать лишь с трудом, он продолжал: „Я нездоров, я был очень болен; вам будет тяжело со мной беседовать, поскольку я крайне плохо слышу“. „Что я тогда ответил, и ответил ли вообще, – ей-богу, не помню!“»...

Тем не менее записи в 87-й разговорной тетради свидетельствуют о том, что они обсуждали с Бетховеном возможные совместные оперные проекты. Особенно подробно обговаривался гипотетический план оперы «Орест» по трагедии Еврипида, однако Рельштаб был готов взяться за любое либретто по выбору Бетховена. Но срок пребывания Рельштаба в Вене близился к концу, а Бетховен готовился к переезду в Баден, поэтому дальше разговоров эти планы продвинуться не могли. Рельштаб оставил выразительный словесный портрет Бетховена, который не соответствует ни одному из его существующих живописных изображений, сделанных до болезни 1825 года:

«Я сидел рядом с больным и угнетённым страдальцем. Над его головой вздымались, как заросли, сплошь седые, непричёсанные волосы: не прямые, не вьющиеся, не жёстко торчащие, а всё вперемежку. На первый взгляд его черты казались малозначительными. Лицо выглядело намного меньшим, чем мне представлялось по его портретам с присущей им властной и гениальной необузданностью. Ничто не говорило о резкости, о той бурной раскованности, которую обычно придают его лицу, дабы привести этот образ в соответствие с его произведениями. Но почему облик Бетховена должен выглядеть так же, как его партитуры? Лицо его было коричневатого цвета, но это был не тот здоровый и крепкий загар, который свойствен охотникам, а цвет, отмеченный нездоровой желтизной. Нос был невелик и заострён, рот выражал благожелательность, глаза – маленькие, блекло-серые, однако говорящие без слов. Печаль, страдание, доброта – вот что я прочёл на его лице, но, повторяю, там не было заметно ни единой жёсткой черты и даже никаких примет той мощной дерзновенности, которая свойственна его духу. Я не хочу обманывать читателей поэтическими измышлениями, а сообщаю правду, в точности отображая его портрет».

Ещё до своей болезни Бетховен успел закончить Квартет ор. 127, самый

светлый и гармоничный из всех поздних. Следующий, ор. 132, дописывался уже в Бадене, в мае – июле 1825 года. Но и там композитор по-прежнему чувствовал себя нехорошо и жаловался в письмах на слабость, рвоту, понос и даже кровохарканье. Вдобавок погода в Бадене стояла в мае совсем не курортная. «Я понемногу начинаю опять сочинять, но в такую печальнейшую холодную погоду почти невозможно создать что-нибудь путное», – писал Бетховен племяннику 17 мая. На сей раз он остановился не в крохотной квартирке в «Доме медника», а в более просторных апартаментах в замке Гутенбрунн. Но это не спасало от печального чувства покинутости. На венской квартире Бетховен всё-таки не бывал совсем одинок; туда приходили и брат Иоганн, и друзья; там у него была прислуга – семидесятилетняя экономка Барбара Хольцман, которую он периодически поругивал, называя её в письмах «старой душой», «ведьмой», «фрау Шнапс», но уже свyksя с её повадками. В Баден она приезжала лишь время от времени, в остальном же ему, больному и совершенно оглохшему, приходилось заботиться о себе самостоятельно. «Я день ото дня худею и чувствую себя скорее плохо, чем хорошо. И ни врача, ни участливого человека», – писал Бетховен племяннику 18 мая, горестно добавляя в конце: «Да осталось ли место на мне не израненное, не истерзанное?!»... Карл уверял его, что сможет приезжать в Баден только по воскресеньям, ибо в остальные дни занят учёбой в институте и подготовкой домашних заданий. Однако Бетховен подозревал, что тот не говорит ему всей правды и проводит свободное время отнюдь не за книгами и конспектами. В письме от 9 июня он сетовал на его неблагодарность и описывал свои страдания: «Постоянное одиночество ещё больше меня подкашивает, моя слабость граничит с полным бессилием. О, не терзай меня больше. Смерть и без того не заставит себя долго ждать».

В таких печальных обстоятельствах Бетховен писал Квартет ор. 132, в музыке которого, несомненно, отразилось всё: и его болезненность, и быстрые переходы от надежды к отчаянию, и мысли о скорой смерти, и воспоминания о невозвратной молодости... Тем не менее настроение этого квартета далеко от беспросветного трагизма.

О связи квартета с тем, что Бетховен переживал весной и летом 1825 года, красноречивее всего говорит название третьей части, *Molto Adagio*: «Священная благодарственная песнь выздоравливающего Божеству, в лидийском ладу». Первая тема этой части стилизована под церковную музыку XVI века, вторая же представляет собой энергичный менуэт в духе Генделя и имеет указание: «Ощущая прилив новых сил». Здесь Бетховен воплотил средствами инструментальной музыки причудливый замысел *Adagio cantique*, появившийся ещё в 1818 году: там предполагалось соединить «христианское песнопение» и «празднество Вакха». *Molto Adagio* из Квартета ор. 132 соединяет в себе совершенно разные духовные и музыкальные пласты: Античность, Средневековье, Ренессанс, Барокко и, наконец, современность, поскольку только в 1820-е годы такой синтез оказался возможен, причём исключительно в творчестве Бетховена.

«Священная благодарственная песнь выздоравливающего Божеству» –

одно из самых философски-возвышенных и мистических творений, какие только существуют в классической музыке, да и в музыке вообще. «Выздоровление» можно понимать здесь и буквально, и метафорически. Известно, что Сократ, осуждённый на смерть и добровольно выпивший чашу с ядом, попросил своих друзей принести в жертву Асклепию петуха (это описано в диалоге Платона «Федон») – такие жертвы обычно приносились в честь выздоровления больного. Сократ имел в виду духовное исцеление, освобождение души из темницы плоти. Бетховен, конечно же, знал об этом знаменитом эпизоде, поскольку усердно читал древних авторов. Среди набросков его пространного заявления в Апелляционный суд в 6-й разговорной тетради за январь 1820 года имеется удивительная фраза, не вошедшая в текст документа: «Сократ и Иисус служили мне образцами». В июле того же года Бетховен писал Йозефу фон Блехлингеру, владельцу пансиона, в котором тогда обучался Карл: «Спросите-ка его насчёт того, как я руководил им на манер Сократа»...

Но даже если в «Благодарственной песне» не подразумевалось ассоциаций с учением Сократа и Платона, то её религиозный смысл в любом случае гораздо глубже любых автобиографических моментов, о которых слушатели могут вовсе не догадываться. Нечто подобное удалось выразить двум поэтам, современникам Бетховена, каждому на свой лад и, наверное, несколько прямолинейнее, чем это получилось в музыке *Molto Adagio*. В 1820 году стихотворение «Выздоровливающий» написал Франц Грильпарцер; трудно сказать, мог ли знать эти стихи Бетховен. Приведём несколько заключительных строф:

Дух, от боли зачерствевший
И набухший соком слёз,
Стал подобен пашне вешней,
Плугом вспаханной насквозь.

И, покорна зову света,
Внемля радостным хорам,
Залежь, солнышком согрета,
Жизнь даёт младым росткам.

Настежь – тайные глубины!
Чувства все – вдвойне острее!
В каждом образе – картины!
Каждый миг – ещё ценней!

Что желаю – то случится,
Что услышу – явит плоть,
Что прочту – осуществится,
Будто так велел Господь.

Мир вокруг лежит в покое,
И в душе моей покой.
С благодарною мольбою
Я склоняюсь пред Тобой,

Кто пришёл мне на подмогу,
И открыл, что жизнь – светла!
О болезнь, ты – дар от Бога,
И Ему за то – хвала!

Другое стихотворение, очень близкое по тематике и духу к бетховенской «Благодарственной песне», создал 13 декабря 1789 года Николай Михайлович Карамзин, и этот текст Бетховен знать вряд ли мог.

Нежная мать Природа!
Слава тебе!
Снова твой сын оживает!
Слава тебе!..

Грильпарцера хвала возносится Богу, у Карамзина – Природе; Бетховен объединяет оба эти понятия в слове «Божество». Вспомним авторское название финала «Пасторальной симфонии»: «Благотворные чувства после бури, связанные с благодарностью Божеству».

Сугубо личные аллюзии, понятные в то время только самому Бетховену, имеются и в других частях Квартета ор. 132. Так, в трио второй части он цитирует свою раннюю фортепианную пьесу, Аллеманду WoO 81, сочинённую около 1800 года, но оставшуюся погребённой в его эскизах. Никто из окружающих его людей об этой пьесе не знал, и опубликована она была только в 1888 году. Казалось бы, композитору ничего не стоило сочинить другую аналогичную тему в духе швабского танца. Однако он прибег к цитате, поскольку, по-видимому, у него были связаны с этой пьесой какие-то приятные воспоминания. Идиллическая сценка? Прогулка с прелестной спутницей под звуки ансамбля деревенских музыкантов?.. Мы никогда не докапаемся до правды, но понимание того, что эта тема – гостья из прошлого, придаёт скерцо не просто пасторальный, а ностальгический оттенок.

Символична и лейттема Квартета ор. 132, звучащая в самом начале первой части и дающая жизнь многим другим темам, включая поэтическую вальсообразную тему финала. Звуки темы-эпиграфа образуют крестообразную фигуру, что в эпоху Барокко связывалось со страданиями и распятием Христа. Примерно та же фигура, только теснее сжатая по диапазону, присутствует в нотной «транскрипции» фамилии Баха – *BACH*⁴⁸. В позднем творчестве

⁴⁸ Помимо слоговых обозначений нот (до, ре, ми и т. д.), в музыке приняты и латинские буквенные обозначения, причём их ряд начинается с ля – буквы *A*. Нота си бемоль соответствует букве *B*, си бекар – *H*, до – *C*. Тема *BACH* – не единственная фамильная монограмма в истории музыки; в XX веке появились также тема *DSCH* («Дмитрий Шостакович») и некоторые другие, менее широко известные.

Бетховена все эти мотивы неоднократно пересекались. В течение ряда лет он намеревался написать увертюру памяти Баха на тему *BACH*, и хотя к ней сохранились лишь разрозненные эскизы, «тема креста» проникла в струнные квартеты. В том или ином виде она появляется в каждом из них, символизируя не столько грозную силу судьбы, как в сочинениях 1806–1808 годов, сколько неизбежность и необходимость принятия своей участи, пусть даже трагической, – по образцу Христа и Сократа.

Закончив Квартет ор. 132, Бетховен тотчас принялся за следующий «голицынский» Квартет, ор. 130. Он принял ещё более грандиозные очертания. Цикл ор. 130 разросся до шести частей. Столь пёстрая многочастность была свойственна развлекательной музыке XVIII века – дивертисментам и серенадам. Молодой Бетховен также охотно сочинял нечто подобное. Но струнный квартет – жанр более строгий, и в нём всегда было четыре части, следовавших в определённом порядке: энергичная, медленная, танцевальная и быстрый финал. Все предыдущие квартеты Бетховена были написаны в соответствии с этой жанровой моделью. Лишь в Квартете ор. 132 композитор раздвинул рамки канона: перед финалом был вставлен бодрый марш.

Шесть частей Квартета ор. 130 лишь внешне воспроизводят строение старинного дивертисмента. Хотя преобладают мажорные тональности, уже самое начало квартета осенено «роковой» крестообразной темой – это своего рода *emento mori*, напоминание о неизбежности конца всего земного. Суровому предостережению отвечает беспечное щебетание скрипок, а затем появляется чувственно-певучая побочная тема. Вторая часть, мчащаяся в вихревом темпе *Presto*, должна была бы восприниматься как несколько экстравагантное каприччио. Но Бетховен поместил эту музыку в мрачнейшую тональность си-бемоль минор (ту самую, которую позднее выбрал Шопен для траурного марша из своей Второй сонаты). Для дивертисмента это слишком странно, да и скерцо в таких тональностях тогда не писали. Третья часть ещё более неоднозначна. Бетховенское обозначение темпа и характера противоречиво: *Andante con moto, ma non troppo* – то есть «Спокойно, с движением, но не слишком быстро», а чуть ниже – *poco scherzoso*, «слегка шутливо». Как найти верное соотношение спокойствия, подвижности и шутливости?.. Вдобавок Анданте написано в тональности ре-бемоль мажор, которую сам Бетховен обычно воспринимал как возвышенную и торжественную. На всём протяжении этой части музыка балансирует между слезами и улыбкой, бурлескным ворчанием и сердечной нежностью... Зато характер следующей, четвёртой, части вроде бы ясен: *Alla danza tedesca* – «В духе немецкого танца». Но кажется, будто за прелестной картинкой сельского танца Бетховен наблюдает издали, понимая, что войти внутрь этой райской идиллии невозможно.

Пятая часть квартета названа Каватиной, что сразу отсылает нас к вокальной музыке. Каватиной в XVIII веке считалась небольшая, преимущественно лирическая ария; при её исполнении требовалась особая

проникновенность интонирования. Именно это и предписывает Бетховен исполнителям: *Adagio molto espressivo* – «Медленно, очень выразительно», а над каждой партией значится ещё и чисто вокальное указание *sotto voce* – вполголоса. Карл Хольц вспоминал много лет спустя: «Венцом всех квартетных сочинений и его излюбленной пьесой была Каватина из Квартета си-бемоль мажор. Он сочинял её поистине в скорбных слезах (летом 1825 года) и признавался мне, что никогда ещё его собственная музыка не производила на него такого воздействия и что даже воспоминание об этой пьесе вновь вызывало у него слёзы».

Чем можно было завершить квартет после такого лирического откровения? Первоначально Бетховен создал финал в виде интродукции и фуги. Фуга вышла циклопически огромной и настолько сложной, что современники были ошарашены и не знали, что на это сказать. Венский издатель Матиас Артариа, которому Бетховен отдал в 1826 году Квартет ор. 130 для публикации, буквально взмолился, убеждая композитора написать вместо фуги что-нибудь попроще. Фугу же Артариа обещал издать отдельным опусом, заплатив за неё дополнительный гонорар. Как ни странно, Бетховен довольно легко на это согласился. Видимо, он сам понимал, что фуга, которая намного превышает уровень трудности, заданный в других частях этого квартета, несомненно испугает даже опытных исполнителей. Они просто не будут её играть.

Так от Квартета ор. 130 отделилась Большая фуга ор. 133, изданная Артариа также в виде авторского фортепианного переложения в четыре руки (оба варианта были посвящены эрцгерцогу Рудольфу). Интересна судьба бетховенского автографа фортепианного переложения, получившего опусный номер 134. Долгое время местонахождение рукописи оставалось неизвестным, пока в 2005 году эти ноты не были случайно обнаружены в библиотеке Теологической семинарии в Виннивуде (США, штат Пенсильвания). Сенсационная находка была выставлена на продажу. Купленная на аукционе почти за два миллиона долларов Брюсом Ковнером рукопись была в 2006 году великодушно подарена им Джульямской музыкальной школе в Нью-Йорке и ныне доступна всем желающим для изучения онлайн в Интернете.

Вплоть до XX века Большая фуга оставалась камнем преткновения для большинства музыкантов, склонных приписывать её жёсткую дисгармоничность трагической глухоте композитора или даже его психической неадекватности. Однако певучая Каватина, предшествующая фуге в Квартете ор. 130, красноречиво опровергала это мнение. Внутренний слух Бетховена оставался совершенным, а мастерство, свидетельствовавшее о полном духовном самоконтроле, не изменяло ему никогда. Неклассическая структура Большой фуги, нагромождение в ней то яростных диссонансов, то бурлящих во всех голосах трелей, то идущих поперёк такта ритмов – всё это диктовалось художественным замыслом, предполагавшим такой же разрыв с привычными канонами, как и хоровой финал Девятой симфонии.

Понимание Большой фуги пришло лишь более чем 100 лет спустя после её написания, хотя и в наше время эта музыка способна вызвать отторжение слушателя, привыкшего к гармоническому благозвучию фуг Баха. Однако

Большой фугой восхищались многие выдающиеся композиторы XX века, в том числе русские. Игорь Стравинский говорил, что эта fuga звучит исключительно современно и никогда не устареет. Дмитрий Шостакович знал её партитуру наизусть. Одну из тем Большой фуги цитировал Альфред Шнитке в своём Третьем квартете.

В 2006 году на экраны вышел художественный фильм Агнешки Холланд «Переписывая Бетховена», в котором важную роль играла Большая fuga, периодически звучащая за кадром, так что эта музыка стала известной широким кругам кинозрителей во всём мире. Правда, сюжет фильма ни в какой мере не соответствует фактам. Ситуация, в которой некая юная поклонница Бетховена могла бы переписывать Девятую симфонию, а потом и Большую fugу, выглядит абсолютно фантастичной.

К сожалению, мы не знаем, как воспринял Квартет op. 130 князь Голицын. Когда произведение, наконец, было им получено, князь находился вдали от Петербурга и не мог бы собрать ансамбль, способный сыграть столь трудный опус. Похоже, что в это время ему вообще стало не до Бетховена.

Уже в 1825 году отношения композитора с его меценатом омрачились. Их денежные расчёты запутались донельзя. Бетховен слишком долго писал квартеты и постоянно задерживал их отправку в Петербург, посылая Голицыну вместо этого другие сочинения. Возможно, к концу 1825 года уже трудно было понять, сколько денег и за что именно Голицын заплатил Бетховену через банкиров в Петербурге и в Вене. Бетховен, поручавший составлять чистовые варианты своих писем племяннику Карлу, хорошо знавшему французский язык (Голицын по-немецки не читал), напутствовал его 15 июля 1825 года: «Только не лебези перед Мизераблицыным. Он – слабый патрон». Фамилия князя была переименована в уничижительном смысле – от латинского слова *miserabilis*, что значит «жалкий, ничтожный». Князь откликнулся на присылку Квартета op. 132 лишь 14 января 1826 года, обещал, что скоро переведёт в Вену 75 дукатов – 50 за квартет и 25 за посвящение Увертюры op. 124. Из августовской переписки Бетховена с банком «Штиглиц и К^о» явствовало, что Голицын остался должен композитору сумму 125 дукатов (то есть за два квартета и Увертюру). Князь отозвался на письма лишь 10 (22) ноября 1826 года, подтвердив получение Квартета op. 130 и вновь обещав, что деньги скоро будут выплачены. Но этого так и не произошло.

Ещё весной 1825 года Николай Борисович разорился. С 20 мая 1826 года он вновь вернулся на действительную армейскую службу в чине подполковника лейб-гвардейского Павловского полка. В конце ноября, вскоре после отправки своего последнего письма Бетховену, он отбыл на театр военных действий на Кавказ. Переписка Голицына с Бетховеном прервалась, но неприятная история с денежным долгом отнюдь не закончилась. Деньги с Голицына начали требовать наследники Бетховена. Шиндлер публично обвинил князя в том, что он вообще не перечислил никакого гонорара за квартеты, что было неправдой. Голицын признал за собой лишь долг в 75 дукатов и выплатил эту сумму частями Карлу ван Бетховену (в 1832 и 1852

годах). Причём второй платёж, по обоюдному согласию, был расценен как дань почтения памяти Бетховена со стороны Голицына, поскольку Увертюра ор. 124 не была заказана князем и гонорар за посвящение являлся, в сущности, подарком самому композитору, а не долгом перед его наследниками. В 1859 году сын князя, Юрий Николаевич Голицын, перевёл на счёт Каролины ван Бетховен, вдовы племянника, 125 спорных дукатов, чтобы положить конец любым упрекам в адрес своего отца.

Создав три квартета, посвящённых князю Голицыну, Бетховен мог бы поставить для себя точку в этом жанре, ибо, казалось бы, двигаться дальше было уже некуда. Тем не менее он создал ещё два квартета, никем не заказанных, – просто потому, что так хотелось ему самому. Но ситуация с издателями к тому времени переменялась в благоприятную для него сторону: теперь за каждый новый квартет шло соперничество, и Бетховену беспрекословно платили те гонорары, которые он назначал. Более того, с марта 1825 года «голицынские» квартеты начали исполняться в Вене, и тут тоже развернулась артистическая конкуренция. Квартет ор. 127 друг за другом сыграли ансамбли Шуппанцига, Йозефа Бёма и Йозефа Майзедера. Концерт, в котором выступал квартет Бёма, был приватным, но туда проник корреспондент «Всеобщей музыкальной газеты», который писал: «Это одно из самых выдающихся творений великого мастера оказалось при первом прослушивании не всем понятным, и по этой причине артисты сыграли его два раза подряд, но он разработан с такой гениальностью, что у слушателей дух захватывает». Специально для приехавшего в Вену в июне 1825 года издателя Морица Шлезингера Квартет ор. 132 был исполнен в узком кругу в гостинице «У дикаря», однако присутствовавшие там Карл Черни, пианистка Антония Чиббини и аббат Максимилиан Штадлер остались под сильным впечатлением (при этом публичное исполнение ансамблем Шуппанцига было принято венской публикой холодновато). И даже казавшийся неисполнимым Квартет ор. 130 с фугой в финале всё-таки прозвучал в концерте Шуппанцига 21 марта 1826 года. Хотя о понимании современниками поздних квартетов Бетховена говорить было, наверное, ещё рано, интерес к ним был велик, и это стимулировало дальнейшие поиски композитора.

Квартет до-диез минор ор. 131 оказался самым необычным из всех, написанных до сих пор кем-либо. В нём было семь предельно контрастных частей. Цикл открывался медленной фугой на очередную «крестообразную», страдальчески изломанную тему. Затем следовал целый калейдоскоп внезапно сменявших друг друга образов и настроений, пока развитие не доходило до бурного финала, в котором узнавался прежний, героический, наступательно-волевой Бетховен. Рихард Вагнер впоследствии уподоблял этот квартет описанию одного дня из жизни художника (то есть самого Бетховена). Действительно, в ор. 131 есть что-то сходное со спонтанностью дневниковых записей, однако «ключей» к их автобиографическому истолкованию, как в Квартете ор. 132, композитор почти не оставил.

Наконец, летом 1826 года композитор начал работать над своим последним Квартетом фа мажор ор. 135. Он получился куда более изящным и

камерным, чем прочие. Привычные четыре части, никаких претензий на титанизм, никаких головоломных фуг... Юмор, сердечность, доверительность, свойственные камерному жанру. Оставалось сочинить финал и отправить партитуру издателю – Морицу Шлезингеру, но разразилась давно назревавшая катастрофа.

Бетховен – доктору Карлу Сметане:

«Почтеннейший г[осподин] фон Сметана,

Случилось большое несчастье, которое Карл случайно сам себе причинил. Спасение, надеюсь, ещё возможно, особенно – при Вашей помощи, если Вы только незамедлительно появитесь. У Карла пуля в голове, каким образом – Вы уж узнаете. Только скорее, ради Бога, скорее.

Ваш почитающий Вас *Бетховен*.

Для оказания быстрой помощи он увезён к своей матери, где сейчас и находится. Адрес приложен».

6 августа 1826 года племянник Карл предпринял попытку самоубийства. Он не делал особой тайны из своего намерения, поскольку перепуганный домохозяин Матиас Шлеммер сообщил Хольцу, зашедшему проведать Карла, что юноша купил пистолет и собирается застрелиться. Пистолет у Карла отобрали, а Бетховену решили, видимо, ничего не рассказывать. Однако Карл нашёл предлог ускользнуть из дома, после чего заложил в ломбарде свои часы, купил два новых пистолета и уехал в Баден. Там он переночевал в гостинице, где написал прощальные письма дяде, матери и своему близкому другу Йозефу Нимецу (на адрес последнего они и были отправлены, однако ни одно из них не сохранилось, поскольку их изъяла полиция). Наутро Карл пешком пошёл вдоль речки Швехат в живописную долину Хелененталь, к руинам крепости Раухенштейн, где ранее неоднократно гулял вместе с дядей. Там он нашёл уединённое место и дважды выстрелил в себя. Первая пуля пролетела мимо, вторая попала в голову, но задела только черепную кость. Кучер проезжавшей мимо кареты услышал выстрелы и побежал посмотреть, что случилось. Он нашёл раненого Карла, лежавшего без чувств. Придя в сознание, юноша назвал венский адрес матери (Адлергассе, дом 717), куда и был через четыре часа доставлен тем же кучером, запросившим с Бетховена за свои услуги плату 15 флоринов.

