

*О. Ю. Осьмухина**

**И.-В. ГЁТЕ В ВОСПРИЯТИИ Л. ВАН БЕТХОВЕНА
(НА МАТЕРИАЛЕ ЭПИСТОЛЯРНОГО НАСЛЕДИЯ
КОМПОЗИТОРА)****

Статья посвящена изучению бетховенской рецепции «феномена И. В. Гёте» на основе писем композитора к разным адресатам в 1810–1827 гг. Эпистолярный Бетховена становится важным источником сведений биографического характера, поскольку позволяет если и не доподлинно реконструировать историю взаимоотношений великого композитора с И. В. Гёте, то устранить известные лакуны в ней. Используются сравнительно-исторический, культурно-исторический методы, а также метод целостного анализа художественного произведения. В результате установлены не только основные творческие пересечения великого композитора и поэта, но и прослежена история их взаимоотношений — от первого письма Бетховена к «веймарскому патриарху» в 1811 г., их личного общения в Теплице и последовавшего за этим взаимного охлаждения вплоть до 1827 г., когда гётевский контекст продолжал иметь существенное значение для композитора, уже не перекладывавшего на музыку его тексты.

Ключевые слова: Л. ван Бетховен, И. В. Гёте, рецепция, немецкая литература, эпистолярное наследие.

O. Yu. Osmukhina

*J. W. GOETHE IN THE RECEPTION OF L. VAN BEETHOVEN
(BASED ON THE COMPOSER'S EPISTOLARY HERITAGE)*

The article is devoted to the study of Beethoven's reception of the "phenomenon of J. W. Goethe" based on the composer's letters to various addressees in 1810–1827. Beethoven's letters are becoming an important source of biographical information, since they allow, if not

* Осьмухина Ольга Юрьевна, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы, Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева; Русская христианская гуманитарная академия; osmukhina@inbox.ru

** Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20–012–00457 «Бетховен: Личность и творчество Людвига ван Бетховена в зеркалах рецепций и интерпретаций».

for certain, to reconstruct the history of the relationship between the great composer and J. W. Goethe, then eliminate the known gaps in it. Comparative-historical, cultural-historical, as well as the method of holistic analysis of a work of art are used. As a result, not only the main creative intersections of the great composer and poet were established, but also the history of their relationship was traced — from Beethoven's first letter to the "Weimar Patriarch" in 1811, their personal communication in Teplice and the subsequent mutual cooling until 1827, when Goethe's context continued to be essential for the composer, who no longer set his texts to music.

Keywords: L. van Beethoven, J. W. Goethe, reception, German literature, epistolary heritage.

Творчество И. В. Гёте, вне всякого сомнения, является ярчайшей страницей в истории мировой культуры, и сегодня совершенно очевидно, что гениальный поэт, драматург, естествоиспытатель, теоретик искусства занимает в ней почетное место, наряду с равновеликими Данте, У. Шекспиром, А. С. Пушкиным, М. де Сервантесом. Как справедливо указывает В. Аветисян, «если попытаться оценить, насколько глубокий след оставил тот или иной выдающийся деятель мировой культуры в развитии ее отдельных областей, то на одно из первых мест с полным правом можно будет поставить Иоганна Вольфганга Гёте. Гениальный художник слова и глубокий теоретик искусства, Гёте одновременно был и выдающимся ученым, с именем которого связаны новые направления, а подчас и важные открытия в таких областях науки, как анатомия, физиология, ботаника. Причем во всех сферах человеческого познания, доступных его гению, Гёте проявил себя как подлинно творческая натура, при этом конечной целью устремлений Гёте — поэта и ученого всегда оставались высокие идеалы гуманизма. Сегодня универсальное гётевское наследие принадлежит к активно используемому культурному фонду человечества, и здесь, наряду с научными концепциями и художественными произведениями поэта, свою актуальность сохраняют и его эстетические воззрения <...>» [1, с. 104].