Бетховен, хотя и был до глубины души потрясён, не потерял способности быстро и решительно действовать. Доктор Сметана, которого он срочно вызвал к Карлу, хорошо знал юношу, поскольку в 1816 году проводил ему операцию по удалению грыжи. И племянник, и дядя могли надеяться, что этот врач не станет распространять ненужных слухов. Беда была не только в том, что Карл мог умереть (вечером 6 августа ещё не было ясно, насколько тяжела его рана), а ещё и в том, что ему грозила тюрьма. По австрийским законам суицид считался таким же уголовным преступлением, как и обычное убийство. Выжившие самоубийцы подлежали суду и церковному покаянию, и все эти процедуры с

неизбежной их оглаской негативно сказались бы на дальнейшей судьбе Карла, а также на добром имени Бетховена. Хольц, крайне возмущённый поступком Карла, в тот же вечер начал склонять Бетховена к отказу от опекуна. «Если мать – гулящая женщина, а сын – преступник-самоубийца, то кто же в целом мире захочет выставить себя на посмешище, продолжая заботиться о приятном образе жизни для такого негодяя?» – писал он в 116-й разговорной тетради.

Выдать попытку суицида за несчастный случай не удалось. Уже 7 августа Карла под надзором полицейского служащего перевезли в Общедоступный госпиталь, где им занялись лучшие врачи-хирурги, а Хольц сообщил Бетховену, что сам рассказал в полиции всю правду, полагая, что она всё равно бы стала известна. Бетховен был настолько потрясён случившимся, что сразу резко постарел. Шиндлер вспоминал: «...перед нами стоял чуть ли не семидесятилетний старик, лишённый воли, всему покорный, послушный любому дуновению воздуха».

В те страшные дни Бетховен снова сблизился со Стефаном фон Брейнингом, с которым много лет по разным причинам практически не общался. Осенью 1825 года они оказались жителями соседних домов и, встретившись на прогулке, обнялись как ни в чём не бывало. Брейнинг, женившийся в 1817 году на Констанце фон Рушовиц, имел сына и двух дочерей. Сын, тринадцатилетний Герхард, сразу же привязался к другу отца. Симпатия была обоюдной, и Бетховен разрешил ему обращаться к себе на «ты», чем мальчик очень гордился. В 116-й разговорной тетради Герхард писал Бетховену: «Если захочешь, приходи к нам обедать, чтобы не оставаться в одиночестве». В воспоминаниях, опубликованных много лет спустя, Герхард писал: «Скорбь, в которую он был ввергнут этим происшествием, неопишима; он был убит горем, как отец, потерявший возлюбленного сына. Совершенно расстроенный, он встретил мою мать на Глацисе. „Вы знаете, что случилось? Мой Карл застрелился!“ – „И что же, он – мёртв?“ – „Нет, он себя только ранил, есть надежда спасти его. Но каким позором он покрыл меня! А я так его любил!“»...

Страстная, хотя теперь и полная горечи любовь к Карлу продолжала оставаться главным двигателем всех поступков Бетховена. «Если у тебя есть какое-то тайное горе, откройся *мне через мать*», – записал он в 117-й разговорной тетради, обращаясь к племяннику. Ради него он готов был даже наладить отношения с «Царицей ночи», которую прежде вообще не хотел видеть. Набрасывая в той же разговорной тетради план предстоящей защиты Карла, Бетховен пытался найти его поступку оправдания, способные подействовать на судей из Венского магистрата: «Душевное смятение и состояние вне себя – а ещё жара – с детства страдал головными болями – также выраженное им намерение прийти ко мне обедать»...

Действительно, в сохранившихся записях бесед Карла с дядей в дни, предшествовавшие 6 августа, нет никаких намёков ни на ссору между ними, ни на нервное возбуждение юноши. Не вспоминал ли Бетховен в эти тяжёлые дни свои собственные ощущения и мысли о возможном самоубийстве,

приходившие к нему летом и в начале осени 1802 года в Гейлигенштадте? Он понимал Карла как никто другой и настаивал на том, что с оступившимся юношей нельзя обращаться как с уголовником, а нужно, напротив, проявить сострадание и заботу. Все окружающие были настроены куда жёстче. Хольц сообщал Бетховену: «Вчера весь город об этом судачил, увы, не с самыми лестными словами в его адрес, однако со всеобщим признанием Вашей доброты и Вашего рачительного попечения о наилучшем для него воспитании».

Что же могло толкнуть Карла на мысль о самоубийстве? Скорее всего, причин было множество, и ни одна из них по отдельности не выглядит веской, однако все вместе они могли создать у молодого человека ощущение полной безысходности. В среду 9 августа ему предстоял экзамен в Политехническом институте, и Карл предвидел очередной провал. Позднее выяснилось, что экзамен можно было бы перенести на сентябрь, но Карл даже не пытался к нему готовиться. Признаться в этом дяде он не решался, ведь ему были созданы все условия для занятий: отдельное жильё, книги, репетитор. Притом что Бетховен не жалел на обучение Карла денег, с таким трудом получаемых от издателей и меценатов, собственных средств у юноши не было, и дядя старался контролировать все его расходы, даже самые мелкие. Хотя по тогдашним обычаям это считалось признаком рачительности, а вовсе не скарденности, Карл постоянно чувствовал себя ущемлённым. Возможно, он действительно исподтишка поигрывал в венских кафе на бильярде и порой выигрывал мелкие суммы. В письме Бетховена племяннику от 31 мая 1825 года есть намёк на нечто подобное: «У тебя бывали деньги, о которых я не знал, да и сейчас не знаю, откуда они взялись. Красивые делишки, ай да ну!»

Для тревоги имелись основания: азартные игры тогда были очень распространены, проиграть можно было так же легко, как выиграть, а уплата долгов такого рода считалась делом чести, даже если долг был разорительным. Может быть, Карл влез в долги, в чём, опять же, боялся признаться дяде? Однако вряд ли его долги были настолько серьёзными, чтобы сводить из-за них счёты с жизнью.

Друзья Бетховена обвиняли во всём случившемся только Карла, причём особенно усердствовали Хольц и Шиндлер. Карл выглядел для них гнусным ничтожеством, недостойным привязанности дяди и фактически сведшим его в могилу своим поведением. В XX веке в западной литературе, напротив, возобладала скорее противоположная точка зрения: Карла начали воспринимать как жертву многолетней тирании со стороны Бетховена. Вероятно, истина лежала где-то посередине. Бетховен никак не мог свыкнуться с мыслью о том, что мальчик, носящий его фамилию, обладающий живым умом и способный увлечённо беседовать с дядей о музыке, литературе и политике, высказывая порой остроумные суждения, не был одарён выдающимся талантом в какой бы то ни было сфере. Слово «заурядность» звучало для Бетховена как проклятие; он не верил, что из Карла может получиться обычный венский «феак», симпатичный обыватель, знающий понемногу обо всём, но больше всего любящий праздность и удовольствия. Вена 1820-х годов очень располагала к подобному образу жизни. Развлечений было множество, на

любой вкус. Вполне можно понять молодого человека, который жаждал изведать хотя бы часть этих соблазнов, причём самостоятельно, не под надзором дяди.

Но было в Вене 1820-х и нечто другое, куда более мрачное и тревожное. В ряде мемуаров и документов зафиксирован заметный рост суицидов в «весёлой» и «легкомысленной» Вене, при том что отчаявшиеся самоубийцы знали о последствиях как в случае летального исхода (погребение без отпевания и вне кладбища), так и в случае неудачи (арест, суд и заключение).

Как правило, счёты с жизнью сводили именно молодые люди, хотя не только они (в 1819 году повесилась мать Грильпарцера, страдавшая психическим расстройством). В 1820-м пыталась отравиться старшая дочь графини Эрдёди, Мария (Мими); девушку поместили для перевоспитания в монастырский приют, откуда мать смогла её выволить лишь в 1824 году. Отмечая резко участившиеся в городе случаи самоубийств, брат Франца Шуберта, Игнац, писал в 1824 году: «...здесь царит бешеное самоуничтожение, как будто люди наверняка знают, что по ту сторону смогут прямёшенько прыгнуть на небеса»⁴⁹. Ряд печальных инцидентов упоминается и в разговорных тетрадах Бетховена, причём, что интересно, нередко эти сведения дяде сообщал Карл. Так, в 45-й разговорной тетради (ноябрь 1823 года) Карл рассказывал о том, как некий святоша возмущался отпеванием в церкви повесившегося самоубийцы (видимо, родным удалось выдать суицид за несчастный случай). А 28 апреля 1826 года накануне банкротства фирмы «Фрис и К°» покончил с собой руководитель этого банка, финансист английского происхождения Дэвид Пэриш, и это тоже обсуждалось в кругу Бетховена.

Легкомысленный и впечатлительный юноша мог последовать этим жутким примерам, не вполне отдавая себе отчёт в необратимости последствий. Недаром Хольц в сердцах обозвал его «опереточным героем» (*Komödienheld*). Карл постарался обставить своё самоубийство как эффектную театральную сцену на фоне романтического баденского пейзажа – однако, если он в самом деле жаждал умереть, зачем было ехать так далеко? Скорее всего, жест был важнее, чем результат. Карл давал понять, что не может больше жить так, как жил до сих пор.

Чего же он хотел? Освободиться от дядиной опеки? Но в любом случае ему по закону был положен опекун; совершеннолетие наступало лишь в 24 года. Бетховен счёл за лучшее отказаться от обязанностей опекуна и попросил, чтобы их взял на себя Стефан фон Брейнинг. Брейнинг согласился, больше из любви и сострадания к Бетховену, нежели из симпатии к Карлу.

Похоже, что никто, кроме Бетховена, добрых чувств к юноше не испытывал. Мать, конечно, жалела сына, однако помочь ничем не могла. Бетховен же, напротив, делал всё, чтобы не допустить сурового наказания племянника. По закону после выздоровления его должны были поместить в

⁴⁹ Цит. по: Франц Шуберт: Переписка, записи, дневники, стихотворения / Сост., пер., предисл. и прим. Ю. Н. Хохлова. М., 2005. С. 114.

тюрьму и обязать в течение шести недель беседовать со священником на душеспасительные темы. По завершении этого курса священник мог дать свидетельство в том, что заблудший встал на истинный путь, а мог и отказать в таком свидетельстве. Бетховен донимал просьбами всех своих влиятельных знакомых, лично наведывался к чиновникам, принимавшим решения, чтобы к Карлу отнеслись как можно бережнее и гуманнее. Карл же, когда его допрашивал полицейский, заявил: «Я стал хуже, потому что дядя хотел, чтобы я стал лучше» (эти слова пересказал Бетховену Хольц в 119-й разговорной тетради). Тем не менее благодаря хлопотам Бетховена по выходе из больницы 25 сентября 1826 года Карл пробыл под арестом всего сутки, и священник, побеседовав с ним пару часов, дал требуемое свидетельство, после чего Карл был отпущен на поруки к своему новому опекуну Брейнингу.

Будущее юноши также было решено, причём в полном соответствии с его пожеланиями: Карл захотел стать военным. Собственно, эту мысль он высказал ещё в июне 1824 года в беседе с дядей, записанной в 72-й разговорной тетради: «Наверное, мой выбор покажется тебе странным, но я выскажусь откровенно, ибо таковы мои склонности. Положение, которое я желал бы занять, также не относится к *заурядному*. Напротив, оно тоже требует учения, только на свой лад. И, как мне думается, это больше соответствует моим стремлениям». Заинтригованный Бетховен, конечно, спросил, что же это за поприще. Тот честно ответил: «Солдат». Вряд ли дядя был в восторге от такой профессии, но Карл продолжал: «Порядок на службе, конечно, очень строгий. А математику и науку о фортификации уж точно никак не сочтёшь низкими занятиями». Впрочем, в 1824 году этот разговор не имел никаких последствий. Зато, когда Бетховен навестил Карла в госпитале 5 сентября 1826 года, племянник подтвердил серьёзность своих давних высказываний: «Если окажется возможным удовлетворить мою просьбу относительно службы в армии, то я буду чувствовать себя счастливым. Как бы то ни было, мне ясно, что только такой жизнью я был бы доволен. Так что прошу тебя употребить для этого все средства, которые ты найдёшь нужными, и прежде всего обеспечить скорейший мой отъезд после выздоровления. Я прошу тебя, пусть мысль, что я выбираю это, будучи в отчаянии, не помешает тебе сделать необходимые приготовления. Я достаточно владею собой и в состоянии мыслить трезво. Мои желания на этот счёт останутся неизменными. В качестве кадета я могу и в полку надеяться на быстрое продвижение».

Желание Карла было охотно поддержано всеми близкими и друзьями Бетховена. Брейнинг высказал своё одобрение в довольно суровых выражениях: «Военная служба – наилучшее прибежище для тех, кто не в состоянии пользоваться свободой. К тому же она учит довольствоваться немногим». Шуппанциг полагал, что сразу же по выходе из больницы Карл должен поступить в полк и немедленно покинуть Вену.

Бетховен вновь начал действовать. Нужно было найти видного командующего полком, который согласился бы принять на службу неудавшегося самоубийцу. Первым, к кому он обратился, был барон Стефан фон Эртман, супруг ученицы Бетховена, Доротеи Эртман. Но Эртман

предпочёл уклониться от выполнения этой просьбы, к тому же 16 сентября супруги уехали из Вены в Милан, а Карл ещё десять дней находился в госпитале. Зато к судьбе Карла остался небезучастным барон Йозеф фон Штуттерхайм (1764–1831), которого Бетховен не знал лично, но который был знаком с Брейнингом, служившим в Военном министерстве. Из благодарности Бетховен посвятил Штуттерхайму свой Квартет ор. 131.

Полк Штуттерхайма стоял в моравском городке Иглау⁵⁰. Была достигнута договорённость, что Карл уедет туда не сразу, а как только у него на голове отрастут волосы, сбритые в госпитале вокруг места ранения. Полиция, однако, настаивала на том, что, хотя к юноше отнеслись снисходительно, по закону Карл не должен оставаться в Вене.

Брат Иоганн давно зазывал Людвигу к себе в гости, в своё имение Вассерхоф в селении Гнейксендорф близ города Кремс-ан-дер-Донау. Иоганн купил эту усадьбу в 1819 году и однажды гордо подписался как «Иоганн ван Бетховен, землевладелец», – на что язвительный брат тотчас ответил подписью «Людвиг ван Бетховен, мозговладелец». Отношения между ними были далеки от идеальных, но в 1820-е годы они общались довольно часто, поскольку Иоганн много времени проводил в Вене, квартируя в доме пекаря Леопольда Обермайера, брата своей жены Терезы. Бетховен терпеть не мог всё семейство Обермайер, считая их людьми вульгарными, необразованными, алчными и корыстными. Иоганна и его близких он честил самыми обидными словами: «небратский братец», «брат-Каин» и т. д. В начале июля 1823 года Иоганн серьёзно заболел, и у Бетховена возникли опасения, что жена и падчерица намеренно не оказывают ему помощи, желая поскорее завладеть его немалым наследством. Людвиг обратился с заявлением на них в полицию и начал уговаривать брата переехать к нему: «Насколько счастливее мог бы ты жить с таким превосходным юношей, как Карл, и с таким братом, как я. Поистине ты вкусил бы райскую благодать на земле». Позднее Бетховен уверял, будто ничего не имеет против жены Иоганна, но на самом деле его отношение к ней было примерно таким же, как и к матери Карла. Именно поэтому до сих пор Бетховен отклонял все приглашения брата посетить его имение. Он не хотел жить под одной крышей и сидеть за одним столом с Терезой и её дочерью Амалией. Но в ситуации, сложившейся после выхода Карла из госпиталя, у Бетховена не было другого выбора.

26 сентября 1826 года они с Карлом отправились в Гнейксендорф.

Десятая симфония

*Аполлон и музы пока ещё не отдадут меня
Смерти, ибо я ещё в большом долгу перед ними. И
прежде чем отправиться в поля Элизиума, я обязан
оставить после себя то, что внушает и велит*

⁵⁰ Ныне – Йиглава, Чехия.

исполнить мне дух. Мне ведь кажется, будто я едва написал лишь несколько нот.

Бетховен – И. Й. Шотту, 17 сентября 1824 года

На смерть покойного Бетховена...

Запись Бетховена в разговорной тетради, конец августа 1826 года

«Как видите, я нахожусь в Гнейксендорфе. В названии есть что-то общее со звуком ломающейся оси. Воздух – целительный. Что касается прочего, то остаётся лишь сказать *memento mori*», – писал Бетховен 2 октября 1826 года Тобиасу Хаслингеру. Впрочем, не покидавшие Бетховена предчувствия скорой смерти отнюдь не вогнали его в депрессию. Письма Хаслингеру полны шуток и каламбуров, хотя содержат вполне деловые просьбы и поручения. С другими издателями Бетховен общался в более сдержанном тоне, однако также в умиротворённом настроении. Одна из причин этой благостности раскрыта в письме от 13 октября Иоганну Йозефу Шотту: «Места, где я нахожусь сейчас, несколько напоминают мне окрестности Рейна, которые я так страстно желаю вновь увидеть – ведь я их покинул в юные годы».

Область, в которой было расположено имение брата, принадлежит долине Вахау, знаменитой своим плодородием и красивыми пейзажами. Гнейксендорф находится в стороне от Дуная, но из селения можно пешком дойти до города Кремса, расположенного на берегу величавой реки. Местность возле Гнейксендорфа ровная – поля, виноградники, сады, рощи, однако за Кремсом начинаются лесистые холмы, действительно напоминающие Рейнскую область. Поездка в Гнейксендорф стала своеобразной заменой возвращения на родину – не только в Бонн, но и в собственное далёкое прошлое, существовавшее только в воспоминаниях самого Бетховена, его старых друзей и брата Иоганна.

Имение Вассерхоф сохранилось; оно является частной собственностью. Однако, поскольку поклонники Бетховена продолжают посещать это место, семья, владеющая Вассерхофом, устроила небольшой музей в двухэтажном доме на территории имения; в музей можно попасть только по предварительной договорённости. На стенах первого этажа красуются подлинные росписи XVIII века, а в экспозиции представлены предметы старинного интерьера. Хотя музейный дом называется «Бетховенским», композитор жил не в нём, а в главном усадебном доме.

Сообщая Хаслингеру о том, что пишет ему «из замка синьора Fratello», Бетховен не сильно преувеличивал. Вассерхоф действительно был когда-то небольшим замком, построенным ещё в XVII веке. К его фасаду примыкает башня с остrokонечной кровлей. Но, если бы не башня, замок выглядел бы как обычный добротный особняк прямоугольной формы, без архитектурных излишеств. Два этажа – жилые, нижний – полуподвальный. Художник Теодор Вайзер, посетивший замок в 1919 году, запечатлел на рисунках его тогдашний вид. Один из рисунков изображает комнату, отведённую в 1826 году композитору. Это было просторное и светлое помещение, обогреваемое

изразцовой печью в углу. Бетховен гостил у брата не задаром; практичный Иоганн испросил у него плату четыре флорина в день за проживание и питание. Но это было в любом случае намного дешевле, нежели снимать жильё в Бадене и питаться в ресторанах или нанимать кухарку.

К замку примыкает парк, который сейчас считается памятником садового искусства. В нём имеются липы, каштаны, плакучие ивы, клёны, сосны, ясени, тисы. Вероятно, самые старые деревья росли здесь при Бетховене и он мог любоваться яркими красками осени из окна своей комнаты. Недалеко от Вассерхофа в 1914 году был воздвигнут памятник Бетховену – глыба природного необработанного камня в форме языка пламени, на котором закреплено рельефное изображение лица композитора. На старой фотографии памятника видно, что в то время по обеим сторонам росли тоненькие молодые деревца; сейчас они превратились в столетние дубы, осеняющие камень своей листвой с весны до глубокой осени.

Другой своеобразный памятник, имеющийся в Гнейксендорфе, посвящён последнему Квартету Бетховена, ор. 135, завершённом в имении брата. На каменной стеле изображены музыкальные темы, положенные в основу финала и подтекстованные самим композитором загадочными словами; «Должно ли это быть? – Это должно быть!» («*Muss es sein? – Es muss sein!*»). Существуют две версии возникновения этого девиза. Одна – житейски-комическая: богатый банкир Игнац Дембшер попросил у Бетховена голоса одного из предыдущих квартетов для исполнения у себя дома; композитор потребовал гонорар. «Что, так должно быть?» – удивился банкир. Бетховен откликнулся музыкальной шуткой в форме канона; «Это должно быть! Раскошеливайтесь!» (История эта – не совсем анекдот, она отражена в разговорных тетрадах.) Другая версия сообщена издателем Морицем Шлезингером, которому Бетховен якобы жаловался, что завершение этого квартета далось ему крайне нелегко и он лишь усилием воли заставил себя дописать финал. В свете тяжёлых переживаний августа и сентября 1826 года это выглядит психологически правдоподобно. Однако жизнеутверждающее окончание финала лишено привычной для Бетховена героики. «Гамлетовский» вопрос (*Muss es sein?*) звучит в начале финала совершенно всерьёз, а при своём возвращении – даже трагически. Но ответ на роковой вопрос оказывается откровенно насмешливым. «Так нужно!» (*Es muss sein!*) – упрямо выкрикивает главная тема, а в коде финала, где все инструменты играют щипком, *pizzicato*, возникает ощущение, будто все впали в детство и изображают то ли музыкальную шкатулку, то ли китайский театр, то ли птичий концерт в весенней роще.

Зазывая брата к себе в имение, Иоганн ручался, что ему не придётся много общаться с его женой и падчерицей. Но совсем избежать этого, живя в одном доме, было невозможно. Амалия, девятнадцатилетняя дочь Терезы, старалась держаться от Бетховена подальше; ни одной записи, сделанной её рукой, в разговорных тетрадах нет. Тереза, будучи хозяйкой усадьбы, иногда вела с гостем застольные разговоры, стараясь затрагивать только нейтральные темы: о погоде, о кушаньях, о вине, о том, как Карл хорошо играет на рояле. В 124-й тетради она записала, что местный священник гордился тем, «какое счастье ему

выпало – видеть в своём доме великого, знаменитого Бетховена». Однако эмоциональной близости с семьёй Иоганна у композитора не возникло. Он прекрасно знал, что никто из окружающих ничего не понимает в его музыке, да и его самого не слишком жалуёт. Раньше ему казалось, что близкую душу он сможет обрести в подрастающем племяннике, но и тут его ждало полное разочарование. Карл, с одной стороны, постоянно говорил о предстоящей военной службе, а с другой – откладывал срок отъезда, придумывая разные отговорки, и Бетховен вновь шёл у него на поводу. Вернуться в Вену означало расстаться с Карлом, которого он продолжал любить ревниво и самоотверженно.

Были и другие причины, по которым Бетховен задержался в Гнейксендорфе до самой зимы. За городом ему всегда хорошо работалось. В октябре он закончил и отправил Морицу Шлезингеру Квартет ор. 135, в ноябре сочинил новый финал к Квартету ор. 130. С квартетной «лихорадкой» предыдущих лет было покончено. Теперь Бетховен считал, что готов к созданию куда более крупных произведений.

После успешного возвращения в 1822 году на сцену «Фиделио» все окружающие начали упрасивать композитора сочинить хотя бы ещё одну оперу. Брат Иоганн подсчитывал, сколько денег можно было бы получить от театральной дирекции; друзья и знакомые взывали к патриотическим чувствам Бетховена, ибо им казалось, что массовое увлечение произведениями Россини губит едва успевшую родиться немецкую оперу.

Бетховен рассматривал множество сюжетов, но ни один его не увлёк. Он прекрасно знал, чего бы хотел в идеале: его мечтой был «Фауст». Однако тут вставала проблема текста. Не могло быть и речи о том, чтобы положить на музыку всю трагедию, даже с сильными сокращениями. Требовался либреттист, способный сжать текст Гёте в несколько эпизодов. Но кто был на такое способен, кроме самого Гёте? Поэт так и не ответил на письмо Бетховена от 8 февраля 1823 года, и обращаться к нему по поводу «Фауста» композитор, видимо, не решался. Да и сам он несколько робел перед этим сюжетом, представляя себе всю ответственность задачи. Беседуя в апреле 1823 года с неизвестным почитателем, Бетховен записал в 28-й разговорной тетради: «Сейчас я пишу не то, что мне хочется, а то, за что платят деньги, в которых я нуждаюсь. Это не значит, что я пишу только ради денег – как только пройдёт этот период, я надеюсь, наконец, написать то, что считаю для себя и для искусства самым высоким: *Фауста*». Судя по всему, беседа велась на людях, и Бетховен изъявил своё заветное желание письменно, чтобы его не слышали посторонние.

Друзья свели Бетховена с Францем Грильпарцером, который согласился написать либретто специально для Бетховена (но, конечно, не по «Фаусту»). Собственно, знакомы они были очень давно, как минимум с 1805 года. Но пока Грильпарцер был подростком, Бетховен не обращал на него особого внимания. В 1823 году композитор и поэт наконец встретились в качестве будущих соавторов. Грильпарцер неоднократно жаловался Бетховену, что его драмы запрещают или безжалостно кромсает цензура. Поэтому он, видимо, решил не

рисковать и предложил сюжет, к которому у цензоров не могло возникнуть претензий. Это была романтическая сказка «Прекрасная Мелузина», основанная на средневековой легенде о фее, имевшей облик красавицы со змеиным хвостом. Рыцарь, ставший её мужем, нарушил запрет и проник в тайну её превращений, и Мелузина вернулась в родную стихию.

Подобные сюжеты, повествовавшие о любви неземного существа к обычному смертному, широко распространились после 1815 года, в эпоху романтизма, хотя начали появляться в литературе, театре и музыке ещё раньше, в конце XVIII века. В 1813 году была опубликована сказка Фридриха де ла Мотт Фуке «Ундины», которую вскоре перевели на другие европейские языки (на русский – В. А. Жуковский). «Ундины» Гофмана, поставленная в Берлине в 1816 году, стала одной из первых немецких романтических опер.

Грильпарцер написал либретто «Мелузины», однако композитор долго тянул с началом работы над оперой, а затем принялся узнавать, насколько реальна её постановка. В венские театры он обращаться не захотел: и с Дюпором, ведавшим придворными сценами, и с Пальфи, владевшим Театром Ан дер Вин, у него были плохие отношения. Бетховен написал в Берлин и получил вежливый отказ, мотивированный тем, что «Мелузина» по сюжету слишком похожа на гофмановскую «Ундину», которая тогда успешно шла на берлинской сцене. Как ни странно, Бетховен не только не обиделся, а, похоже, вздохнул с облегчением. У него появился законный предлог уклониться от написания оперы, сюжет которой был ему не по нраву.

Среди планов Бетховена значились и крупные произведения в церковных жанрах. После того как в 1822 году умер придворный композитор Антон Тайбер, первый учитель музыки эрцгерцога Рудольфа, появилась надежда, что на его должность может быть назначен Бетховен. Тайбер занимался сочинением церковной музыки, и Бетховена это вполне устраивало. Но нужно было склонить императора Франца к согласию на такое назначение. Личные симпатии или антипатии играли здесь едва ли не решающую роль. Заведовавший музыкой при венском дворе граф Мориц Дитрихштейн уговаривал Бетховена написать новую мессу в том стиле, который нравится Францу I. Но уже к февралю 1823 года стало ясно, что из этого намерения ничего не выйдет: император предпочёл совсем упразднить должность покойного Тайбера, нежели позволить занять её Бетховену. В 1825 году умер старый и страдавший расстройством психики капельмейстер Сальери; возникла робкая надежда на то, что теперь его пост сможет занять Бетховен, однако и эта надежда вскоре угасла.

В последние годы жизни Бетховен неоднократно говорил, что хотел бы написать Реквием, и окружающие охотно поддерживали его в намерении бросить вызов Моцарту и Керубини, поскольку реквиемы этих двух композиторов считались тогда вершиной творчества в данном жанре. Бетховен, как ни странно, предпочитал Реквием до минор Керубини, созданный в 1816 году и посвящённый памяти казнённого короля Людовика XVI. Карл Хольц вспоминал, что Бетховен говорил ему: «Реквием должен быть скорбным поминовением мёртвых; не стоит слишком увлекаться Страшным судом». Но

каким мог бы стать Реквием самого Бетховена, мы уже никогда не узнаем. Дальше разговоров дело не пошло.

Не сохранилось и музыкальных набросков к ещё одному крупному и чрезвычайно интересному замыслу, который занимал воображение Бетховена в последние месяцы 1826 года: это была оратория «Саул» на библейский сюжет – тот же самый, что в одноимённой оратории Генделя. Либретто для Бетховена взялся писать его давний знакомый, поэт и драматург Кристоф Куффнер (1780–1846). Они неоднократно встречались и обсуждали подробности будущей оратории, а также другие темы – литературу, философию, политику. Замысел Куффнера выглядел очень оригинально; Хольц в 115-й разговорной тетради сообщал Бетховену: «Куффнер намерен отказаться в этой оратории от всех обычных форм, дабы вы могли обращаться с текстом как можно более непринуждённо. Поэтому он хочет совершенно отринуть привычную доселе манеру обозначать арии, дуэты, терцеты и всё такое прочее, и предоставить на ваше усмотрение те места, где вы сочтёте нужным ввести арию, дуэт и т. п. <...> Хор он намерен рассматривать как постоянного участника действия, как было в греческих трагедиях, и всюду разделять его на два полухория. Будут два больших хора в начале первой части и по завершении целого, а между ними краткие промежуточные хоры».

К лету 1826 года Куффнер написал первую часть либретто, а Бетховен начал готовиться к сочинению оратории: по свидетельству Хольца, он штудировал труды, посвящённые музыке древних иудеев, и намеревался писать хоры в старинных ладах (видимо, по образцу «Благодарственной песни» из Квартета op. 132). Кроме того, Бетховен одолжил у историка Рафаэля Георга Кизеветтера клавир генделевского «Саула», который взял с собой в Гнейксендорф. Однако приступить к непосредственной работе над «Саулом» Бетховен не успел. Либретто Куффнера должно было получить одобрение цензуры и только после этого могло быть отдано композитору. Осенью 1826 года этого ещё не произошло, а потом было уже поздно.

Единственным неоконченным замыслом последнего года жизни Бетховена, о котором можно судить не только по беседам в разговорных тетрадях, но и по большому количеству эскизов, стала Десятая симфония. 18 марта 1827 года Бетховен, жить которому оставалось лишь неполных девять дней, писал Игнацу Мошелесу в Лондон, что у него на пюпитре лежат эскизы новой симфонии. Однако по прошествии некоторого времени после смерти композитора возникло мнение, будто Десятая симфония была таким же умозрительным планом, как оратория «Саул», и существовала лишь в голове своего создателя. Тем не менее Карл Хольц вспоминал о том, как Бетховен играл ему на рояле уже готовую первую часть симфонии и описывал её общие очертания: «Вступление в Es-dur, пьеса нежного склада – и мощное Allegro c-moll». Хольц, в отличие от Шиндлера, не был склонен к выдумкам. Интересно, что приставленный в Гнейксендорфе к Бетховену молодой слуга Михаэль Крен также вспоминал, что композитор иногда играл на рояле, стоявшем в гостиной. Крен не разбирался в музыке и не мог сказать, что именно раздавалось из-под пальцев Бетховена. Может быть, это была Десятая симфония?..

В 1980-х годах выяснилось, что описание Хольца полностью соответствовало истине. Эскизы симфонии никуда не исчезли; их просто более 150 лет не могли идентифицировать, поскольку они перемежались другими набросками. Английский музыковед Барри Купер, исследуя одну из эскизных книг Бетховена, хранящуюся в Библиотеке Прусского культурного фонда в Берлине, пришёл к выводу, что наиболее подробно был разработан план первой части симфонии, а относительно трёх последующих частей удалось выявить лишь отдельные музыкальные темы, назначение которых не всегда бесспорно. Результаты своих изысканий Купер изложил в статье, опубликованной в 1985 году⁵¹. Однако он не удержался от искушения попытаться восстановить первую часть Десятой симфонии по эскизам Бетховена. Получившийся в результате опус протяжённостью 500 тактов и длительностью около 15 минут был исполнен в 1988 году в Лондоне Ливерпульским симфоническим оркестром; затем состоялись концерты в Токио, Нью-Йорке и других городах; была издана партитура и выпущен компакт-диск. Эта реконструкция вызвала очень разноречивые отзывы. У неё нашлись как поклонники, так и критики. Изъяны реконструкции слишком заметны, и выдавать этот опыт за произведение Бетховена, наверное, не стоило бы. Разница творческих потенциалов слишком велика, чтобы автор реконструкции отважился бы на ту степень свободы работы с эскизами, которая была неотъемлемой чертой творчества Бетховена. Ведь пока Бетховен не вносил последние штрихи в уже готовую чистовую партитуру, никто не мог сказать, каким в итоге выйдет произведение.

Осенью 1827 года Бетховен занимался и обдумыванием двух камерных произведений, заказанных Антонио Диабелли. Это была соната для фортепиано в четыре руки, для которой композитор уже выбрал тональность фа мажор, однако дальше продвигаться не спешил. Гораздо больше его интересовал струнный квинтет до мажор, к которому Бетховен написал торжественную интродукцию и набросал кое-какие темы для разных частей. Интродукцию, которая представляла собой законченный фрагмент, Диабелли издал в 1838 году в виде фортепианного переложения под названием «Последняя музыкальная мысль Бетховена». Название выглядело сенсационно, однако совершенно не соответствовало истине. Никто не может сказать, какой на самом деле была «последняя музыкальная мысль» гения. Последним его законченным сочинением, пусть и очень кратким, считается канон, написанный по возвращении в Вену и посланный в письме Хольцу: «Все мы ошибаемся, но каждый по-своему».

Первоначально предполагалось, что Бетховен с племянником пробудут в имении Иоганна недели две, и они, уезжая 26 сентября из Вены, даже не взяли с собой зимней одежды, поскольку погода стояла ясная и тёплая. Однако их пребывание в Гнейксендорфе сильно затянулось. Бетховен не прекращал своих многочасовых прогулок по окрестностям, не обращая внимания на погоду и на

⁵¹ Cooper B. Newly identified sketches for Beethoven's Tenth symphony // Music and Letters. 1985. № 1.

собственную внешность, которая в глазах местных обывателей, не знавших, кто он такой, выглядела диковатой. Седой, со всклокоченными волосами над смуглым лицом, в небрежной и порой грязной одежде, быстро шагавший, не разбирая дороги, громко распевая и выкрикивая какие-то слова, а иногда застывавший на месте и что-то записывавший в тетрадь, он казался деревенским жителям безумцем. Один из крестьян, не знавший о глухоте Бетховена и тщетно пытавшийся заставить его уступить дорогу своим волам, спросил у местного жителя, кто такой этот чудак. Услышав в ответ: «Это брат нашего помещика», сильно изумился: «Ну ничего себе братец!»

Карл, по-видимому, стеснялся выходить вместе с дядей, отговариваясь плохой погодой, при том что не высказывал и желания уезжать из Вассерхофа, хотя его здоровье полностью восстановилось. Напряжение между всеми членами семьи накапливалось и время от времени приводило к ссорам, особенно между Бетховеном и его племянником. В двадцатых числах ноября Карл раздражённо писал в 124-й разговорной тетради: «Прошу тебя, оставь меня, наконец, в покое. Если хочешь уехать, уедем, если не хочешь, тоже ладно. Но ещё раз прошу тебя не терзать меня так, как ты делаешь. В конце концов, ты об этом пожалеешь; я многое терплю, но, когда мера переполняется, это становится для меня невыносимо. Сегодня ты и на брата напустился беспричинно. Тебе стоит подумать о том, что другие – тоже *люди*. – Эти вечные несправедливые упрёки. – К чему ты сегодня опять устроил этот спектакль? – Ты не хочешь меня ненадолго отпустить? Я действительно нуждаюсь в отдыхе. Чуть позже я вернусь. – Я хочу побыть у себя в комнате. – Я не буду никуда выходить, я хочу лишь немного побыть один! – Неужели мне нельзя уйти в мою комнату?»...

Прочитав такие записи и не зная, что именно говорил в ответ Бетховен (тире обозначают места его реплик), нетрудно склониться к мысли, будто дядя мучил юношу необоснованными придирками. Однако картина была гораздо сложнее. Брат Иоганн, при всей своей меркантильности, был незлым человеком и старался гасить конфликты, не придавая значения вспышкам Людвига. Но Иоганну тоже не нравилось поведение Карла. С одной стороны, его привязанность к Карлу носила более спокойный характер, и он не донимал племянника сценами ревности. С другой – он прекрасно видел, что Карл вновь отбил от рук, а Бетховен склонен ему потакать.

Накануне понедельника 27 ноября 1826 года Иоганн написал Людвигу откровенное письмо:

«Мой дорогой брат!

Я больше не могу оставаться безучастным к судьбе Карла. Он погряз в безделье и так привык к этому образу жизни, что ему чрезвычайно трудно будет вновь начать работать. Чем *дольше* он тут находится, тем больше бездельничает. *Брейнинг* отвёл ему на отдых всего 14 дней, между тем как прошло уже два месяца. Из письма Брейнинга явствует, что именно он хочет, чтобы Карл как можно скорее отправился *на службу*. Чем *дольше* он здесь, тем хуже это для него. <...>

Очень жаль, что столь талантливый юноша тратит своё время таким

образом, и кому, как не *нам обоим*, надлежит взять на себя эту ношу и руководить им, поскольку он пока слишком юн, чтобы делать это самостоятельно. Поэтому, если ты не хочешь, чтобы ты сам и другие люди тебя потом упрекали, то твой долг – поскорее направить его на должный путь. Поступить так сейчас – значит позаботиться о нём и о его будущем, а оставить всё, как есть – значит не сделать ничего.

По его поведению я вижу, что он охотно остался бы с нами. Но предначертанное ему будущее делает *это невозможным*. И чем больше мы колеблемся, тем труднее ему уехать. Поэтому заклинаю тебя: прими твёрдое решение, не дай Карлу себя отговорить, и пусть это случится *не позднее будущего понедельника*. Меня ты можешь ни в коем случае не дожидаться, ведь *без денег* я не могу отсюда уехать, и мне многое ещё предстоит сделать тут, прежде чем я смогу отправиться в Вену».

Ответом на это письмо была очередная ссора. Бетховен решил, что брат выгоняет его из дома, и немедленно велел собирать вещи. Он мог бы поехать в одной карете с невесткой Терезой, которая направлялась в Вену. Однако он предпочёл нанять отдельный экипаж, которым оказалась жалкая повозка молочника. Ночлег на постоялом дворе, где Бетховен выпил ледяной воды из стоявшего в сенцах кувшина, и путешествие без зимней одежды в холодной повозке привели к ожидаемому результату: в Вену Бетховен прибыл совершенно больным. Случилось это в последние дни ноября, поскольку в письме Хольцу от 3 декабря Бетховен писал, что вернулся в столицу несколько дней назад.

К сожалению, разговорные тетради содержат лауну и в них не отражены события, происходившие между отъездом Бетховена из Гнейксендорфа и прибытием в Вену. Однако из записей в сохранившейся тетради за 4–6 декабря ясно, что Шиндлер в своей «Биографии Бетховена» оклеветал племянника Карла, рассказав вздорную историю о том, как Карл беспечно развлекался, пока его дядя тщетно ждал медицинской помощи. Шиндлер ссылался на слова доктора Андреаса Вавруха (1772–1842), который якобы был вызван к Бетховену совершенно случайным человеком: «Некий маркер из городской кофейни явился в госпиталь и сообщил ему, что несколько дней назад в этой кофейне играл на бильярде племянник Бетховена, который попросил его найти доктора для своего больного дяди. Тот служащий сам был нездоров и смог выполнить поручение лишь теперь».

Источники свидетельствуют, что всё было совершенно не так. Во-первых, сам Шиндлер появился в доме Бетховена лишь спустя две недели после его возвращения, так что очевидцем тех событий он не был. Во-вторых, задержка с вызовом врача вышла совсем не по вине Карла. К докторам по поручению Бетховена ходил не только Карл, но и Хольц, поспешивший к Бетховену сразу по получении его письма. Первый из врачей, Антон Браунхофер, лечивший Бетховена в предыдущие годы, отказался прийти, мотивировав это якобы тем, что пациент жил слишком далеко. Затем послали за другим знакомым доктором, Якобом фон Штауденхеймом. Тот обещал явиться, но почему-то не

смог. Хольц, уже по собственному почину, обратился к их общему с Бетховеном приятелю, медику Доминику Вивеноту, однако тот оказался болен (показательно, что это сообщение Хольца было позднее вычеркнуто из разговорной тетради Шиндлером, видимо, не желавшим раскрытия правды). И лишь на третий день переговоров, беготни и тщетных ожиданий Хольцу удалось пригласить через третьих лиц Андреаса Вавруха, которого никто в бетховенском кругу не знал лично. Ваврух явился во второй половине дня 5 декабря, отрекомендовавшись как почитатель таланта Бетховена. Второй его визит состоялся на следующий день, 6 декабря, в присутствии племянника Карла, который записывал реплики врача в 125-й разговорной тетради. По мнению Вавруха, состояние больного на второй день наблюдений улучшилось и сильной тревоги не вызывало.

Профессиональная компетентность Вавруха казалась неоспоримой. Он был доктором медицины и профессором хирургической клиники при Венском университете. Однако на эмоциональном уровне между врачом и пациентом возникло отчуждение, переросшее во взаимную неприязнь. Чем дальше, тем больше Бетховен не доверял Вавруху, втихомолку обзывал его «ослом» (но доктор, возможно, мог это слышать) и не выполнял его рекомендаций. Между тем диагноз, который поначалу звучал серьёзно, но не безнадежно – воспаление лёгких, – вскоре пришлось изменить на куда более страшный: цирроз печени. В письмах и разговорных тетрадях Бетховена болезнь называется водянкой, однако водянка была лишь следствием цирроза, практически неизлечимого даже в наше время.

Ваврух полагал, что к циррозу привела самая банальная в подобных случаях причина: злоупотребление алкоголем. Узнав об этом вердикте, Бетховен едва ли не слёзно умолял Шиндлера и Вегелера опровергнуть наветы и защитить его доброе имя. Тем не менее Ваврух после смерти композитора опубликовал своё медицинское заключение, и оно с тех пор цитировалось как объективная истина. Однако Ваврух до декабря 1826 года вообще не был знаком с Бетховеном и не мог ни судить о его образе жизни, ни знать его полного анамнеза. А ведь сам Бетховен ещё в 1821 году сообщал эрцгерцогу Рудольфу, что страдает «от хронической желтухи – весьма омерзительной болезни» (письмо от 18 июля); весной 1825 года Людвиг Рельштаб также обратил внимание на нездоровую желтизну его лица. Скорее всего, Бетховен оба раза болел гепатитом, следствием которого и мог стать цирроз печени. Такое случается даже с совершенно непьющими людьми.

Более того, в мемуарах современников имеется множество нелестных рассказов и анекдотов о взрывчатом характере Бетховена, о его взбалмошных поступках, о ссорах с окружающими – но про хроническое пьянство нет ровно ничего. Никто не откровенничает про то, что якобы видел великого композитора в непотребном состоянии где бы то ни было – в светском обществе, на улице, даже в ресторане. В годы судебных тяжб по поводу опеки над Карлом, 1816–1820-й, Бетховен неоднократно упоминал о своей высокой моральной репутации, противопоставляя её сомнительной нравственности невестки, и адвокатам Иоганны возразить было нечего. Будь он склонен к

пьянству, его враги не преминули бы это упомянуть в своих исках. Но его винули всего лишь в «эксцентричности».

Разумеется, трезвенником Бетховен не был; за обедом он, как все, пил вино, а порой участвовал в дружеских пирушках. Последнее случилось лишь эпизодически и обычно в сугубо закрытом кругу. Об одном таком случае он сам поведал в письме Фридриху Кулау от 3 сентября 1825 года: «Должен признаться, что шампанское и мне вчера сильно ударило в голову, и я опять вынужден был убедиться, что хмельное во мне вызывает скорее упадок, чем прибавление сил; ибо как ни легко мне обычно ответить сразу же, так на сей раз я совсем не представляю себе, что я вчера написал». Накануне семеро музыкантов, включая Кулау, навестили Бетховена в Бадене и весело отметили встречу. Кулау записал в разговорной тетради свой канон на тему *BACH*. Бетховен экспромтом сочинил канон на ту же тему, причём тема *BACH* была подтекстована шутливым каламбуром, намекавшим на опьянение Кулау: «Kühl, nicht lau» – «Прохладный, не тёпленький». На следующий день Бетховен забеспокоился, не допустил ли чрезмерную бестактность, и извинился. Когда Карл Хольц увёз в Вену для копирования партии Квартета ор. 130 и долго не появлялся у Бетховена в Бадене, страшно обеспокоенный композитор писал племяннику, прося его узнать, не потерял ли Хольц ноты – «ибо он, между нами, сильно пьёт». Видимо, во время приездов Хольца они иногда выпивали вместе, но Бетховен пил заметно меньше, чем его молодой друг. В другой раз Карл просил прощения у дяди за то, что накануне перебрал с выпивкой и ручался, что такого больше не повторится. Это значило, что в доме Бетховена пьянствовать было не принято. Кстати, и слуга из Гнейксендорфа, Михаэль Крен, упоминал о том, что Бетховен много работал, вставая в половине шестого утра и сразу после лёгкого завтрака садясь за письменный стол. Работал он и после обеда, и после ужина, примерно до десяти вечера. О пьянстве – ни единого слова. Отец Крена был владельцем винного погребка в Гнейксендорфе, однако Бетховен, по словам Михаэля, ни разу туда не заходил. Поскольку мы довольно хорошо себе представляем жизнь Бетховена в 1823–1826 годах, иногда буквально день за днём, то можно с достаточной степенью уверенности сказать, что для обвинений композитора в алкоголизме нет никаких причин.

Тем не менее роковая болезнь неуклонно развивалась. В середине декабря стало ясно, что водянка становится угрожающей: Бетховен начал задыхаться. 20 декабря Ваврух собрал консилиум, в котором участвовали также доктор Штауденхайм и главный хирург Общедоступного госпиталя Иоганн Зейберт. Было решено немедленно провести операцию. Бетховен ответил согласием, и Зейберт со своим помощником откачали у больного несколько литров жидкости. Эта пункция, как и три последующие, проводилась без какого-либо наркоза, и по её завершении Ваврух сделал Бетховену комплимент: «Вы держались по-рыцарски стойко». На некоторое время Бетховену полегчало. И он, и все близкие старались гнать подальше мысли о неизлечимости болезни. Так, 30 декабря Карл ободряюще писал дяде в разговорной тетради: «Опыт многих больных водянкой говорит о том, что время от времени, в различные промежутки (раз в квартал, в полгода, а то и раз в год) их оперируют, но между

операциями они чувствуют себя вполне хорошо. Иногда после нескольких операций водянка вообще исчезает. Однако точно предсказать это нельзя». Сам Бетховен настраивался на то, что выздоровление будет долгим и, возможно, затянется до лета, однако умирать он вовсе не собирался.