Примечательно, что уже современники поэта понимали «всемирность» его гения, огромное значение его творчества для развития европейской и мировой словесности. Так, Ф. Шиллер, с которым Гёте связывала многолетняя дружба, вспоминал: «Наше знакомство свершилось быстро и без малейшего принуждения. Однако общество было слишком большое, и все слишком ревниво стремились привлечь к себе его внимание. <...> В общем, моё исключительно высокое мнение о нём после этого личного знакомства не изменилось <...>. Он так опередил меня (не столько годами, сколько жизненным опытом и работой над собой) <...>» [13, с. 169–170]. И.-П. Эккерман, с 1823 г. исполнявший обязанности гётевского секретаря и оставивший важнейшее свидетельство о его жизни и творчестве, в «Разговорах с Гёте» указывал: «<...> я прожил подле него долгие годы. Жадно впитывая смысл его слов, я записывал их, чтобы и в будущем не утратить своего достоинства. <...> Дух и мысль этого необыкновенного человека по праву можно сравнить с многогранным алмазом, который, в какую сторону его ни поверни, отливает иным цветом» [14, с. 43–44]. Один из лидеров йенского романтизма Ф. Шлегель в ранней работе «Эпохи мировой поэзии» подчёркивал «универсальность» Гёте, которая «явилась тихим отблеском поэзии всех времен и народов» [9, с. 198]. Творчество И. В. Гёте

становится литературным источником многих музыкальных произведений, в т. ч. и при его жизни: достаточно вспомнить песни на его стихи И. Ф. Рейхардта, К. Ф. Цельтера, хоровую балладу Ф. Мендельсона «Первая Вальпургиева ночь», музыкальную драму «Вертер» Ж. Массне, увертюру Р. Вагнера «Фауст», «Сцены из “Фауста” Гёте» Р. Шумана, «Фауст-симфонию» Ф. Листа, «Лесного царя», «Рыбака», «Степную розочку» Ф. Шуберта и др. Особое место в этом ряду занимает творчество Л. ван Бетховена.

Нам уже приходилось отмечать, что, постоянно обращаясь к европейской литературной классике, Бетховен расширил границы музыкальной выразительности, стимулировал и обогатил интермедийные связи музыки и литературы [10]. Наряду с шекспировской драматургией (вторая часть квартета, соч. 18 № 1, навеянная «Ромео и Джульеттой»; «Аппассионата» и соната соч. 31, созданные под воздействием «Бури»; увертюра к трагедии Колина «Кориолан», образы которой были хорошо известны композитору по одноименной драме У. Шекспира), поэзией Ф. Шиллера («Девятая симфония», финалом которой является положенная на музыку «Ода к радости») и Ф. Клопштока («К надежде», «Жалоба») как источниками бетховенского вдохновения, творчеству И. В. Гёте принадлежит совершенно особое место. Подчеркнем, что, несмотря на обилие биографических и мемуарных свидетельств, на наш взгляд, весьма ценным материалом, позволяющим если не реконструировать историю взаимоотношений последнего венского классика и последнего немецкого просветителя, то хотя бы устранить в ней ряд лагун и уточнить специфику их творческих контактов, является бетховенский эпистолярый. Именно он не только дает возможность проследить этапы жизненного и творческого пути, личные пристрастия композитора, очерчивает круг его общения, но и отражает широкий социокультурный фон эпохи.

Ещё не будучи лично знакомым с Гёте, Бетховен, вдохновленный «Страданиями юного Вертера» и «Гецем фон Берлихенгенем», обращается к его лирической поэзии и уже в Бонне создает на его стихи из зингшпиля «Клаудина де Вилла Белла» арии для баса с оркестром «С девчонками смеяться» и «Соблазн поцелуя»; примерно 1790–1791 гг. датируется песня на текст «Жил-был король...», а сразу же после Первой симфонии, т. е. после 1800 г., как полагает Э. Эррио [15, с. 243], на текст Гёте «Ich denke dein» он пишет арию с вариациями для фортепиано в четыре руки, затем «Сурок» (1805). Под явным влиянием гётевского «Вертера», на что впервые указал Б. Пшибышевский [11], композитор, переживавший в 1801–1802 гг. творческий и душевный кризис и близкий к самоубийству, подобно Вертеру, составляет «Гейлигенштадтское завещание» [3, с. 182–186], адресованное братьям, в котором, равно как и Гёте в своё время, преодолевает вертерианство. В 1802–1803 гг. созданы вариации на тему из балета «Творения Прометей», первоначально предназначенные для ор. 35 и написанные как отклик на гётевского «Прометей», включенного великим поэтом в 1789 г. в собрание сочинений.