Карл готовился к отъезду в полк Штуттерхайма, куда был официально зачислен 12 декабря. Он заказал себе кадетскую форму, ходил на примерки к портному, выполнял разные поручения Бетховена. Дурные сплетни, которые позднее Шиндлер распускал о поведении Карла, не подтверждаются записями в разговорных тетрадах. Юноша вовсе не проводил целые дни в кафе за бильярдом, хотя 28 декабря позволил себе сходить в Бургтеатр на представление «Короля Лира» Шекспира. Новый год он встретил вместе с дядей. Правда, именно в новогоднюю ночь между ними произошла очередная ссора. Что послужило поводом к ней, мы не знаем. Инцидент отражён лишь в записи, сделанной Карлом 1 января 1827 года: «Желаю тебе счастья в Новом году, и мне очень жаль, что я в первую же ночь дал тебе повод к недовольству. Этого можно было бы легко избежать, если бы ты распорядился, чтобы мне подали ужин в мою комнату». Отъезд Карла в Иглау был назначен на 2 января, и он, по всей видимости, успел помириться с дядей. После этого вплоть до марта они обменивались вполне дружелюбными письмами (письма Бетховена, к сожалению, не сохранились). Последнее письмо Карла датировано 4 марта, и, судя по его содержанию, он не отдавал себе отчёта в том, что положение Бетховена безнадежно.

Бетховен был внутренне готов к любому повороту событий. 3 января, сразу после отъезда Карла, он составил завещание, отписав племяннику всё своё имущество. Однако это не значило, что он прекратил бороться за жизнь. Вплоть до начала марта он ещё вставал с постели и надеялся на лучшее.

За первой пункцией последовала вторая, состоявшаяся 8 января, при которой вытекло ещё больше жидкости, чем в декабре. Каждая операция сопровождалась всплеском оптимизма. Но болезнь прогрессировала. Понадобились ещё две операции, состоявшиеся 2 и 27 февраля. Бетховен, который почти возненавидел Вавруха, позвал к себе своего старого друга Джованни (Иоганна) Мальфатти, который лечил его до 1817 года, а потом они разошлись вследствие какого-то недоразумения. Мальфатти появился у Бетховена во второй декаде января, и Ваврух вынужден был согласиться с его присутствием. Методы лечения Мальфатти были совсем иными; он больше уповал не на медикаменты, а на специально разработанную для больного систему питания. Видимо, врач рассчитывал, что, наладив функционирование желудка и кишечника, он поможет организму побороть болезнь. Мальфатти даже разрешил Бетховену выпить пунша со льдом. Это действительно резко подстегнуло силы изнемогавшего от страданий пациента. «Чудо, чудо, чудо! Оба высокоучёных мужа посрамлены, меня спасёт лишь наука Мальфатти», — писал воодушевлённый Бетховен в январе 1827 года Шиндлеру.

Все, кто бывал у него во время его последней болезни, единодушно свидетельствовали, что дух Бетховена оставался несломленным, невзирая ни на какие физические мучения. Он стойчески переносил любую боль, умудряясь

шутить даже во время операций. Никаких обезболивающих препаратов, судя по всему, он не принимал.

В 2000 году было опубликовано исследование американских учёных, физиков и медиков, тщательно изучивших прядь волос Бетховена, срезанную после его смерти Фердинандом Хиллером как сувенир на память. Сенсационным открытием стало выявление в этой пряди стократного превышения нормы свинца, что отчасти объясняло и хронические заболевания Бетховена, и состояние его нервной системы; желчность, вспыльчивость, угрюмость. Свинец, об опасных свойствах которого в начале XIX века ещё не догадывались, широко использовался в самых разных сферах деятельности: в быту (свинцовые оконные переплёты, свинцовые пробки бутылок, и т. д.), в живописи, в производстве фетровых шляп. Поэтому говорить о преднамеренном отравлении Бетховена кем-то из его близких нет оснований; свинец мог накапливаться в организме годами. Но в этом исследовании примечательно и то, чего нынешние приборы не обнаружили: следов ртути (её препаратами тогда лечили сифилис) и следов наркотических веществ (морфий в медицине уже применялся). Отсюда можно сделать два вывода. Досужие сплетни о том, что Бетховен мог болеть сифилисом, не нашли подтверждения. Кроме того, результаты исследования говорят о том, что до самого конца он предпочитал терпеть боль, но не принимать средств, которые могли затуманить сознание. Возможно, Бетховен знал о том, какое разрушительное воздействие оказал морфий на здоровье его приятельницы графини Эрдёди, и не желал последовать по тому же пути.

Он уже не мог сочинять музыку, но продолжал живо интересоваться венскими новостями, политикой, литературой; ему нравилось общаться с друзьями. Пока мог, Бетховен сам писал письма, а в последние дни диктовал их. Вокруг Бетховена постоянно находились люди, ухаживавшие за ним и отвлекавшие его от невесёлых мыслей.

Происходило всё это в так называемом Доме Чёрного испанца (*Schwarzspanierhaus*). Импозантное здание с большим внутренним двором, примыкавшее к церкви Святой Марии Монтсерратской, было построено в 1687 году как обитель монахов испанского бенедиктинского ордена. Позднее монастырь был упразднён, и дом стал доходным. В этом качестве он просуществовал до 1903 года, когда венские власти решили его снести. Протесты и петиции общественности ни к чему не привели. В 1904 году Дом Чёрного испанца был уничтожен, а на его месте построен другой жилой комплекс, ещё более капитальный и помпезный. Перед сносом были сделаны несколько фотографий исторического дома, лестницы и квартиры Бетховена, в которой он жил с октября 1825 года. Известен и покомнатный план с точным указанием расстановки мебели (его по памяти составил Герхард фон Брейнинг).

Последние месяцы жизни Бетховен провёл в большой комнате, где висел портрет его деда, а напротив кровати стоял английский рояль – подарок Джона Бродвуда. Вплотную к этому инструменту находился рояль работы Конрада Графа – последнее фортепиано Бетховена. Однако на известном рисунке Иоганна Непомука Хёхле, сделанном 29 марта 1827 года, когда обстановка

квартиры оставалась ещё нетронутой, графовского инструмента нет. Герхард фон Брейнинг указал на эту неточность, которая могла быть вызвана чисто художественными соображениями: два рояля, расположенные рядом, загромаждали бы композицию рисунка. Однако другая деталь, добавленная Хёхле и также отмеченная Брейнингом, заслуживает особого внимания. На подоконнике за полупрозрачной занавеской виднеется в профиль чей-то скульптурный бюст, которого, по заверениям Брейнинга, там не было. По оригинальному рисунку Хёхле видно, что это явно не портрет самого Бетховена. Когда с этого рисунка сделали гравюру, бюст несколько «облагородили», сделав более похожим на некоторые идеализированные изображения Бетховена, хотя и не доведя до полной узнаваемости. Чей же бюст изобразил Хёхле и зачем?.. Исследовательница Рита Стеблин пришла к выводу о том, что это мог быть бюст Франца Шуберта, с которым Хёхле дружил и в котором, вероятно, видел преемника Бетховена⁵².

Одним из досаднейших парадоксов в истории музыки можно считать «невстречу» двух гениев, Бетховена и Шуберта. Они жили в одном городе, нередко бывали в одних и тех же местах, имели множество общих знакомых. Но Шуберт отличался крайней застенчивостью и, видимо, просто боялся первым подойти к Бетховену. Впрочем, существует рассказ Шиндлера о том, что в 1822 году Шуберт всё-таки на это отважился, поскольку решил преподнести Бетховену посвящение своих фортепианных вариаций op.10 на тему французской песни. Бетховен якобы просмотрел ноты и благожелательно указал Шуберту на какую-то ошибку в гармонии. Тот растерялся, смутился, и на этом их знакомство закончилось. Однако друг Шуберта, Йозеф Хюттенбреннер, опроверг свидетельство Шиндлера, сообщив, что свидание тогда вообще не состоялось, поскольку Шуберт не застал Бетховена дома. К сожалению, разговорных тетрадей за первую половину 1822 года не сохранилось.

В разговорных тетрадях последующих лет имя Шуберта изредка мелькает, но как бы между прочим, в общем потоке беседы. 20 декабря 1823 года Шиндлер сообщил Бетховену: «В Ан дер Вин – опера Шуберта, либретто фон Шези» (подразумевалась романтическая драма «Розамунда» Хельмины фон Шези с музыкой Шуберта). В начале апреля 1826 года Хольц рассказывал в 107-й разговорной тетради о музыкальном собрании у Игнаца фон Мозеля, явно будучи уверенным в том, что Бетховену имя Шуберта знакомо: «Шуберт тоже был у него; они читали с листа партитуру Генделя». Видимо, Бетховен на сей раз проявил больший интерес к Шуберту, и Хольц продолжал: «У него большой талант к песням. <...> Вы знаете его „Лесного царя“?» Далее тема беседы сменилась, и мы не знаем, что ответил Бетховен. Шиндлер уверял, что именно благодаря ему Бетховен, уже лёжа на смертном одре, наконец-то смог познакомиться с песнями Шуберта, которыми искренне восхищался и говорил:

⁵² *Steblin R.* Hoechle's 1827 Sketch of Beethoven's Studio: A Secret Tribute to Schubert? // *Beethoven Forum* 8. Lincoln: University of Nebraska Press, 2000.

«В этом Шуберте есть Божья искра!» Но в разговорных тетрадях за декабрь 1826-го – начало марта 1827 года о Шуберте нет никаких упоминаний. Примерно за неделю до смерти Бетховена Шуберт вместе с братьями Хюттенбреннер и художником Йозефом Тельчером пришёл в Дом Чёрного испанца, однако Бетховен лежал в забытии, и посетители лишь молча простились с ним. На похоронах Бетховена Шуберт был одним из факелоносцев у гроба. После погребения, зайдя в кабачок с друзьями, чтобы помянуть покойного, Шуберт поднял мрачно-пророческий тост «за того, кто последует за Бетховеном». Всего лишь через полтора года 31-летний Шуберт повторил скорбный путь своего кумира, и похоронили его именно там, где он желал: рядом с Бетховеном, на Верингском кладбище. В 1923 году это кладбище было упразднено и превращено в мемориальный парк, а останки выдающихся людей перенесены на Центральное кладбище, где Бетховен и Шуберт вновь оказались рядом.

Среди людей, окружавших Бетховена в последние месяцы его жизни, были родственники – прежде всего брат Иоганн, который не только заботился о Людвиге, но и зорко следил за всем, что происходит в его квартире. Иоганн знал о существовании семи акций Австрийского национального банка, предназначенных в наследство племяннику Карлу, и опасался, как бы кто-то из посетителей Бетховена не обнаружил тайник раньше него. Вероятно, в квартире иногда появлялась и его жена Тереза, поскольку в феврале 1827 года Шиндлер в разговорной тетради обозвал её «клячей» и пожаловался, что больше не может её выносить. Стефан фон Брейнинг сам долгое время был болен, однако, как только смог, вновь стал часто навещать друга. Уже упоминавшийся здесь Герхард фон Брейнинг, его старший сын, подросток тринадцати лет, особенно привязался к Бетховену и проводил у его постели всё своё свободное время. Бетховен ласково называл Герхарда «мой Ариэль», уподобляя духу воздушной стихии, находившемуся в услужении у мага Просперо в «Буре» Шекспира. Герхард заботливо осведомлялся о его самочувствии, обсуждал назначенные ему медицинские процедуры, но нередко они говорили о литературе, и мальчик приносил Бетховену книги, которые помогали забыть о боли и пережить те часы, когда рядом никого не оказывалось. Сердечный и непринуждённый стиль их общения показывает, какими в идеале могли бы стать взаимоотношения Бетховена с племянником, если бы не ряд роковых обстоятельств, приведших к кризису 1826 года. Бетховен посылал Герхарду шуточные записки, которые, к несчастью, позднее по недосмотру были уничтожены служанкой Брейнингов, которая не могла себе вообразить, что эти клочки бумаги с карандашными каракулями способны представлять какую-то ценность.

В декабре 1826 года Бетховену активно помогал Хольц, но уже в конце месяца его вытеснил Шиндлер. Хольц и Шиндлер терпеть не могли друг друга и старались вообще не встречаться. В 1845 году Шиндлер обвинил Хольца в эгоизме, грубости и непорядочности; якобы он впал в немилость у Бетховена потому, что чрезвычайно резко отзывался о племяннике Карле, а к тому же распускал по Вене слухи о пристрастии Бетховена к спиртному. Скорее всего, Шиндлер и тут не был честен. Разговорные тетради не фиксируют никаких ссор

между Бетховеном и Хольцем, визиты которого стали реже, но продолжались и в январе, и в феврале. Объясняя в двадцатых числах февраля своё долгое отсутствие, Хольц писал, что его отец серьёзно болен уже три недели. К тому же Хольц собирался весной 1827 года жениться и, в отличие от Шиндлера, не был свободен от семейных обязательств. Вместе с Хаслингером и Каstellли Хольц пришёл попрощаться с Бетховеном, когда тот уже был совсем плох. Все трое преклонили колени у его постели и поцеловали его руку. Со слезами вспоминая много лет спустя об этом прощании, Хольц уверял, будто Бетховен благословил их лёгким мановением руки – видимо, он ещё был в полном сознании, хотя говорить уже не мог.

Кроме родных и друзей в квартире находились служанки. С начала января по 22 февраля это была старая экономка Бетховена Барбара Хольцман; 21 февраля Констанца фон Брейнинг нашла ей замену в лице кухарки Розалии (Зали), которая старательно ухаживала за умирающим до самого конца. По иронии судьбы Бетховену лишь в самом конце жизни наконец-то начали попадаться слуги, относившиеся к нему по-доброму и пользовавшиеся его расположением: Михаэль Крен в Гнейксендорфе и Зали, о которой, впрочем, ничего, кроме имени, до сих пор не известно.

Прочие посетители появлялись лишь время от времени, однако из разговорных тетрадей, писем и мемуаров современников (эти источники обычно дополняют друг друга) складывается картина, мало соответствующая тому, что Шиндлер описывал в своём послании Игнацу Мошелесу от 22 февраля 1827 года: безнадежно больной Бетховен едва ли не нищенствует, а все окружающие, от родственников до венских меценатов и музыкантов, совершенно равнодушны к его отчаянному положению, «как если бы он никогда не жил в Вене». Возможно, Шиндлер окрасил свой рассказ в столь мрачные тона из благих побуждений, чтобы сподвигнуть английских друзей оказать Бетховену немедленную финансовую помощь. На самом деле Бетховена во время болезни посещали, помимо упомянутых выше друзей, Шуппанциг, Линке, Долецалек, примадонна Наннетта Шехнер и её жених, тенор Людвиг Крамолини, давний друг Игнац фон Глейхенштейн, граф Мориц Лихновский, Пирингер, Иоганн Баптист Йенгер. Те, кто находился вдали от Вены или не мог прийти лично, слали Бетховену письма и подарки, как прикованный подагрой к постели Цмескаль или барон Пасквалати (он снабжал больного вкусными компотами и прочими лакомствами). Пианистка из Граца, Мария Пахлер-Кошак, писала их общему знакомому Йенгеру, что очень беспокоится за Бетховена и хотела бы помочь ему. Возобновилась и переписка Бетховена с другом юных лет, Францем Герхардом Вегелером, мужем Элеоноры фон Брейнинг. Письма Бетховена Вегелеру от 7 декабря 1826 года и от 17 февраля 1827 года отличаются особой теплотой тона. Вегелер, живший с 1807 года в Кобленце, приглашал друга посетить рейнские края, чтобы «вдохнуть воздух отечества», и сообщал новости о своих родных и об общих боннских знакомых.

Из Англии Бетховен получил два щедрых подарка, которые скрасили последние недели его жизни. Иоганн Андреас Штумпф, владелец лондонской

фабрики по производству арф, приезжал в Вену ещё осенью 1824 года и завязал тогда приятельские отношения с Бетховеном. Однажды между ними состоялся примечательный диалог, который Штумпф привёл в своих воспоминаниях дословно:

«— Кого вы считаете величайшим из когда-либо живших композиторов?

— Генделя, — ответил он не задумываясь. — Перед ним я преклоняю колени.

И он действительно коснулся одним коленом земли. Тогда я написал:

— Моцарт?

— Моцарт, — подхватил он, — хорош и великолепен.

— Да, — записал я, — ведь он сумел даже Генделю придать больше блеска своим новым сопровождением к „Мессии“.

— Который обошёлся бы и без этого, — последовал его ответ.

Я написал:

— Себастьян Бах?

— Почему он мёртв?

— Он вернётся к жизни, — тотчас написал я.

— Да, если его начнут изучать, а для этого у них нет времени!

Он разрешил мне писать дальше.

— Если вы, будучи недосыгаемым художником, так высоко цените заслуги Генделя, вознося его надо всеми, то вы, конечно же, располагаете партитурами его главных сочинений?

— Я? Могу ли я, бедняк, позволить себе такое! Ну да, партитуры „Мессии“ и „Празднества Александра“ мне держать в руках доводилось.

<...> В то самое мгновение я мысленно дал клятву: „Бетховен! Ты должен иметь сочинения Генделя, к которым так стремится твой дух!“»...

Раздобыть в Лондоне полный комплект собрания сочинений Генделя в сорока томах, которые давно стали антикварной редкостью, оказалось непросто, и Штумпфу удалось осуществить своё намерение только к концу 1826 года. «Моё перо бессильно описать, сколь великое наслаждение доставили мне сочинения Генделя, присланные Вами, да ещё в качестве подарка — для меня это поистине королевский подарок!» — писал ошарашенный Бетховен своему почитателю. Герхард фон Брейнинг вспоминал, как Бетховен, лёжа в постели, обкладывался с обеих сторон партитурами и с наслаждением читал их одну за другой. «Мне есть чему у него поучиться», — говорил он.

Благодарственное письмо Бетховена Штумпфу содержало, однако, и просьбу о помощи. Бетховен полагал, что Лондонское филармоническое общество могло бы устроить концерт в его пользу и выручить его из финансовых затруднений. Сходные просьбы были направлены членам руководства Филармонического общества, лично знавшим Бетховена: Игнацу Мошелесу и Джорджу Смарту. Все они откликнулись очень быстро. Уже 28 февраля собрание президиума постановило организовать такой концерт, но, поскольку он требовал подготовки, а помощь была нужна немедленно, было решено послать Бетховену 100 фунтов стерлингов (примерно тысяча флоринов) в качестве аванса. Почему никто из богатых венских любителей музыки не

догадался бескорыстно поддержать Бетховена деньгами, сказать теперь невозможно. Наверное, эти люди, не входившие в его ближайший круг, могли просто не знать, насколько тяжело его положение. Конечно, о полном обнищании речь не шла, но имевшиеся у Бетховена деньги быстро таяли – к середине марта осталось всего 340 флоринов, – а экономить он предпочитал на себе, ни в коем случае не трогая наследство, предназначенное Карлу.

Прощальный подарок пришёл и из Франкфурта-на-Майне, от издателя Иоганна Йозефа Шотта. Бетховен изъявил желание получить несколько бутылок настоящих рейнских вин, рекомендованных ему доктором Мальфатти, – рейнвейна и мозельвейна, которые в Вене достать было почти нельзя или они стоили очень дорого. 8 марта Шотт отправил в Вену посылку с дюжиной бутылок – Бетховен успел попробовать днём 24 марта лишь одну ложечку напитка, прошептав: «Слишком поздно»...

Повидаться с Бетховеном приехал и давний друг Иоганн Непомук Гуммель, явившийся в гости вместе со своей женой Марией Евой, которую Бетховен помнил ещё как сестру тенора Рёккеля, и с пятнадцатилетним учеником Фердинандом Хиллером. Именно Хиллер оставил воспоминания о визитах Гуммеля к Бетховену, состоявшихся 8, 13, 20 и 23 марта. С каждым разом состояние больного заметно ухудшалось. В первый раз Бетховен, вопреки ожиданиям, встретил гостей не лёжа в постели, а сидя в кресле; он был небрит и облачён в длинный серый шлафрок, но сохранял полное присутствие духа и охотно говорил с Гуммелем на разные темы, касавшиеся искусства и политики, – тут он, как всегда, был резок и желчен. Хиллер запомнил и записал несколько хлёстких высказываний Бетховена: «Мелких воришек вешают, а крупным дают уйти!»; «Говорят: vox populi, vox dei⁵³ – я этому никогда не верил»; «Здесь царит всё развращающий дилетантизм»... Второй визит Гуммеля к Бетховену состоялся 13 марта; на сей раз больной не смог подняться с постели и, сетуя на свои страдания, сожалел, что, в отличие от Гуммеля, так и не женился: «Ты счастливчик, у тебя есть жена, она заботится о тебе, любит тебя, а я – бедняга!»... Бетховен с удовольствием показал Гуммелю подаренную ему Антоном Диабелли гравюру – изображение деревенского дома в Рорау, в котором родился Гайдн: «Колыбель великого человека!» Так в эти весенние дни состоялось последнее мысленное «свидание» Бетховена с его учителем, у которого он, по собственному юношескому запальчивому замечанию, якобы «ничему не научился»...

Визит Гуммеля преследовал не только дружескую, но и деловую цель: он сумел получить подпись Бетховена под совместным письменным обращением к пангерманскому властному органу – Союзному сейму во Франкфурте. В документе два композитора призывали сейм законодательно защитить авторские права немецких артистов. Эта идея была очень небезразлична Бетховену, который в 1820-х годах мечтал о публикации собрания своих сочинений, но наталкивался на отказы всех издателей из-за проблем, связанных

⁵³ Глас народа, глас Божий (*лат.*).

с отсутствием законов об авторском праве. Последний визит Гуммеля к Бетховену состоялся 23 марта; больной лежал и уже не мог говорить, тяжело дыша и истекая предсмертной испариной; фрау Гуммель заботливо отёрла ему пот своим платком и получила в награду взгляд, полный неизъяснимой благодарности.

«Жалок тот, кто не умеет умирать»... В 1816 году Бетховен произнёс эти слова в присутствии оторопевшей Фанни Джаннатасио дель Рио. Теперь ему предстояло пройти самый страшный отрезок земного пути. После 20 марта всем, включая самого Бетховена, стало ясно, что конец уже близок. Ваврух вспоминал о том, как пациент с улыбкой сказал ему: «Мои труды закончены. Если какой-то врач сможет мне помочь, *His name shall be called Wonderful!*» – произнесённая по-английски фраза была цитатой из текста «Мессии» его любимого Генделя⁵⁴. 23 марта он с огромным трудом, поддерживаемый с двух сторон, сумел приподняться на подушках и собственноручно нацарапать страшным, угловатым и срывающимся вниз почерком приписку к составленному еще 3 января завещанию: *«Мой племянник Карл – единственный наследник, но оставляемый мною капитал должен перейти к его естественным или наречённым наследникам».*

На тот момент единственной наследницей Карла являлась его мать Иоганна, но Бетховен, разумеется, имел в виду нечто другое. Стефан фон Брейнинг полагал, что юноша слишком легкомыслен, чтобы разумно распорядиться капиталом, поэтому следует разрешить ему пользоваться только процентами, чтобы он не промотал основную часть прежде, чем обзаведётся семьёй и детьми. В случае же, если Карл остался бы бездетным, приписка оставляла за ним право выбора наследников.

Утром 24-го к больному явился Ваврух и, увидев его плачевное физическое состояние, предложил ему пригласить священника и причаститься, на что Бетховен ответил бестрепетным согласием. Шиндлер вспоминал: «Все эти последние дни были замечательными; с истинно сократовской мудростью и душевным спокойствием смотрел он в лицо смерти». После визита Вавруха Бетховен ещё нашёл в себе силы пошутить; он иронически сказал Шиндлеру и Брейнингу на латыни: «*Plaudite amici, comoedia finita est!*» – «Рукоплещите, друзья, комедия закончена!»... В полдень 24 марта пришёл священник, исповедовавший и причастивший умирающего. Вскоре Бетховен потерял сознание и впал в тяжелейшую агонию, продолжавшуюся более двух суток.

Подробности о самых последних минутах жизни Бетховена известны со слов случайного свидетеля – композитора Ансельма Хюттенбреннера (1794–1868), который был приятелем Шуберта и знакомым Шиндлера, но никогда не принадлежал к бетховенскому кругу. Около трёх часов дня 26 марта он пришёл в Дом Чёрного испанца вместе с художником Йозефом Тельчером. В квартире находились Брейнинг с сыном (мальчика вскоре отправили домой),

⁵⁴ «И нарекут имя ему: Чудный» – фрагмент библейского текста (Ис. 9:6) хора «For unto us» из I части «Мессии».

Шиндлер и брат Иоганн с женой. Все были глубоко подавлены и измучены. Ожидалось, что Бетховен скончается ночью с 25 на 26 марта, однако агония длилась и длилась, и наблюдать её вблизи было уже не в состоянии. Тельчер, проникнув в комнату, сделал несколько карандашных набросков умирающего, но был вскоре изгнан возмущённым Брейнингом. Затем Шиндлер и Брейнинг (возможно, сопровождаемые Иоганном) отправились договариваться о месте на Верингском кладбище, поскольку в следующие дни им предстояло огромное количество других дел и хлопот, связанных с похоронами. В квартире остались, по свидетельству Хюттенбреннера, он сам и «госпожа Бетховен». Вероятно, присутствовала и служанка Зали. Иногда думают, будто «госпожой Бетховен» могла быть «Царица ночи» – Иоганна, мать Карла. Но, как выяснил впоследствии Александр Уилок Тейер в личной беседе с Иоганной, она ничего не знала о безнадёжном положении Бетховена вплоть до момента, когда известие о его кончине распространилось по Вене. Скорее всего, «госпожой Бетховен», присутствовавшей в доме, но не приближавшейся к постели умирающего, была Тереза, жена Иоганна. Это вполне правдоподобно, поскольку подозрительный Иоганн вряд ли мог уйти, оставив в квартире, где были спрятаны ценные бумаги, совершенно постороннего человека.

В 1868 году Хюттенбреннер, уже на склоне своих лет, опубликовал воспоминания о последних минутах жизни Бетховена, создав, по сути, яркую романтическую новеллу, достоверность которой подтвердить тогда было некому:

«Около пяти часов вечера, когда он, будучи без сознания, продолжал хрипеть, борясь со смертью, грянул мощный удар грома, а сверкнувшая следом молния тускло озарила комнату умирающего (перед домом Бетховена лежал снег). После такого неожиданного явления природы, сильно потрясшего меня, Бетховен открыл глаза, поднял правую руку со сжатым кулаком и, пристально глядя в течение нескольких секунд куда-то вверх с серьёзным и грозным выражением на лице, как будто хотел сказать: „Я вызываю вас на бой, враждебные силы! Трепещите! Со мною – Бог!“ Создавалось также впечатление, будто он, как отважный военачальник, взывал к своим дрогнувшим войскам: „Мужество, воины! Вперёд! Вверх! Победа – за нами!“... С поднятой рукой он снова рухнул на кровать, и его глаза наполовину закрылись. Моя правая рука легла ему на голову, левая – на грудь. Он больше не дышал, и сердце не билось. Гений великого музыканта устремился из нашего мира лжи в царство истины».

Хюттенбреннер закрыл ему глаза и поцеловал сомкнутые веки. Когда чуть позже в квартиру вернулись Шиндлер и Брейнинг, он встретил их возгласом: «Свершилось!»...

Хотя зрелище величественной грозы, разразившейся именно в момент смерти Бетховена (он умер без четверти шесть вечера), может показаться красивым вымыслом, здесь Хюттенбреннер не погрешил против истины. Не только другие современники, но и метеорологические архивы действительно зафиксировали это природное явление, крайне редкое для конца марта, тем

более такого холодного, когда на площади перед домом накануне лежал снег.

Похороны состоялись 29 марта. Они превратились в грандиозную демонстрацию скорби и преклонения, организованную с беспрецедентной пышностью. Никого из великих музыкантов того времени так не хоронили. Моцарт, в согласии с принятыми тогда законами, был похоронен по третьему разряду в бедняцкой могиле. Смерть Гайдна из-за военного времени прошла почти незамеченной (впоследствии князь Эстергази распорядился перенести его останки в мраморный саркофаг в главной церкви Эйзенштадта). В траурной же процессии, сопровождавшей гроб с телом Бетховена в ближайшую церковь Миноритов, а затем до ворот Верингского кладбища, шли, по некоторым сведениям, около 20 тысяч человек (во всяком случае, не менее 10 тысяч). Сохранилась гравюра, изображающая эту небывалую для Вены процессию в честь композитора, который не занимал никаких официальных постов и чья музыка многим казалась трудноисполнимой и малопонятной. Из-за огромного скопления людей траурное шествие длилось более часа, хотя церковь находилась примерно в 500 метрах от дома. На отпевание можно было попасть только по особым приглашениям, отпечатанным в издательстве Хаслингера. Полиция строго следила за порядком. У церкви было выставлено оцепление из солдат, чтобы не допустить давки.

Сохранились чрезвычайно подробные отчёты об этом скорбном шествии, в котором приняли участие все выдающиеся музыканты Вены и многие представители артистической среды. Ленты, украшавшие гроб, и сопровождавшие его факелы несли композиторы Эйблер, Вейгль, Гировец, Гуммель, Зейфрид, Умлауф, Ланнуа и Шуберт. Траурные песнопения исполняли лучшие певцы, включая ведущих солистов итальянской оперной труппы. Вопреки расхожему мнению, что смерть Бетховена была воспринята двором равнодушно, тенор Людвиг Крамолини свидетельствовал, что среди карет, сопровождавших процессию, некоторые имели на дверях императорский герб. Вряд ли в них находились члены монаршей семьи; скорее это были титулованные придворные.

Из произведений Бетховена во время шествия в церковь звучали сочинённые им в 1812 году три Эквале для четырёх тромбонов и авторское оркестровое переложение Траурного марша из Сонаты ор. 26. Поскольку за кладбищенской оградой было запрещено проводить какие-либо церемонии, кроме сугубо религиозных, знаменитый трагический актёр Генрих Аншютц произнёс речь памяти Бетховена у ворот Верингского кладбища.

Текст этой речи написал Франц Грильпарцер:

«...Он был артистом – но также и человеком; человеком во всех смыслах, включая наивысший. Поскольку он отвернулся от мира, его нарекли нелюдимым, а поскольку отрёкся от земных чувствований – бесчувственным. Ах, но ведь твёрдый духом не спасается бегством! (Ничего не стоят те вершины, которые легко покоряются, склоняются вниз или рушатся!)

Переизбыток чувства ослабляет способность чувствовать! Он бежал от мира, поскольку во всей сокровищнице своего любящего духа он не нашёл оружия, которым мог бы от мира обороняться. Он отстранился от людей после

того, как отдал им всё и ничего не получил от них взамен. Он остался одиноким, не встретив своё второе „я“. Но до самой могилы сохранил он человечнейшее сердце, отечески открытое людям и преисполненное полнокровного добра по отношению ко всему миру.

Таким он был, таким он умер, и таким он останется на все времена!

Вы же, сопутствовавшие нашему шествию до этой черты, умерьте свою скорбь! Вы не утратили его, а обрели. Никто из живущих не может войти в чертоги бессмертия. Плоть должна сгинуть; лишь тогда распахнутся врата. Оплакиваемый вами, он отныне встал в ряд великих людей всех времён, неприкосновенный во веки веков. Потому возвращайтесь в свои дома – опечаленные, но хранящие сдержанность! А если когда-нибудь в жизни вас захватит, подобно нарастающей буре, мощь его творений, и если овладевший вами восторг достигнет средоточия ещё не рождённого на свет племени, то вспомните этот час и подумайте: мы были свидетелями его погребения и мы плакали о нём!»

Стоическое мужество Бетховена во время его тяжёлой болезни, героическая борьба со смертью вплоть до последней минуты агонии, а затем столь заслуженный им посмертный апофеоз – всё это может быть расценено как своего рода нерукотворное произведение искусства, ибо, как верно понял Грильпарцер самую суть личности Бетховена, он во всём стремился дойти до конца и даже перейти предначертанные простым смертным границы. Хотя в последние месяцы жизни он не мог сочинять музыку, все его мысли, слова и поступки складывались в ту самую Десятую симфонию, разрозненные наброски которой остались лежать у него на пюпитре.

* * *

В качестве эпилога нам остаётся лишь кратко рассказать о судьбах людей, которые были дороги Бетховену или находились рядом с ним в Доме Чёрного испанца.

Антон Шиндлер стал дирижёром и музыкальным критиком; он оставил несколько собственных музыкальных сочинений, но прославился «Биографией Людвиг ван Бетховена», изданной в 1840 году и переизданной в расширенном варианте в 1860-м. Умер он в 1864 году, немного не дожив до семидесяти лет. Долгое время Шиндлера считали другом и едва ли не учеником великого композитора. Но, как выяснилось уже в XX веке, все сообщаемые Шиндлером факты необходимо проверять или оценивать критически. Выявлены многочисленные записи Шиндлера, внесённые им в разговорные тетради уже после смерти Бетховена. Склонность к фантазированию, а то и к злонамеренной неправде, вкупе с болезненным самомнением автора, нередко очерняющего перед читателем действительно близких Бетховену людей, сильно подорвали доверие историков музыки к этому источнику.

Рыцарственно верный Стефан фон Брейнинг ненадолго пережил своего друга. Он давно уже плохо себя чувствовал, но продолжал самоотверженно

исполнять обязанности опекуна Карла и душеприказчика Бетховена. Умер он 4 июня 1827 года, и его осиротевшая семья должна была срочно выехать из служебной квартиры в Красном доме, расположенном по соседству с Домом Чёрного испанца. Поэтому многие письма и записки Бетховена, адресованные Брейнингу и его сыну Герхарду, оказались утрачены. Герхард фон Брейнинг стал известным врачом и прожил долгую благополучную жизнь (1813–1892). В 1874 году он издал мемуарную книгу «В Доме Чёрного испанца», основанную не только на воспоминаниях о своей детской дружбе с Бетховеном, но и на семейных рассказах и документах из архивов Брейнингов и Вегелеров. Коллекция Вегелеров до сих пор хранится в Кобленце.

Иоганн ван Бетховен скончался в 1848 году на семьдесят втором году жизни. До этого ему пришлось пережить большие неприятности, которые косвенно свидетельствовали, что Людвиг был в чём-то прав, пытаясь в 1812 году помешать женитьбе брата на Терезе Обермайер, а затем убеждая его сделать завещание в пользу племянника Карла. Но Иоганн оба раза его не послушался, заключив с Терезой в 1820 году брачный контракт, согласно которому супруги объявлялись совладельцами всей их собственности. После смерти Терезы в 1828 году обнаружилось, что она тайно от мужа составила отдельное завещание, отписав причитающуюся ей долю семейного имущества своей внебрачной дочери Амалии Вальдман. Для Иоганна это было сильным ударом. Тереза, которую он всегда защищал от нападков брата, обманула его, а Амалия, которую он воспитывал как дочь, покусилась на его состояние. Впрочем, жизнь Амалии оказалась короткой – всего 24 года, и воспользоваться деньгами отчима она не успела. Её наследником стал муж, который и получил круглую сумму 20 тысяч флоринов. На старости лет Иоганн остался совсем один со своим всё ещё значительным богатством. В 1835 году он продал Вассерхоф, а позднее купил дом близ Бадена, где и встретил свой конец. Единственным наследником оставленного им состояния в 42 тысячи флоринов стал племянник Карл.

Вопреки пессимистичным ожиданиям друзей Бетховена, Карл вовсе не сбился с пути и прожил свою жизнь вполне пристойно. На похоронах Бетховена он не присутствовал, поскольку известие о смерти дяди прибыло в Иглау слишком поздно. После смерти Стефана фон Брейнинга опекуном юноши стал дальний родственник его матери, Якоб Хочевар. 5 ноября 1827 года всё имущество Бетховена, от предметов хозяйственного обихода до музыкального архива, было распродано с аукциона, доход от которого поступил в пользу племянника. Разумеется, если бы такой аукцион состоялся в наши дни, Карл мог бы оказаться миллиардером. Но 21-летний юноша не мог даже представить себе, что он теряет, приобретая взамен отнюдь не значительную сумму денег. Впрочем, и куда более взрослые современники, понимавшие историческое значение творчества Бетховена, подходили к оценке его наследия крайне недалёковидно. Нам сейчас трудно вообразить себе, что в тогдашней Вене не нашлось ни одного издателя, мецената или даже прагматично мыслящего банкира, который не захотел бы выкупить всё сразу, завладев коллекцией, ценность которой со временем увеличилась бы

тысячекратно. То, что с молотка за сущие гроши уходили материальные реликвии, понять в какой-то мере можно: в начале XIX века ещё не существовало мемориальных музеев, и никому не приходило в голову хранить, например, парик Гайдна, камзол Моцарта или то самое кресло Бетховена, в котором он принимал Гуммеля за три недели до смерти. Однако музыкальный архив Бетховена представлял собой собрание настоящих сокровищ. Ведь композитор, вопреки привычному хаосу, царившему в его жилище, никогда не выбрасывал свои эскизы, партитуры уже вышедших в свет сочинений, книги, ноты, разговорные тетради. Сейчас специалистам приходится по крупицам, иногда по листкам или обрывкам бумаги, восстанавливать вид того или иного подлинника. Изучаются водяные знаки, места сгибов, печати, цвет чернил или карандаша, характер почерка и т. д. Все рукописи, печатные ноты и книги из библиотеки Бетховена оказались распроданы и разрознены. Цены на аукционе 1827 года были бросовые. Эскизные тетради можно было приобрести за флорин с небольшим, полные автографы изданных произведений стоили в среднем по два-три флорина; лишь рукопись популярного Септета op. 20 была продана за 18 флоринов при стартовой цене три флорина, но, например, партитура Пятой симфонии ушла с молотка всего за шесть флоринов. Ныне любой автограф Бетховена, будь это даже краткая записка на бытовую тему, стоит десятки тысяч долларов, а рукописи крупных произведений продаются по цене в несколько миллионов долларов. Самые крупные собрания бетховенских автографов хранятся в настоящее время в боннском Доме Бетховена, в архиве Венского общества любителей музыки и в Австрийской национальной библиотеке в Вене, в Немецкой государственной библиотеке и в Библиотеке Прусского культурного фонда в Берлине. Но подобными источниками располагают также библиотеки и архивы всего мира, включая Францию, Англию, США, Россию и Японию. И практически каждый год на аукционах крупных антикварных фирм Запады всплывает либо совершенно неизвестный, либо долгое время считавшийся пропавшим автограф Бетховена. Нередко самые ценные раритеты покупают анонимные коллекционеры, и эти источники вновь исчезают из поля зрения специалистов.

Но вернёмся к судьбе Карла ван Бетховена. В 1832 году он дослужился до чина младшего лейтенанта, после чего уволился из армии и женился на уроженке Иглау Каролине Барбаре Наске. К тому времени их старшей дочери Каролине Иоганне уже исполнился год. Далее в семье, обосновавшейся в Вене, родились ещё четверо детей: Мария Анна, Людвиг Иоганн, Габриэла и Гермина. Получение в 1848 году наследства от дяди Иоганна пришлось многодетному Карлу очень кстати. Племянник Бетховена вёл тихую жизнь венского рантье, никогда не кичился своим именем, но и не отвечал на чрезвычайно обидные и нередко несправедливые выпады в свой адрес со стороны Шиндлера. Это молчание было вполне в духе Бетховена, который категорически не желал обсуждать свою частную жизнь. Наверное, Карл мог бы оставить интереснейшие воспоминания, поскольку, судя по письмам и репликам в разговорных тетрадях, был наблюдателен и неплохо владел пером, однако он, видимо, не счёл нужным выносить на публику рассмотрение своих

взаимоотношений с великим дядей, а без этого было никак не обойтись.

Умер он в 1858 году в возрасте пятидесяти двух лет. Из всех детей Карла заметные музыкальные способности проявила только младшая дочь Гермина, в замужестве Аксман. Она училась в Венской консерватории как пианистка и некоторое время занималась преподаванием. Другие её сёстры профессионально музыкой не интересовались. Все они благополучно вышли замуж и оставили потомство, однако в настоящее время не прервался только род старшей дочери Карла, Каролины Иоганны, в замужестве Вейдингер (у неё было восемь детей, одиннадцать внуков и множество правнуков).

Самая же необычная судьба была уготована единственному сыну Карла – Людвигу Иоганну. Хотя кровные узы, которые связывали его с великим композитором, были весьма опосредованными, сын Карла отличался незаурядным умом, фантазией, волей, энергией и склонностью к рискованным авантюрам. Людвиг ван Бетховен-младший не стеснялся именовать себя «бароном фон Бетховеном» или даже «внуком Бетховена» (!), занимался бизнесом и журналистикой, некоторое время получал денежную субсидию от короля Баварии Людвига II, однако за финансовые махинации угодил в 1870 году в тюрьму, а после досрочного освобождения подался в 1871 году вместе с женой, пианисткой Марией Нитше, в США, где сменил имя на «Луи ван Ховен» и стал служащим, а затем и вице-директором Тихоокеанской железной дороги. Дата его смерти неизвестна, однако к 1890 году он вернулся в Европу. Единственный из его шестерых детей, достигший взрослых лет, Карл Юлиус Мария ван Бетховен (1870–1917), стал журналистом. Во время Первой мировой войны он вступил добровольцем в австрийскую армию, был тяжело ранен и скончался в венском лазарете, не оставив потомков. Он оказался последним носителем знаменитой фамилии. Могила Карла Юлиуса и его матери Марии, умершей в том же 1917 году, находится на Центральном кладбище в Вене.

Из всех членов семьи Бетховен дольше всех прожила «Царица ночи», Иоганна. Она умерла в 1868 году в Бадене в возрасте восьмидесяти двух лет. Никаких мемуаров о Бетховене она, как и Карл, не оставила. Как ни странно, её внебрачная дочь Людовика Хофбауэр (1820–1891) сумела сохранить некие «живые воспоминания» о Бетховене. Сообщение об этом было опубликовано в совершенно неожиданном источнике – американском издании «The Indianapolis Journal» от 6 июня 1891 года. Что это были за воспоминания, неизвестно, поскольку заметка чрезвычайно лаконична. Думается, что шестилетняя девочка могла на всю жизнь запомнить вечер 6 августа 1826 года, когда в квартиру Иоганны привезли раненого Карла, а затем туда примчался потрясённый Бетховен.

Земной жизненный путь нашего героя завершился, и началось движение к трагически-триумфальному посмертию. Вокруг имени и образа Бетховена уже в 1827 году возник настоящий культ, широко распространившийся в последующие годы и десятилетия. Даты смерти и рождения Бетховена отмечались в Австрии и в Германии большими концертами, публикацией стихов, книг, рассказов, мемуаров, музыкальных произведений, посвящённых памяти великого мастера. Некоторые из этих сочинений интересны лишь как

свидетельства трогательного преклонения перед Бетховеном, другие обладали художественной ценностью – как, например, стихи Франца Грильпарцера («Бетховен», «Воспоминание о Бетховене»), новелла Владимира Фёдоровича Одоевского «Последний квартет Бетховена», хор Джакомо Мейербера «Над могилой Бетховена», фортепианная фантазия Сигизмунда Тальберга «Воспоминание о Бетховене» и некоторые другие. Поскольку достоверной биографии Бетховена долгое время не существовало, а книги, опубликованные в 1830–1840-х годах теми, кто знал композитора лично (Зейфрид, Вегелер и Рис, Шиндлер), носили очень субъективный характер, жизнь композитора постепенно обрастала огромным количеством слухов и анекдотов, которые до сих пор присутствуют в сознании масс, не склонных к критическому изучению источников. Лишь в начале XX века была наконец издана пятитомная биография Бетховена, кропотливую работу над которой начал американский журналист Александр Уилок Тейер, а закончили два немецких музыковеда – Герман Дейтерс и Хуго Риман. Хотя Тейер писал текст на английском, его труд вышел в свет в Лейпциге в переводе на немецкий с дополнениями Римана. Ни Тейера, ни Дейтерса к тому времени давно уже не было в живых. Капитальный труд этих учёных никем пока не превзойдён, при том что с тех пор открыто много новых источников и некоторые суждения Тейера подлежат корректировке. Однако громоздкий пятитомник, напечатанный немецким готическим шрифтом, не мог стать настольной книгой почитателей Бетховена во всём мире. И даже опубликованный позднее подлинный английский текст Тейера, из которого были изъяты подробные анализы музыкальных произведений, сделанные Риманом, используется в настоящее время преимущественно специалистами. Обычные любители творчества Бетховена чаще обращаются к более популярно написанным книгам, среди которых имеются как вполне солидные, так и не заслуживающие безоговорочного доверия в силу тенденциозности или недостаточной осведомлённости авторов об источниках.

Благодаря расцвету электронных средств коммуникации в настоящее время каждый, кто владеет иностранными языками (хотя бы английским), может самостоятельно погрузиться в современную научную бетховениану. Боннский Дом Бетховена сделал публичным достоянием свои богатейшие коллекции, выставив для просмотра онлайн нотные и письменные автографы композитора, первые издания его произведений, портреты, исторические изображения связанных с Бетховеном мест, фотографии реликвий и т. д. Подобным же образом поступили и некоторые другие западные архивы и библиотеки. Изданы с подробными комментариями разговорные тетради и переписка Бетховена; опубликован ряд эскизных книг. Можно со всей справедливостью утверждать, что сейчас мы знаем о Бетховене намного больше, чем знали его современники, включая самых близких к нему людей.

Образ Бетховена в культуре XIX–XX веков очень сложен и многообразен. Бесспорно одно: он был одним из самых великих гениев, рождённых человеческой цивилизацией, а для людей Нового и Новейшего времени он стал также одним из героев современного воображаемого пантеона, фигурой

«прометеевского» типа. Бунтарь и страстотерпец, открыватель неизведанных путей и строгий учёный мастер, преклонявшийся перед Бахом и Генделем; романтик с обнажёнными нервами – и философ в искусстве, гордо именовавший себя «мозговладельцем»; глухой музыкант, сумевший расслышать далёкое будущее своего искусства; человек, обделённый личным счастьем и при этом продолжающий нести сквозь столетия радость, надежду и утешение человечеству...

«Ах, какой я несчастный счастливец», – писал Бетховен в одном из писем брату Иоганну.

Он выстоял в поединке с судьбой и вырвал у неё победу над смертью.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Капельмейстер Людовик ван Бетховен, дед композитора. Художник А. Раду. Конец XVIII в.



Вид на бывший дворец курфюрста (ныне – Боннский университет) и кафедральный собор. Фото автора 2014 г.