1808–1810 гг., как отмечает А. Альшванг, вообще прошли для музыканта «под знаком поэзии Гёте» [2, с. 360]. Так, по окончании Пятой и Шестой симфоний в 1808 г. на слова «Sehnsucht» («Блаженство скорби») он сочиняет четыре песни для сопрано. В 1809 г. — в период работы над «Эгмонтом» — не менее

девяти сюжетов были почерпнуты им именно у Гёте: «Миньона», «Новая любовь, новая жизнь», «Предостережение Гретель», «Далекому любимому», «Довольный». «Из “Фауста” Гёте» вполне возможно рассматривать как некий пролог к задуманной им музыке к гетевской драме, первая часть которой, вышедшая в 1808 г., была Бетховену хорошо известна (заметим, правда, что после публикации второй части «Фауста» Гёте, выбирая композитора для будущей оперы на этот сюжет, остановил свой выбор отнюдь не на Бетховене, но на Мейербере). В конце мая 1810 г. он рекомендует Терезе Мальфатти прочитать, наряду с Шекспиром в переводе Шлегеля, «Вильгельма Мейстера» и даже обещает прислать ей книгу [3, с. 422]. Страстно мечтая познакомиться с великим поэтом, он передаёт ему в 1810 г. в Веймар с Беттиной Brentano три песни (ответа, правда, не получает), а затем сообщает (видимо, вновь через посредство Беттины) о будущей отправке ему оригинальной партитуры «Эгмонта», о чем свидетельствует замечание по этому поводу в письме к нотоиздателю Г. Гертелю от 15 октября 1810 г.: «<...> как только у Вас минет надобность в оригинальной партитуре, будьте столь любезны тотчас же меня уведомить, ибо я Вас тогда попрошу переслать ее из Лейпцига Гёте, которого я уже поставил об этом в известность. Надеюсь, что с Вашей стороны возражений не встретится, поскольку Вы, как я предполагаю, являетесь таким же большим почитателем Гёте, как и я» [3, с. 455].

Напомним, что «Эгмонт» И. В. Гёте был задуман в 1770-х, а работа над ним была завершена лишь в 1787 г., причем драма была новаторская: дело даже не в том, что увлеченный Шекспиром поэт обратился к весьма напряженной исторической эпохе, отмеченной противоречиями политических и религиозных конфликтов; Гёте избирает новаторскую прозаическую форму (до него драмы писались стихами), дабы предельно точно воссоздать борьбу в Нидерландах против испанского владычества середины XVI в., в центре которой оказывается главный герой, образ героический и мученический, во многом созвучный штюрмерским настроениям гётевской молодости. Страстному поборнику свободы Бетховену, взявшемуся по заказу венского придворного театра за гетевский текст в 1809 г., «Эгмонт» был, безусловно, близок по общей тональности. Как сам автор литературного первоисточника новаторски переосмыслил образ нидерландского полководца, нарушая историческую истину ради воплощения творческого замысла, так и композитор не только специфически интерпретировал претекст, но и создал не столько музыку к театральной постановке, сколько самостоятельное симфоническое произведение: помимо увертюры, в него входят две песни Клерхен («Гремят барабаны» и «В радости, в горе»), четыре антракта, смерть Клерхен, мелодрама к последнему монологу главного героя и финальная «Победная симфония».