Предполагаемый портрет Людвига ван Бетховена в тринадцатилетнем возрасте. 1783 (?) г. Вена, Музей старинных музыкальных инструментов



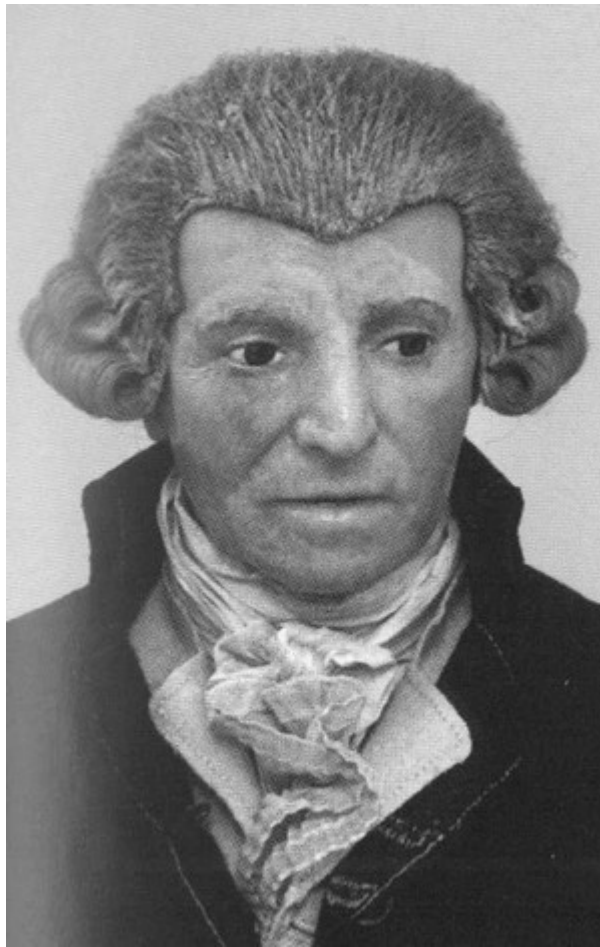
Дом в Бонне, в котором родился Людвиг ван Бетховен (Боннгассе, 24), в настоящее время – Музей Бетховена. Вид со двора



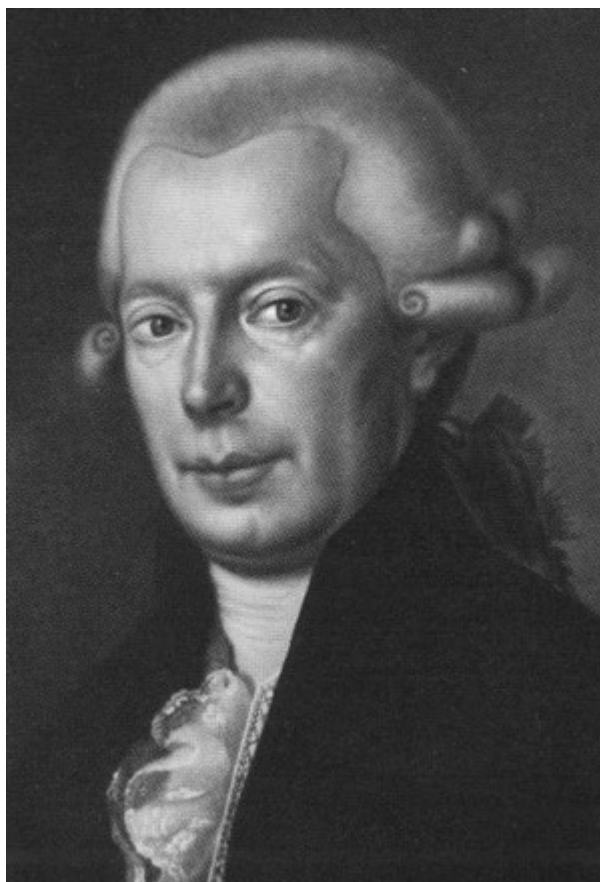
Церковь Святого Ремигия (бывшая Миноритов) в Бонне, где крестили Бетховена, а с тринадцати лет он играл здесь на органе. Фото автора 2011 г.



Бетховен в 16 лет. Силуэт из книги биографических заметок о Л. Ван Бетховене Ф. Г. Вегелера и Ф. Риса 1838 г.



Йозеф Гайдн. Восковой бюст. Скульптор Ф. К. Талер. Около 1800 г. Вена, Музей старинных музыкальных инструментов. Фото автора 2014 г.



Иоганн Георг Альбрехтсбергер. Вена, Дом-музей Гайдна. Фото автора 2008 г.



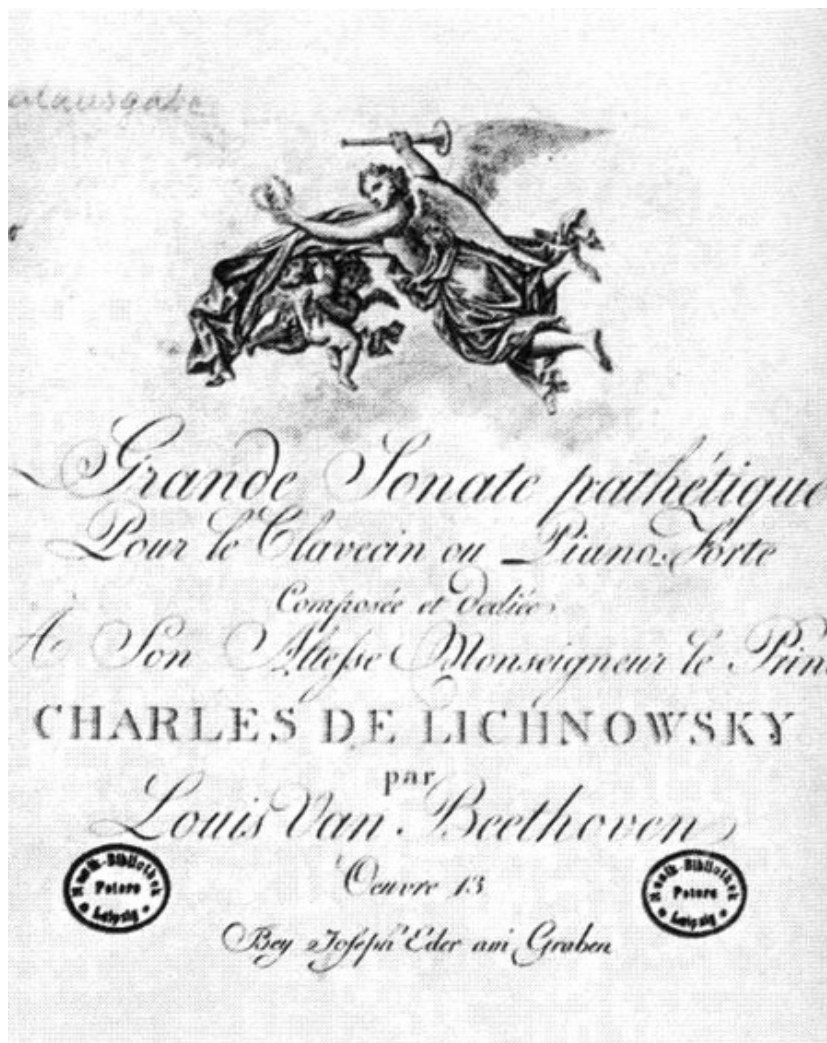
Семья фон Брейнинг в 1782 году: слева направо: Елена (32 года), Элеонора (11 лет), Кристоф (9 лет), Лоренц (5 лет), дядя – Филипп фон Брейнинг (44 года), Стефан (8 лет). Силуэты из книги биографических заметок о Л. Ван Бетховене Ф. Г. Вегелера и Ф. Риса 1838 г.



Дворец Редут в Бад-Годесберге под Бонном, где в июле 1792 года встретились Бетховен и Гайдн. Фото автора 2014 г.



**Бетховен в период около 1800 года. Гравюра Й. Нейдля по оригиналу
Г. А. Штейнхаузера**



«Патетическая соната». Титульный лист первого издания. Вена. 1799 г.



Беспорядки у французского посольства в Вене 24 апреля 1798 года.



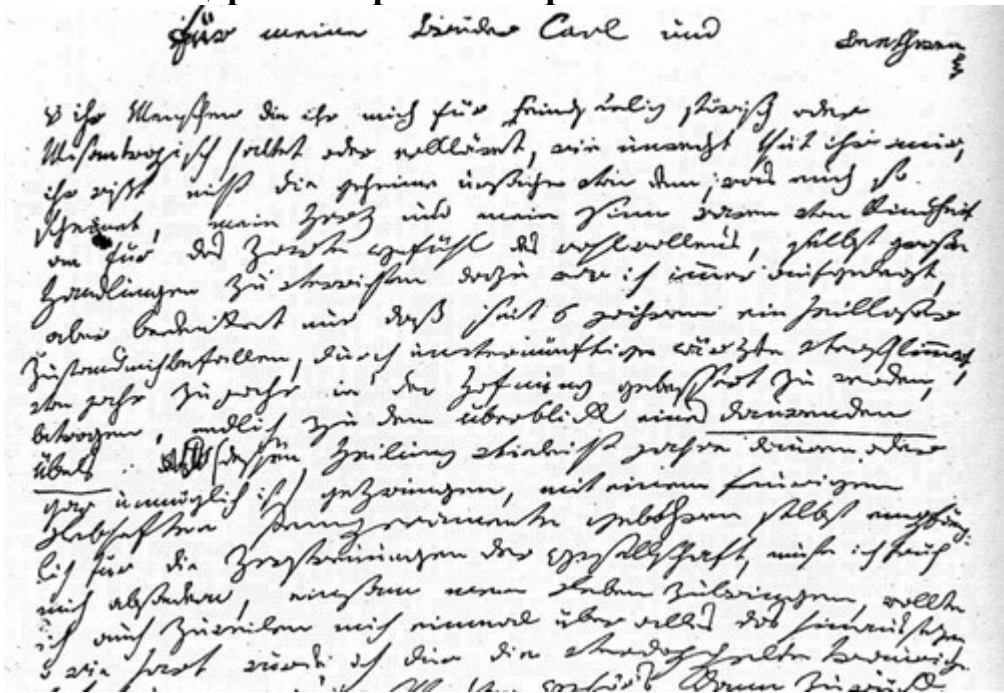
**Бетховен в 1802 году. Миниатюра на слоновой кости. Художник
К. Хорнеман**



Джульетта Гвиччарди. Неподписанная миниатюра из тайника Бетховена



Здание старого Бургтеатра в Вене, где в 1795 году состоялись выступления Бетховена как пианиста, а в 1800-м был дан его первый бенефисный концерт. Акварель А. Гераша. Около 1900 г.



«Гейлигенштадтское завещание» Бетховена от 6 октября 1802 года. Начало первой страницы автографа



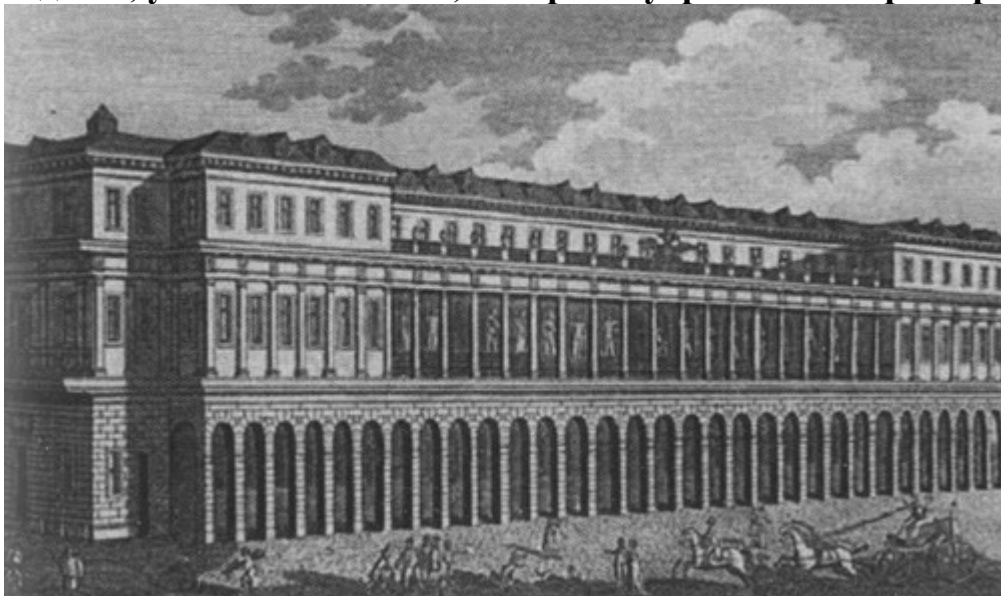
Гейлигенштадт, Пробусгассе, 6, где, по преданию, с апреля по октябрь 1802 года жил Бетховен. Фото автора 2014 г.



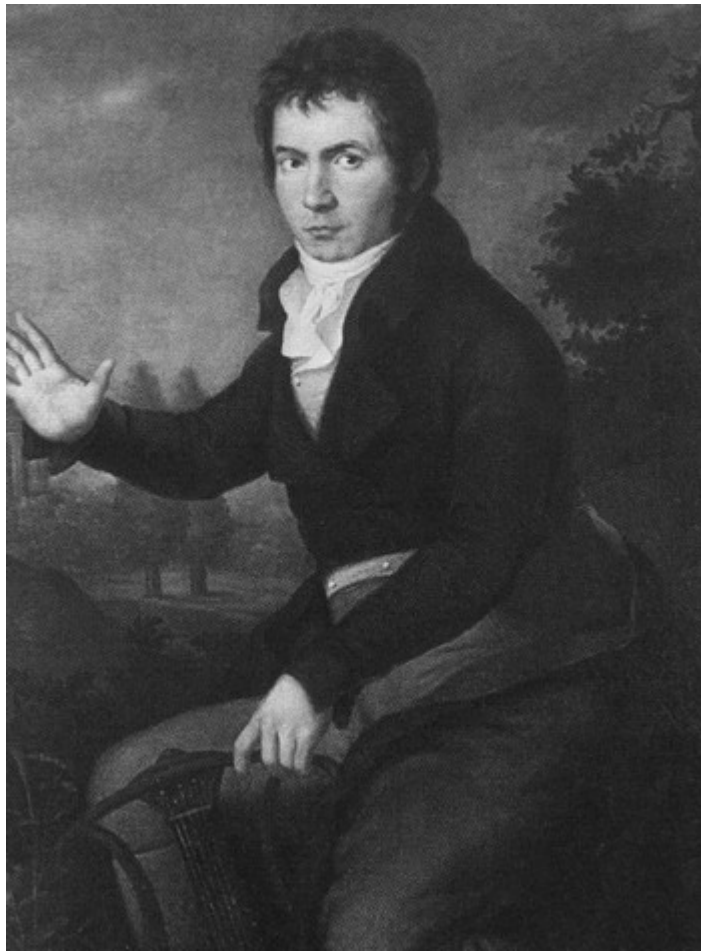
Жозефина Дейм. Пастель. Вена, Музей Бетховена в доме барона Пасквалати. Фото автора 2011 г.



Фердинанд Рис, ученик Бетховена, автор мемуаров о нем. Гравюра. 1838 г.



Мюллеровская галерея (дом графа Дейма) в Вене. Гравюра. 1800 г.



Бетховен в 1804 году. Художник В. Мэлер. 1804–1805 гг. Вена, Музей Бетховена в доме барона Пасквалати





Концертный зал во дворце князя Лобковица, в котором 9 июня 1804 года впервые прозвучала «Героическая симфония» Бетховена, и роспись одного из плафонов. Фото автора 2014 г.



**Князь Франц Йозеф Максимилиан Лобковиц. Художник А. Ф. Эленхайнц.
Начало 1800-х гг.**



Принц Людвиг Фердинанд Прусский. Художник Ж. Л. Монье. 1799 г.



Наполеон Бонапарт. Фрагмент мозаики по портрету Ф. Жерара. Около 1812 г. Фото автора 2010 г.



**Анна Мильдер, исполнительница партии Леоноры в венских постановках
«Фиделио» 1805, 1806 и 1814 годов**



Heute Mittwoch den 20. November 1805
 wird in dem k. auch k. priv. Schauspielhaus an der Wien
 gegeben: zu
Zum Erstenmal:
Fidelio,
 oder:
Die eheliche Liebe.

Eine Oper in 3 Akten, frey nach dem Französischen bearbeitet
 von Joseph Sonnleithner.
 Die Musik ist von Ludwig van Beethhoven.

P E R S O N E N.

Don Fernando, Richter	Dr. Meisendorf.
Don Figaro, Bewacher eines Staatsgefängnisses	Dr. Weir.
Alexander, ein Gefangenener	Dr. Demmer.
Leonore, seine Gemahlin unter dem Namen Fidells	Die. Wilder.
Reyer, Leichenwäcker	D. Koch.
Wesvling, sein Tochter	Die Wilder.
Jacquino, Diener	Dr. Lechl.
Winkelmann	Dr. Weirer.
Helinger.	
Wache Bolt.	

Die Handlung geht in einem Spanischen Staatsgefängnisse, einige Stellen des Grillos vor.
 Die Bucher sind an der Kassa für 15 kr. zu haben.

Preise der Plätze:

	fl.	kr.
Große Loge	10	—
Kleine Loge	4	—
Erstes Parterre und erste Gallerie	—	48
Zweites Parterre und erste Gallerie ein gesperrtes Sitz	—	56
Zweite Gallerie	—	30
Dritte Gallerie ein gesperrtes Sitz	—	42
Zweites Parterre und dritte Gallerie	—	24
Vierte Gallerie	—	12

Die Logen und gesperrten Sitze sind bey dem Kassier des
 k. auch k. National-Theaters zu haben


 Der Anfang um halb 7 Uhr.

Афиша премьеры оперы Бетховена «Фиделио» 20 ноября 1805 года



Театр Ан дер Вин в Вене в начале XIX века



Княгиня Мария Кристина Лиховская. Начало XIX в.



Князь Карл Лиховский. Начало XIX века.



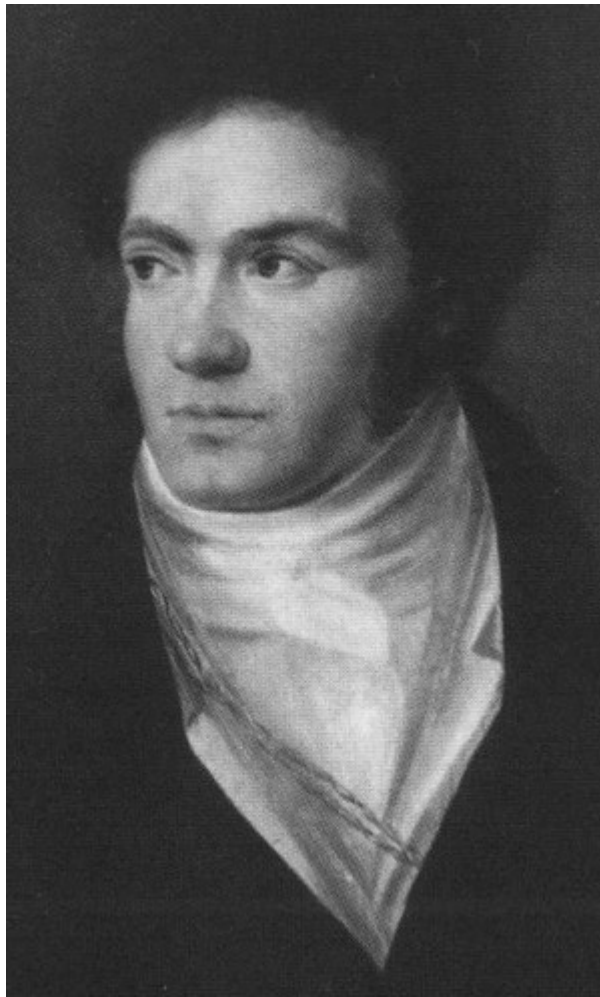
Граф (с 1815 года – князь) Андрей Кириллович Разумовский, русский посол в Вене в 1790–1806 годах. Гравюра. Начало XIX в.



Дворец А. К. Разумовского в Вене. Гравюра. 1835 г. Вена. Музей истории Вены. Фото автора 2014 г.



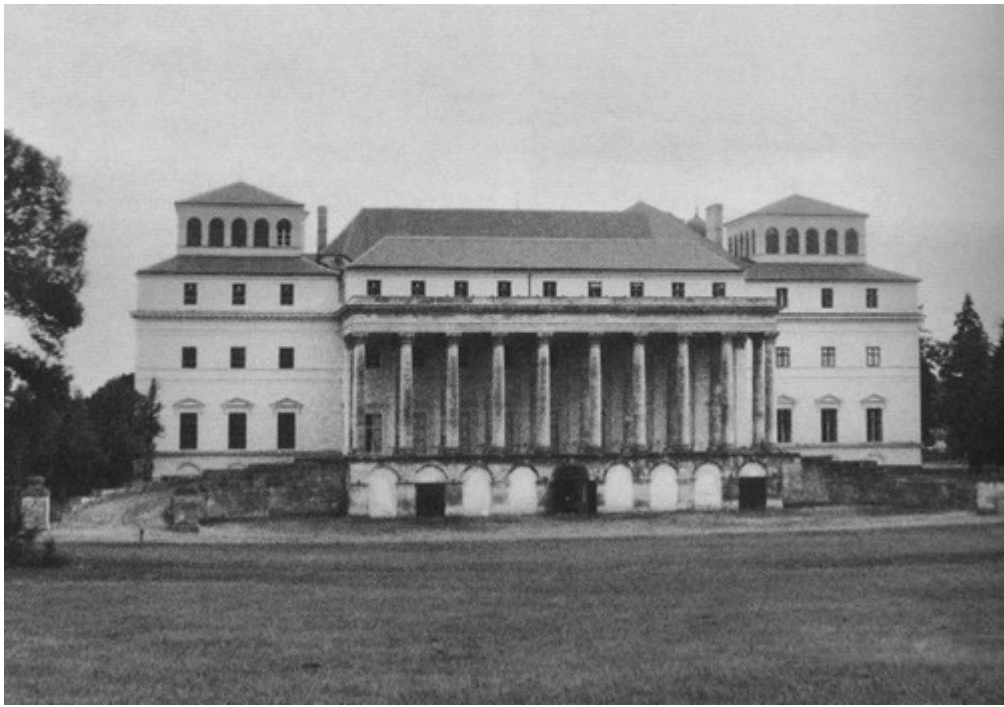
Франц Брунsvик. Фрагмент портрета. Вена, Музей Бетховена в доме барона Пасквалати. Фото автора 2011 г.



Бетховен в 1806 году. Художник И. Нойгасс. Версия из собрания Брунсвиков



Соната ор. 57 (№ 23, «Аппассионата»). Первая страница автографа



Вид на дворец князей Эстергази в Эйзенштадте из парка. Фото автора 2008 г.



Церковь в Эйзенштадте, где в 1807 году была впервые исполнена Месса до мажор Бетховена. Фото автора 2008 г.



Бетховен. Гравюра Э. Эйхенса по оригиналу Ф. Шимона. 1819 г.



Граф Петер Эрдеди и графиня Мария Эрдеди. Фрагмент семейного портрета



Пятая симфония Бетховена, «тема Судьбы». Первая страница автографа



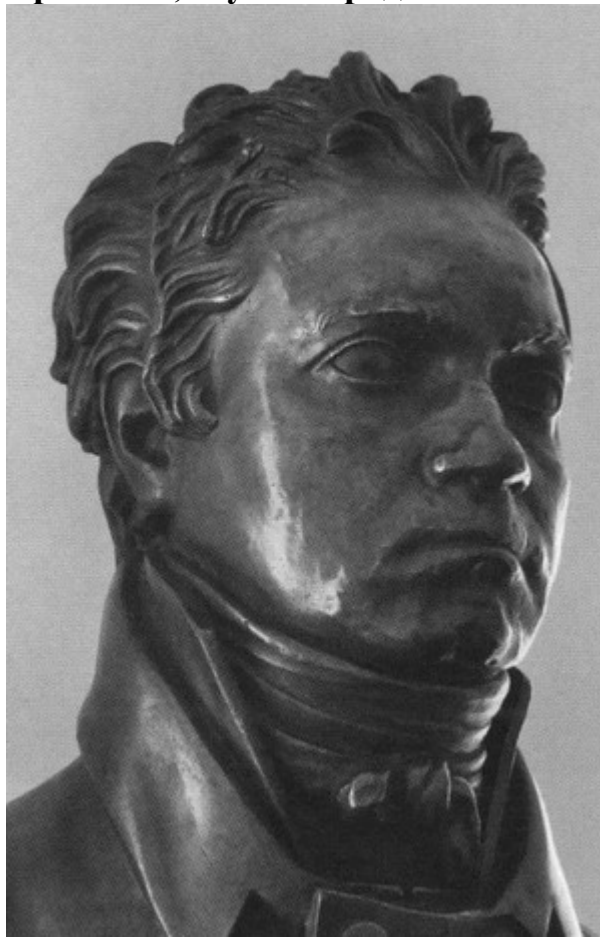
Князь Фердинанд Кинский. Литография. Первая половина XIX в.



Эрцгерцог Австрийский Рудольф, ученик и меценат Бетховена, в облачении кардинала. Литография. Первая половина XIX в.



Артиллерийская бомбардировка Вены в ночь на 12 мая 1809 года. Гравюра Б. Пирингера. Вена, Музей города. Фото автора 2014 г.



Бюст Бетховена. Скульптор Ф. А. Клейн. 1812 г. Вена, Музей Бетховена в доме барона Пасквалати. Фото автора 2011 г.



Дом барона Иоганна Пасквалати в Вене, где Бетховен периодически снимал квартиру между 1804 и 1815 годами. В настоящее время в доме работает Мемориальный музей Бетховена. Фото автора 2011 г.



Юлия фон Брейнинг. Художник В. Мэлер. Вена, Музеи Бетховена в доме барона Пасквалати. Фото автора 2011 г.



Музицирование в семье Мальфатти. За роялем, предположительно, Тереза, с гитарой – Анна, на Анну смотрит ее жених Игнац фон Глейхенштейн. На первом плане сидит, вероятно, доктор Джованни (Иоганн) Мальфатти. На втором плане слева стоят супруги Тереза и Якоб Мальфатти



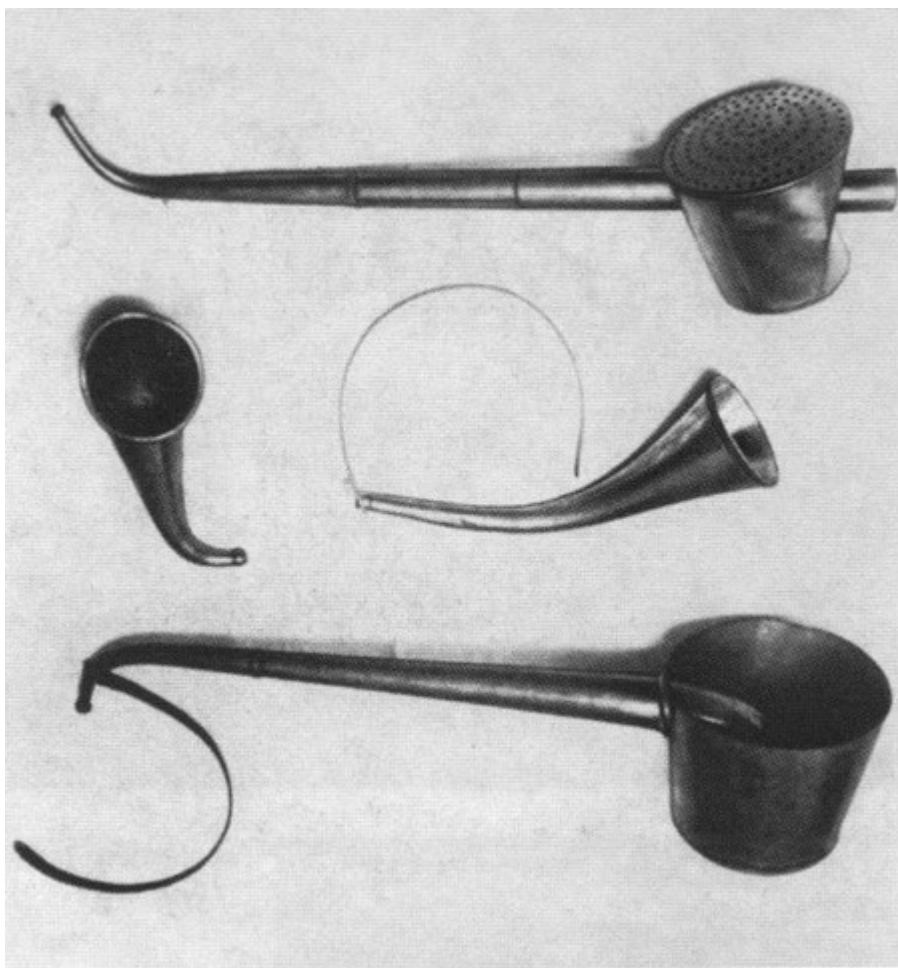
Антония Адамбергер, актриса Бургтеатра, игравшая роль Клерхен в постановке «Эгмонта» Гёте с музыкой Бетховена Вена, Музей Бетховена в доме барона Пасквалати. Фото автора 2011 г.



Беттина Брентано (фон Арним). 1800-е гг.



Антония Брентано. Художник Й. Штилер. Начало XIX в.



Слуховые трубки Бетховена, изготовленные Иоганном Непомуком Мельцелем между 1812 и 1814 годами



Бетховен и Гёте в Теплице. Художник К. Рёлинг. 1810-е гг.



Амалия Зебальд.1800-е гг.



Миниатюрный портрет неизвестной дамы из тайника Бетховена. 1800-е гг.



Императрица Елизавета Алексеевна. Литография. После 1814 г.

Die Symphonie wird der Kaiserin von
Rußland gewidmet. — Der Klaviersatz
mit Zug der Symphonie in A erschienen

Фрагмент письма Бетховена Ф. Рису от 20 января 1816 года: «Симфония будет посвящена русской императрице. Клавираусцуг симфонии в А должен, однако [выйти не ранее июня]». Елизавете Алексеевне было посвящено фортепианное переложение Седьмой симфонии А-dur



Главная площадь в Линце. Литография по оригиналу Р. Батти. 1821 г.



Композиция Бетховена «Победа Веллингтона, или Битва при Виттории».
Титульный лист первого издания. Вена. 1816 г.



Бетховен в 1814 году. Гравюра Б. Хёфеля по оригиналу Л. Летронна



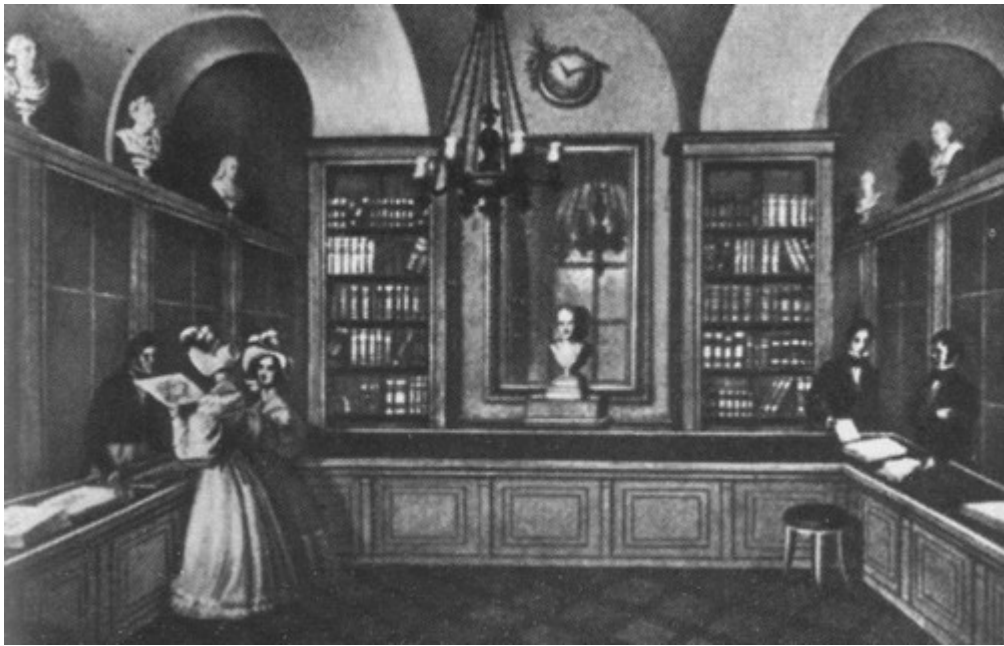
Участники Венского конгресса. У окна – Артур Уэлсли, герцог Веллингтон. Шестой из стоящих слева – князь Клеменс Меттерних, канцлер Австрии. Под портретом императора Франца стоит первый крайний слева – Андрей Кириллович Разумовский. Гравюра Ж. Годфруа по оригиналу Ж. Б. Изабе. 1819 г.



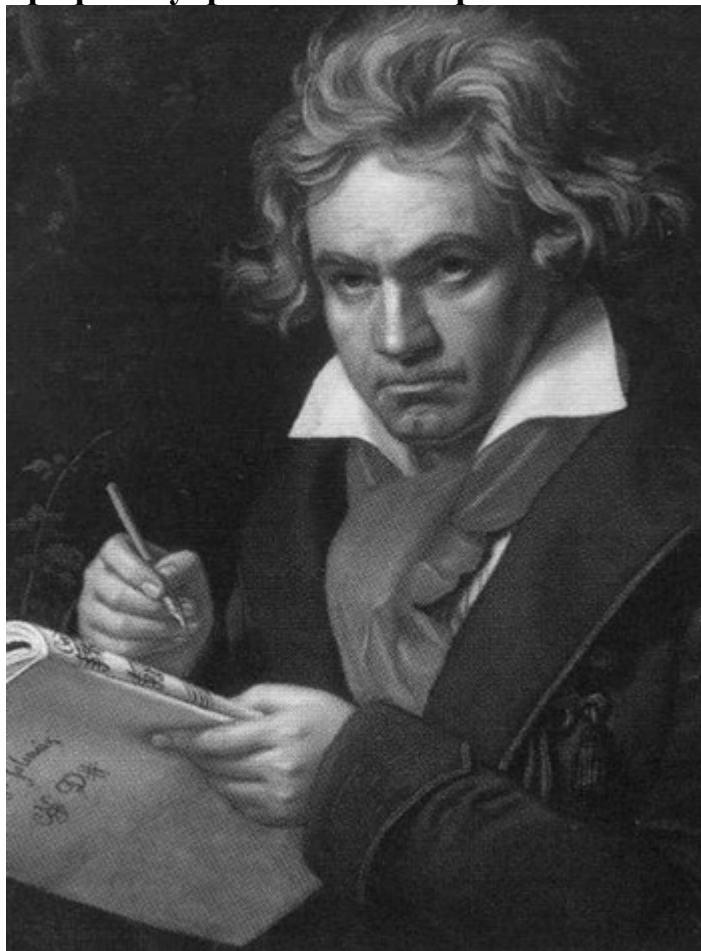
**Карл Черни, ученик Бетховена и учитель его племянника Карла. Гравюра.
Первая половина XIX в.**



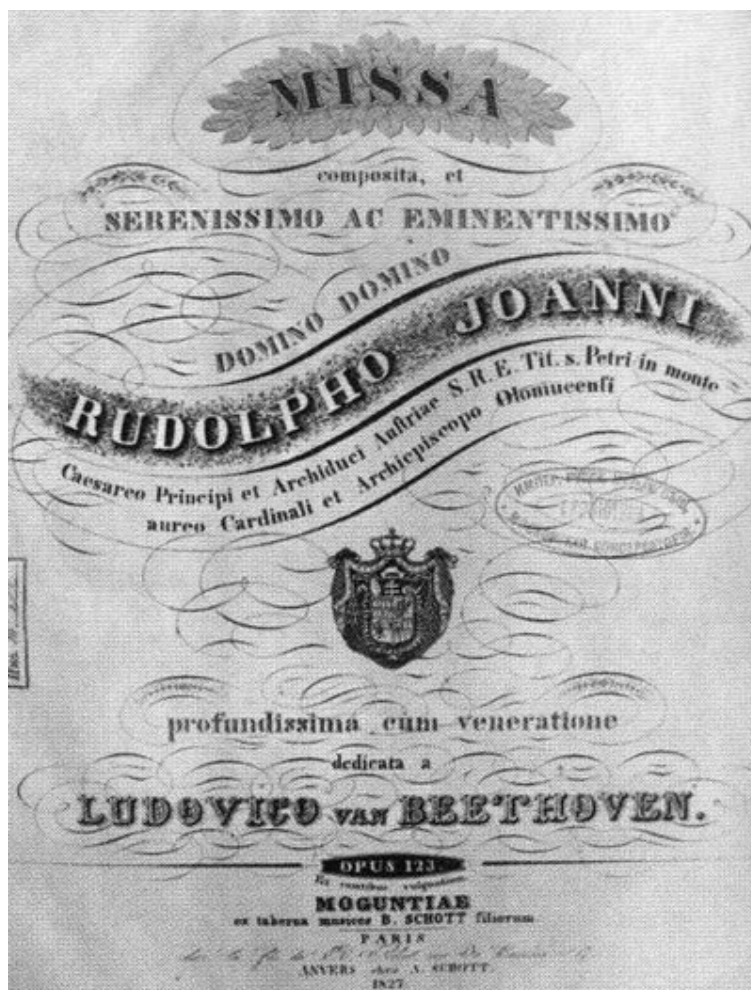
**Наннетта Штрейхер, фортепианный мастер, приятельница Бетховена. Первая
половина XIX в. Вена, Музей старинных музыкальных инструментов. Фото автора**



Нотный магазин издательства З. А. Штейнера и Т. Хаслингера в Вене на Грабене. Фотография с утраченной акварели Ф. Вейгля 1835–1840 гг.



**Бетховен, работающий над Торжественной мессой. Художник
Й. К. Штилер. 1820 г.**



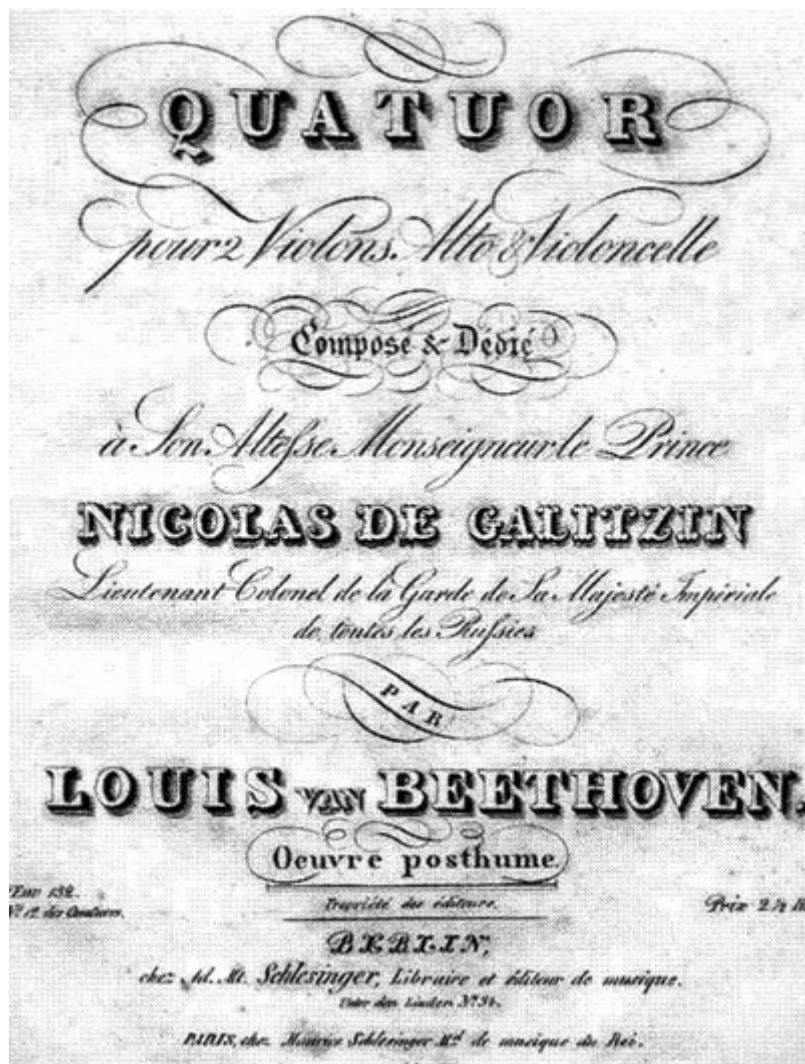
Торжественная месса. Титульный лист первого издания. Вена. Май 1827 г.



«Дом медника» в Бадене, в котором Бетховен жил в 1821–1823 годах. Здесь сочинялись Торжественная месса и Девятая симфония. Фото автора 2014 г.



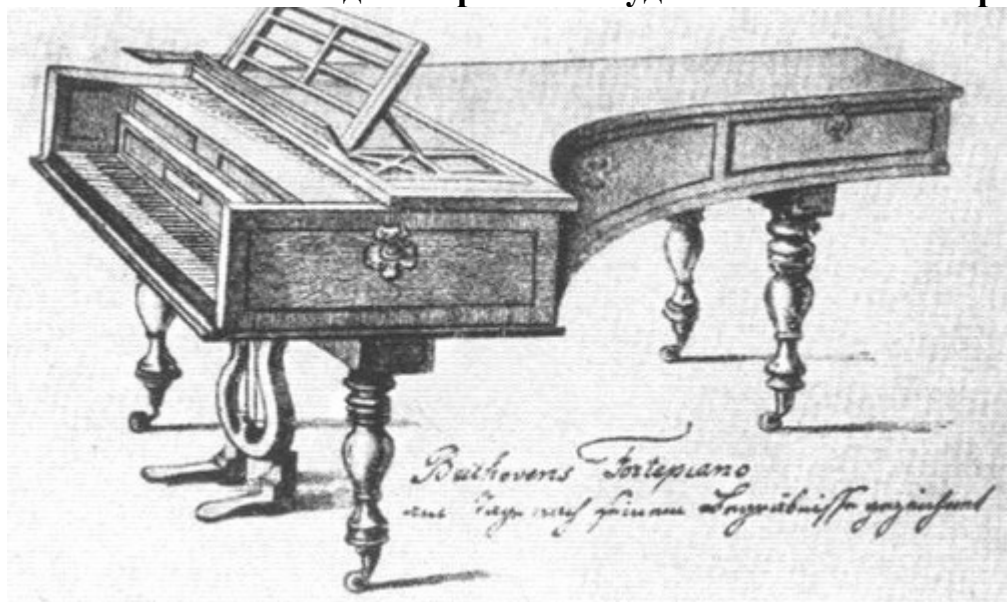
Князь Николай Борисович Голицын



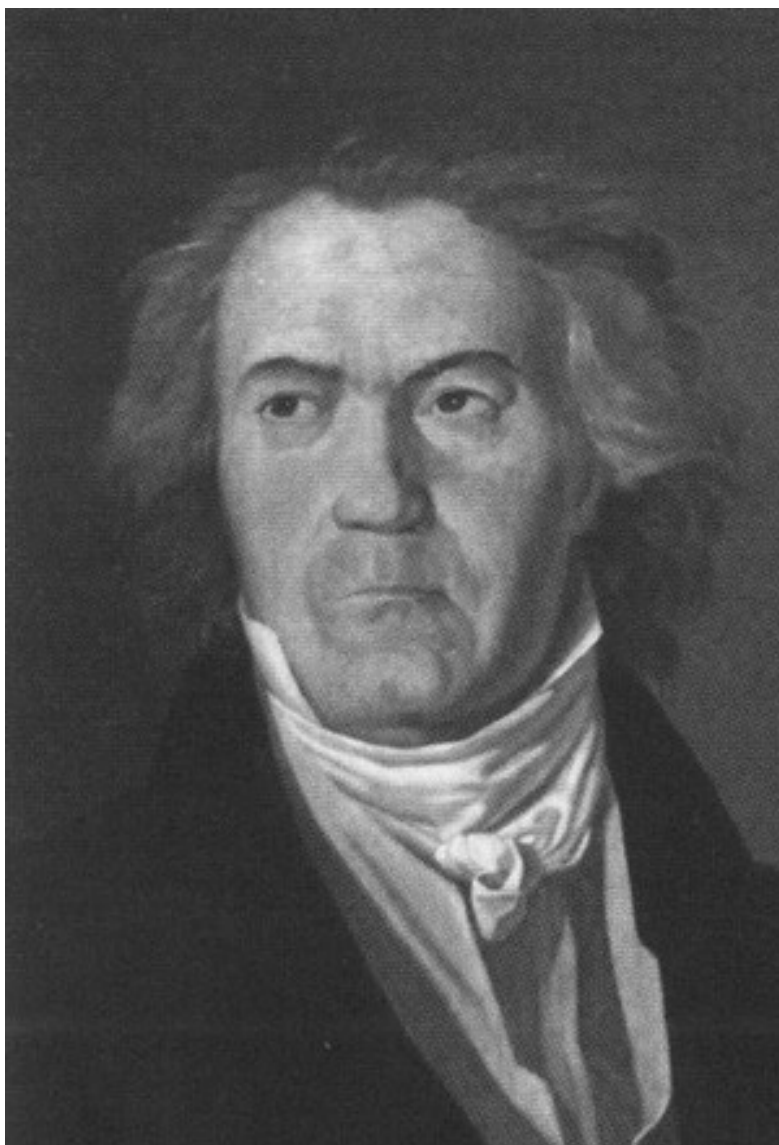
Квартет ор.132 с посвящением Н. Б. Голицыну. Титульный лист первого издания. Берлин. 1827 г.



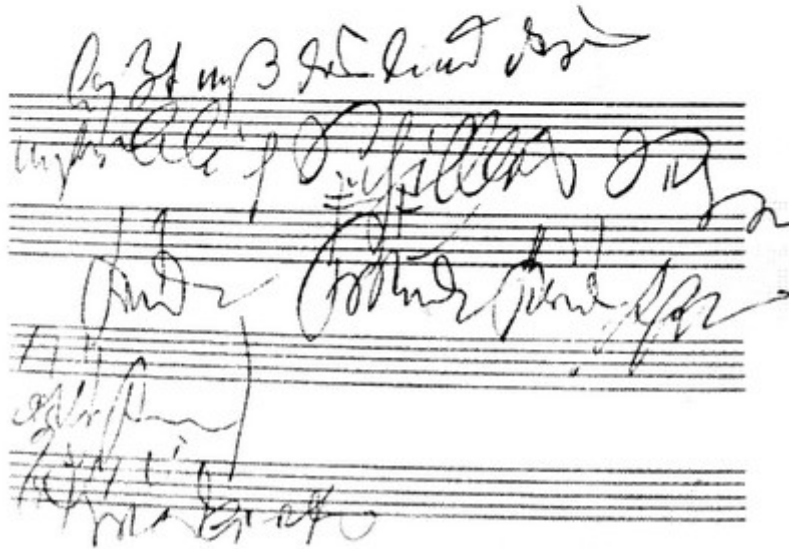
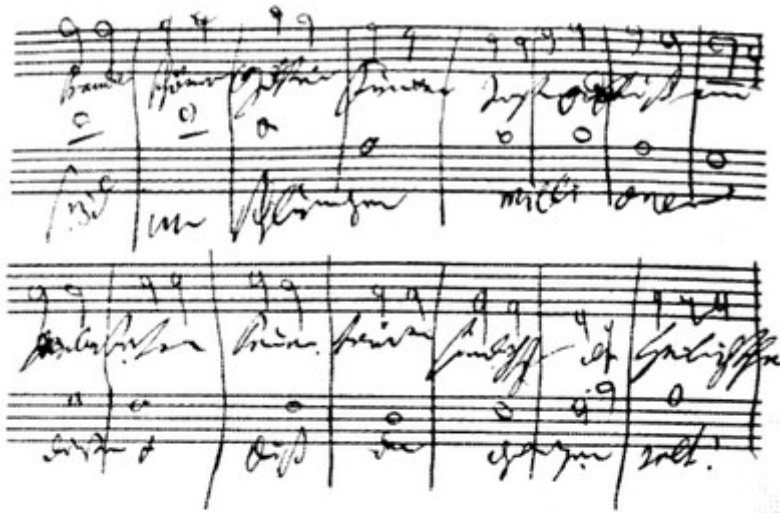
Бетховен в 1820-х годах. Зарисовки художника И. П. Лизера



Рояль, подаренный Бетховену Томасом Бродвудом. Рисунок. 1820-е гг.



Бетховен в 1822 году. Художник Ф. Вальдмюллер. Фрагмент. Вена, Музеи старинных музыкальных инструментов. Фото автора 2014 г.



Эскиз Бетховена к финалу Девятой симфонии: соединение «Темы радости»
и темы «Обнимитесь, миллионы!»



Театр у Каринтийских ворот в Вене. Здесь 7 мая 1824 года состоялась премьера Девятой симфонии Бетховена. Акварель К. В. Зайчека



Николаус Иоганн ван Бетховен



Карл ван Бетховен в форме кадета. 1827 г. (или позже)

· Ich bin nicht Karl Voll allein
Sohn von J. v. B. sondern
auch Mitglied des vollst. Vereins
für die Verbreitung der
Kunst des freien Sprechens.
St. Petersburg 23. März 1827
Carl van Beethoven

Приписка к завещанию Бетховена, сделанная им собственноручно 23 марта 1827 года



Рабочая комната Бетховена. Рисунок И. Н. Хёхле, сделанный 29 марта 1827 г.



Похороны Бетховена 29 марта 1827 года. Художник Ф. К. Штебер. 1827 г.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ЛЮДВИГА ВАН БЕТХОВЕНА

1770 , 17 декабря – в Бонне крещён Людвиг ван Бетховен, сын певчего Иоганна ван Бетховена и его жены Марии Магдалены.

1778, 26 марта – первое публичное выступление Людвиг в Кёльне.

1782–1783 – выход в свет первых произведений Бетховена по инициативе Кристиана Готлоба Неефе. Начало дружбы с Францем Герхардом Вегелером и семьёй фон Брейнинг.

1784, июнь – назначение придворным органистом боннской капеллы.

1787, апрель – посещает Вену, чтобы стать учеником Моцарта, но вынужден вернуться в Бонн из-за тяжёлой болезни матери.

17 июля – смерть матери.

1789 – принимает на себя обязанности главы семьи, опекая двух братьев, Карла Антона Каспара и Николауса Иоганна; помимо службы органистом, работает альтистом в оркестре придворного Национального оперного театра.

1790 – создание кантат на смерть императора Иосифа II и на воцарение императора Леопольда II.

1792, июль – Йозеф Гайдн, проезжая через Бонн по пути из Англии в Вену, соглашается стать учителем Бетховена.

10 (?) ноября – Бетховен прибывает в Вену.

18 декабря – смерть отца в Бонне.

1793 – выступление как пианиста в венских салонах. Бетховену покровительствуют князь Карл Лихновский и барон Готфрид ван Свитен.

1794 – после отъезда Гайдна в Англию учителем Бетховена становится Иоганн Георг Альбрехтсбергер.

1795 – первые публичные выступления в Вене в концертах, организованных Антонио Сальери (29 и 30 марта), Констанцей Моцарт (31 марта) и Гайдном (18 декабря); публикация Трёх трио ор. 1 и завершение Трёх сонат ор. 2.

1796, февраль – июль – большое концертное турне (Прага, Дрезден, Лейпциг, Берлин).

Ноябрь – концерты в Братиславе и Пеште (Будапеште).

1797, лето – сведения о деятельности Бетховена отсутствуют; возможная причина – тяжёлая болезнь (тиф), одним из последствий которой могла стать прогрессирующая глухота.

1798 – знакомство с послом Французской республики в Вене генералом Жаном Батистом Жюлем Бернадотом и дружба со скрипачом Родольфом Крейцером. Сочинение «Патетической сонаты» ор. 13.

1800, 2 апреля – первый бенефисный концерт (академия) в Вене, где прозвучала Первая симфония.

1801 – признание друзьям в ощутимом ослаблении слуха. Пишет другу Францу Герхарду Вегелеру о своей любви к «милрой, чудесной девушке» (Джульетте Гвиччарди).

1802, апрель – октябрь – пребывание в Гейлигенштадте под Веной, где осознаёт неизлечимость глухоты и впадает в отчаяние, отражённое в письме братьям («Гейлигенштадтское завещание»). Приезд в Вену Фердинанда Риса, который становится учеником Бетховена.

1803, 5 апреля – даёт концерт-академию, где впервые исполняются Вторая симфония, Третий фортепианный концерт и оратория «Христос на Масличной горе».

24 мая – исполнение со скрипачом Джорджем Огастасом Полгрином Бриджтауэром скрипичной Сонаты ор. 47, которую впоследствии посвятил Родольфу Крейцеру («Крейцера соната»).

Лето – сочинение Третьей симфонии.

1804 – приступает к сочинению оперы «Леонора, или Супружеская любовь» (впоследствии – «Фиделио»).

9 июня – первое исполнение во дворце князя Франца Йозефа Максимилиана Лобковица Третьей симфонии, которую Бетховен намеревался посвятить Наполеону.

Лето – возобновление общения с ученицей, овдовевшей графиней Жозефиной Дейм, урождённой Брунsvик, возникновение между ними сердечной привязанности.

1805, 7 апреля – первое исполнение Третьей симфонии в публичном концерте, вызвавшее неприятие слушателей.

13 ноября – вход в Вену французских войск.

20–22 ноября – премьерные спектакли оперы Бетховена «Фиделио» в Театре Ан дер Вин при полупустом зале с враждебно настроенной публикой.

1806, 29 марта и 12 апреля – возвращение «Фиделио» в новой редакции на сцену Ан дер Вин, но вследствие ссоры композитора с директором театра происходит снятие оперы с репертуара.

25 мая – брат Каспар Антон Карл Бетховен женится на дочери обойщика Иоганне Рейс, и композитор надолго порывает с ним отношения.

Сентябрь – октябрь – гостит в замке князя Лихновского в Силезии, однако после конфликта с князем покидает замок.

Конец октября – выход в свет первого издания Третьей симфонии под названием «Героическая симфония, сочинённая в память о великом человеке».

Конец года – завершает Три струнных квартета ор. 59, заказанные графом А. К. Разумовским.

1807, март – два концерта во дворце «князя Л.» (вероятно, Лобковица), где он исполняет четыре свои симфонии. Четвёртый фортепианный концерт, увертюру «Кориолан» и арии из «Фиделио».

13 сентября – в Эйзенштадте, резиденции князей Эстергази, в честь именин княгини звучит первая Месса Бетховена.

Октябрь – Жозефина Дейм под давлением семьи Брунsvик отказывает Бетховену от дома.

1808, 2 декабря – в Театре Ан дер Вин Бетховен исполняет Пятую и Шестую симфонии, Четвёртый фортепианный концерт, части из Мессы до мажор, Фантазию для фортепиано, оркестра и хора ор. 80.

1809, 7 января – принимает приглашение короля Вестфалии Жерома Бонапарта возглавить его капеллу в Касселе.

1 марта – три мецената (эрцгерцог Рудольф, князь Лобковиц и князь Фердинанд Кинский), чтобы не допустить отъезда Бетховена в Кассель, назначают ему пожизненную субсидию, ставя единственным условием постоянное жительство в Австрии.

9 апреля – Австрия объявляет войну Франции.

11–12 мая – французские войска подвергают Вену артиллерийскому обстрелу. Бетховен завершает Пятый концерт для фортепиано с оркестром и сочиняет Сонату ор. 81а («Прощание»).

1810, весна – увлечение Терезой Мальфатти, для которой сочиняет пьесу «К Элизе».

Май – знакомство с Беттиной Brentано и супругами Францем и Антонией Brentано.

15 июня – исполнение в венском Бургтеатре трагедии Гёте «Эгмонт» с музыкой Бетховена.

1812, начало лета – отправляется в чешский курортный город Теплиц. *Середина лета* – завершает Седьмую симфонию.

6–7 июля – пишет из Теплица письмо неизвестной женщине, которую называет своей Бессмертной возлюбленной.

19 июля – знакомство в Теплице с Гёте и неоднократные встречи с ним. Едет из Чехии в Линц, чтобы отговорить брата Иоганна от связи с его экономкой Терезой Обермайер.

Осень – завершает Восьмую симфонию.

8 ноября – свадьба Иоганна Бетховена и Терезы Обермайер.

1813 – венский механик Иоганн Непомук Мельцель изготавливает для Бетховена слуховые трубки и подаёт ему идею написать композицию в честь победы английского герцога Веллингтона над войсками Наполеона в Испании.

8 и 12 декабря – «Победа Веллингтона, или Битва при Виттории» и Седьмая симфония исполняются в Вене в благотворительных концертах в пользу раненых солдат.

1814 – неоднократно дирижирует исполнениями своих произведений (2 января, 27 февраля, 25 марта, 29 ноября, 2 декабря, 25 декабря), наибольший успех имеют «Битва при Виттории» и Седьмая симфония. Придворный театр решает поставить оперу «Фиделио», и Бетховен делает окончательную, третью редакцию.

23 мая – триумфальное возвращение «Фиделио» на сцену. *Сентябрь* – начало Венского конгресса.

29 ноября – присутствие на концерте Бетховена всех европейских монархов. Императрица Елизавета Алексеевна щедро вознаграждает Бетховена за концерт; композитор в благодарность посвящает ей фортепианный Полонез ор. 89.

1815, весна – возобновление дружеского общения с графиней Марией Эрдеди, которой посвящает две виолончельные Сонаты ор. 102.

15 ноября – смерть от туберкулёза брата Бетховена Карла Антона

Каспара. В оставленном им завещании содержится противоречие: в основной части документа опеку над своим сыном Карлом он возлагает на брата Людвига, а в приписке выражает пожелание, чтобы в опеке также участвовала мать мальчика, Иоганна. Начинается многолетняя тяжба за право опеки.

1816, весна – сочинение первого в истории музыки песенного цикла «К далёкой возлюбленной». Племянник Карл обучается в пансионе Джаннатазио дель Рио.

1818 – Бетховен забирает племянника из пансиона.

Лето – в Мёдлинге под Веной обучает Карла музыке и сочиняет Сонату ор. 106. Английский фабрикант Томас Бродвуд посылает в подарок Бетховену концертный рояль.

Декабрь – племянник Карл сбегает от дяди к матери; конфликт разбирается в Земельном суде, который перенаправляет дело в Венский магистрат. Оглохший Бетховен начинает пользоваться разговорными тетрадами, в которых собеседники записывают ему свои вопросы и ответы.

1819 – приступает к работе над Торжественной мессой и Вариациями на тему вальса Диабелли.

17 сентября – Венский магистрат возлагает опеку над Карлом на мать мальчика. Бетховен нанимает адвоката Иоганна Баптиста Баха, чтобы оспорить это решение.

1820, 8 апреля – Апелляционный суд окончательно назначает Бетховена опекуном племянника.

1821 – сочинение двух последних фортепианных Сонат ор. 110 и ор. 111.

31 марта – в Вене умирает от нервного истощения Жозефина Дейм-Штакельберг, покинутая мужем и отринутая семьёй Брунsvик.

1822 – начало интенсивной работы над Девятой симфонией.

Ноябрь – князь Николай Борисович Голицын заказывает Бетховену три струнных квартета.

1823 – завершение Торжественной мессы и попытка распространить её в рукописных копиях по подписке среди монархов и музыкальных обществ Европы. Находится всего десять подписчиков (среди них – Александр I и князь Н. Б. Голицын).

1824, 26 марта (7 апреля) – концерт в Санкт-Петербурге, организованный князем Н. Б. Голицыным, на котором в первый и единственный раз при жизни Бетховена целиком звучит Торжественная месса.

7 мая – концерт-академия в венском Кернтнертортеатре, данный Бетховеном после долгого перерыва; исполняются Девятая симфония, три части из Торжественной мессы и Увертюра ор. 124.

23 мая – повторение концерта с изменённой программой в полупустом Редутном зале.

1825, январь – завершение Квартета ор. 127.

Март – исполнение этого квартета ансамблем Игнаца Шуппанцига.

Март – апрель – композитор тяжело болеет «желтухой» (гепатитом).

7 мая – отъезд в Баден на долечивание и для работы над квартетами ор. 132 и ор. 130.

Лето – начало осени – племянник Карл, вынужденный из-за неуспеваемости бросить университет, поступает учиться в Венский политехнический институт на отделение коммерции.

15 октября – Бетховен снимает свою последнюю венскую квартиру в Доме Чёрного испанца в пригороде Альзерфорштадт.

1826 – сочинение квартетов ор. 131 и ор. 135.

6 августа – племянник Карл совершает в Бадене попытку суицида, ранив себя в голову. Бетховен вынужден отказаться от опеки, которую берёт на себя Стефан фон Брейнинг, но продолжает заботиться о племяннике.

Конец сентября – отъезд с Карлом в имение брата Иоганна в Гнейксендорфе. Бетховен вынашивает планы крупных сочинений: Десятой симфонии и оратории «Саул».

Начало декабря – возвращается в Вену тяжелобольным (водянка вследствие цирроза печени).

1827, 2 января – отъезд Карла в полк Йозефа фон Штуттерхайма, расположенный в городе Иглау в Моравии.

3 января – Бетховен составляет завещание в пользу племянника. Болезнь прогрессирует, четыре операции приносят лишь временное облегчение.

22(?) марта – врач Андреас Ваврух даёт понять Бетховену, что дни его сочтены.

24 марта – Бетховен исповедуется и причащается, затем начинается агония, длящаяся до вечера 26 марта. В последние минуты жизни возле него оказывается посторонний человек, приятель Шуберта композитор Ансельм Хюттенбреннер, по чьему свидетельству известно, что в момент смерти Бетховена, в 17.45, над Веной бушевала гроза.

29 марта 1927 – похороны Бетховена при стечении двадцати тысяч человек на Верингском кладбище в Вене. У ворот кладбища трагический актёр Генрих Аншютц произносит речь, составленную поэтом Францем Грильпарцером.

5 ноября – на аукционе в пользу племянника Карла распродаётся всё имущество и весь музыкальный архив Бетховена.

1845, 12 августа – открытие памятника Бетховену в Бонне. На торжествах, организованных при активном участии Ференца Листа, присутствовали король Пруссии Фридрих Вильгельм IV и королева Великобритании Виктория.

ЛИТЕРАТУРА

Документы, мемуары

Бетховен: Письма: В 4 т. Т. 1: 1787–1811. Т. 2: 1812–1816. Т. 3: 1817–1822. Т. 4: 1823–1827 / Сост., коммент. и вступ. ст. Н. Л. Фишмана, Л. В. Кириллиной; пер. Л. С. Товалёвой, Н. Л. Фишмана, Л. В. Кириллиной. М.: Музыка, 2011–2015.

Вспоминая Бетховена: Биографические заметки Ф. Вегелера и Ф. Риса / Пер., вступ. ст. и коммент. Л. Кириллиной. М.: Классика-XXI, 2007.

Сайт Дома Бетховена и Бетховенского архива в Бонне – <http://www.beethoven-haus-bonn.de>

Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen in Tagebüchern, Briefen, Gedichten und Erinnerungen: Bd. 1–2 / Hrsg. von K. M. Kopitz, R. Cadenbach unter Mitarbeit von O. Körte, N. Tanneberger. München: G. Henle, 2009.

Ludwig van Beethoven: Leben und Werk in Zeugnissen der Zeit / Hrsg. von. H. C. R. Landon. Stuttgart: Gerd Hatje, 1994.

Die Erinnerungen an Beethoven: Bd. 1–2 / Gesammelt von F. Kerst. Stuttgart, Verlag von Julius Hoffmann, 1913.

Ludwig van Beethoven: Briefwechsel. Gesamtausgabe: Bd. 1–7. / Hrsg. von S. Brandenburg. München: G. Henle, 1996–1998.

Ludwig van Beethovens Konversationshefte: Bd. 1–11. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1969–2001.

Справочники, альбомы

Людвиг ван Бетховен: Жизнь. Творчество. Окружение / Сост. Т. В. Соколова, Н. Л. Фишман. М.: Музыка, 1971.

Clive P. Beethoven and his world: A biographical dictionary. Oxford: Oxford University Press, 2001.

Das Beethoven-Lexikon / Hrsg. von H. von Loesch, C. Raab. Laaber: Laaber-Verlag, 2008.

Kinsky G., Halm H. Das Werk Beethovens: Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen. München: G. Henle, 1955.

Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis / Hrsg. von K. Dorfmueller, N. Gertsch, J. Ronge; Bearb. von G. Haberkamp. Bonn: Beethoven-Haus, 2014.

Petzold R. Ludwig van Beethoven. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1973.

The Beethoven Compendium: A Guide to Beethoven's Life and Music / General

Editor V. Cooper. London: Thames and Hudson, 1991.

The Cambridge Companion to Beethoven / Ed. by G. Sadie. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Биографии, монографии, сборники статей

Альшванг А. А. Людвиг ван Бетховен: Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1977.

Бетховен [Сборник статей]: Вып. 1–2 / Сост. Н. Л. Фишман. М.: Музыка, 1971, 1972.

Кёлер К. Х. «...Прожить тысячу жизней!»: По страницам разговорных тетрадей Бетховена / Пер. и коммент. А. Плахова. М.: Музыка, 1980.

Кириллина Л. В. Бетховен: Жизнь и творчество: В 2 т. М.: НИЦ Московская консерватория, 2009.

Климовицкий А. И. О творческом процессе Бетховена. Л.: Музыка, 1979.

Корганов В. Д. Бетховен: Биографический этюд. СПб.: Т-во М. О. Вольф, 1910; М.: Алгоритм, 1997 [Репринт].

Людвиг ван Бетховен. Московская тетрадь эскизов за 1825 год / Исследование, расшифровка и коммент. Е. Вязковой. М.: РАМ им. Гнесиных, 1995.

Максимов Е. И. Фортепианное творчество Бетховена в рецензиях его современников. М.: Прест, 2001.

Ноль Л. Бетховен: Его жизнь и творения: В 3 т. / Пер. В. Кронеберг. М.: Издание А. Карцева, 1892.

Проблемы бетховенского стиля [Сборник статей] / Под ред. Б. С. Пшибышевского. М.: ОГИЗ: МУЗГИЗ, 1932.

Роман Р. Бетховен: Великие творческие эпохи // *Роман Р.* Собрание музыкально-исторических сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1938. Т. 7.

Роман Р. Поздние квартеты Бетховена. М.: Музыка, 1976.

Роман Р. Собрание сочинений: В 14 т. Т. 12. М.: Художественная литература, 1957.

Фишман Н. Л. Книга эскизов Бетховена за 1802–1803 годы: Исследование и расшифровка. М.: Государственное музыкальное издательство, 1962.

Фишман Н. Л. Этюды и очерки по бетховениане. М.: Музыка, 1982.

Цахер И. О. Поздние квартеты Бетховена: Особенности драматургии. М.: Музыка, 1997.

Эррио Э. Жизнь Бетховена / Пер. Г. Эдельмана; ред. и вступ. ст. И. Бэлзы. М.: Музыка, 1968.

Anton Schindler's Biographie von Ludwig van Beethoven / Hrsg. von E. Klemm. Leipzig: Ph. Reclam, 1973.

Beethoven Studies 3 / Ed. by A. Tyson. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

Beethoven: Interpretationen seiner Werke: Bd. 1–2 / Hrsg. von A. Riethmueller, C. Dahlhaus, A. L. Ringer. Laaber: Laaber-Verlag, 1994.

- Beethoven: Mensch seiner Zeit / Hrsg, von S. Kross. Bonn: Rohrscheid, 1980.
- Caeyers J.* Beethoven: Der Einsame Revolutionär. München: K. H. Beck, 2012.
- Cooper B.* Beethoven. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Dahlhaus C.* Ludwig van Beethoven und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag, 2002.
- Das Beethoven Handbuch. Bd. 1: Beethovens Orchestermusik und Konzerte / Hrsg, von A. Riethmueller, O. Corte. Laaber: Laaber-Verlag, 2013.
- Goldschmidt H.* Beethoven Studien 2: Um die Unsterbliche Geliebte. Eine Bestandaufnahme. Leipzig: Deutscher Verlag fuer Musik, 1977.
- Hess W.* Beethovens Oper Fidelio und ihre drei Fassungen. Zurich: Atlantis, 1953.
- Johnson D., Tyson A., Winter R.* The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory / Ed. by D. Johnson. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- Kinderman W.* Beethoven. Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1995.
- La Mara.* Beethovens Unsterbliche Geliebte: Das Geheimnis der Gräfin Brunsvik und ihre Memoiren. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1909.
- Lockwood L.* Beethoven. The Music and the Life. New York; London: W. W. Norton & C°, 2003.
- Mahaim I.* Naissance et renaissance des derniers quatuors.: Vol. 1–2. Paris: Desclée de Brouwer, 1964.
- Marek G.* R. Beethoven: Biography of a Genius. New York: Cornell University Press, 1969.
- Marx A. B.* Ludwig van Beethovens Leben und Schaffen: 2 Bd. Leipzig: Schumann, 1902.
- Nottebohm G.* Beethoveniana. Leipzig; Winterthur: J. Rieter-Biedermann, 1872.
- Nottebohm G.* Beethovens Studien: Erster Bd.: Beethovens Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Leipzig; Winterthur: J. Rieter-Biedermann, 1873.
- Nottebohm G.* Zweite Beethoveniana. Leipzig: J. Rieter-Biedermann, 1887.
- Schiedermayr L.* Der junge Beethoven. Leipzig: Quelle & Meyer, 1925.
- Schindler A. F.* Beethoven as I knew Him / Ed. by D. MacArdle; Engl, translation by S. Jolly. Mineola; New York: Dover Publications, 1966.
- Seyfried I.* Ludwig van Beethovens Studien im Generalbass, Contrapunkt und in der Compositionslehre. Wien, 1832.
- Solomon M.* Beethoven Essays. Cambridge (Mas.); London: Harvard University Press, 1988.
- Solomon M.* Beethoven. New York: Schirmer Books, 1977.
- Tellenbach M.-E.* Beethoven and His «Immortal beloved» Josephine Brunswik. Her Fate and the Influence on Beethoven's Oeuvre / Transl. by J. Klapproth. Charlestone: Create Space, 2014.
- Tellenbach M.-E.* Beethoven und seine «Unsterbliche Geliebte» Josephine

Brunswick. Ihr Schicksal und der Einfluss auf Beethovens Werk. Zuerich: Atlantis, 1983.

Thayer A. W. Ludwig van Beethovens Leben. Nach dem Original-Manuskript deutsch bearbeitet von Hermann Deiters / Mit Benutzung der hinterlassenen Materialien des Verfassers neu ergänzt und herausgegeben von H. Riemann: Bd. 1–5. Leipzig: Breitkopf & Hartel 1866–1908.

Thayer's Life of Beethoven: Vol 1–2 / Revised and ed. by E. Forbes. Princeton: Princeton University Press, 1967.

Walden E. Beethoven's Immortal Beloved: Solving the Mystery. Lanham, Maryland: Scarecrow, 2011.

СОДЕРЖАНИЕ

К читателю

На берегах Рейна

Боннское Рождество
Свидание с Моцартом
Глава семьи
Эпоха перемен
Императорские кантаты
«Дух Моцарта из рук Гайдна»

Город музыки

Венские нравы
Годы учения
Лев на паркете
Странствующий виртуоз
Глухота
«Vive la France!»

Новый Орфей

Первый бенефис
Сестры Брунsvик
Джульетта
Гейлигенштадтская осень
«Душа моя скорбит смертельно...»
Эскизы симфонии
Новый Орфей
В поисках героя

Во имя Искусства

К надежде
Не для толпы
Русские квартеты
Буря
Музыка во дворцах
Во имя Искусства

На вершине

In tempore belli
Весенние песни
Диалоги с Гете
Бессмертная возлюбленная

Линцская история
Под гром барабанов
Любимец славы
Олимп и амброзия
Радости и страдания
Любовь и нелюбовь

Вечерняя песня под звёздным небом

Allegro di Confusione
Алтарь Аполлона
Граду и миру
Благодарственная песнь
Десятая симфония

Основные даты жизни и творчества Бетховена
Литература