Л. ван Бетховену, судя по всему, было принципиально важно, чтобы Гёте получил музыкальный текст «Эгмонта». Об этом он сообщит и самому драматургу, и Беттине Brentano в письме от 10 февраля 1811 г. («Если Вы будете писать обо мне Гёте, подберите все те слова, которые способны передать мое искреннее 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!» [3, с. 469]) и неоднократно будет напоминать Гертелю. Вряд ли дело было лишь в тривиальном желании услышать одобрение «веймарского патриарха» и уж тем более маловероятно, что Бетховен осознал новаторский характер музыки к «Эгмонту», в целом преобразившей содержание гётевской трагедии, или же увертюры фа минор, ор. 84 к ней, фактически подготовившей появление симфонической поэмы. Скорее всего, «Эгмонт» был для него возможностью сопричастности, своеобразного «соавторства», идейно-эстетического единения с горячо почитаемым им Гёте, особенно если учесть, что издатель «Всеобщей музыкальной газеты» Рохлиц традиционно перед исполнением «Эгмонта» цитировал гётевский текст, поясняя текст музыкальный. Желание быть «сопричастным» гению подтверждает и следующая реплика в письме к Г. Гертелю от 4 апреля 1812 г.: «Мне крайне необходимы три песни, сочиненные Гёте и мною» [4, с. 97; выделено нами. — О. О.].

Написать же Гёте лично Бетховен решится спустя почти полгода — это письмо «веймарский патриарх» получит в апреле 1811 г.: «Ваше превосходительство. У меня осталось лишь одно свободное мгновение <...>, чтобы поблагодарить Вас за те долгие годы, что я Вас знаю (ибо я знаю Вас с детства). Это так мало за столь многое! Беттина Брентано заверяла меня, что я был бы Вами принят благосклонно и даже, более того, дружелюбно. Как смею я, однако, помышлять о подобном приеме, 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 чрез 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*» [3, с. 476–477]. Примечателен в процитированном нами письме пафос подлинного восхищения, преклонения и трепета, которые композитор совершенно искренне испытывает перед «веймарским классиком». Гёте, уже знавший о Бетховене из писем Беттины, однако, ответил ему достаточно сдержанно более чем через два с половиной месяца, выразив надежду на то, что бетховенский «Эгмонт» прозвучит в Веймарском театре, а сам музыкант навестит его.

Начиная с октября 1811 г. (письма 282, 300, 324 [3]) и вплоть до февраля 1812 г. (письма 368, 373 [4]), в письмах, адресованном Г. Гертелю в Лейпциг, Бетховен поручает ему прислать три песни Гёте и с завидным постоянством настаивает на срочной отправке партитуры «Эгмонта» Гёте в Веймар [4, с. 80–81], возмущаясь попутно, что полная партитура до сих пор не издана: «Если три песни Гёте еще не награвированы, то поспешите с этим <...>. А почему еще не вышли песни из “Эгмонта”, почему вообще весь “Э[гмонт]” все еще не вышел, вышел, вышел?» [4, с. 81]; «Пришлите мне немедленно три песни Гёте — они мне, возможно, пригодятся (не в качестве подарка). Как обстоит с песнями к “Эгмонту”, они еще не награвированы?» [4, с. 86].

В июне 1812 г. Бетховен отправляется в курортный Теплиц, откуда уже 14 июля в письме к К. А. Варнхагену фон Энзе, с которым он познакомился здесь же годом ранее, жалуясь на малолюдность и одиночество, сообщает о необходимости первых томов «Вильгельма Мейстера» Гёте: «Я обратился к нему [прусскому офицеру Виллизену. — О. О.] с просьбой прислать мне сюда с почтовой каретой три части сочинения Гёте “Годы учения Вильгельма Мейстера”, так как недостававшая четвертая часть нашлась» [4, с. 110]. Как справедливо замечают комментаторы второго тома, чешский курорт в это время был наполнен знаменитостями, однако, композитор не считал их достойными внимания и не знал, что уже 14 июля сюда прибыл Гёте [4, с. 111]. Примечательно также, что, несмотря на известный пиетет Бетховена перед гомеровскими поэмами, стихотворениями Клопштока или текстами Шекспира, он просит привезти ему именно роман Гёте, что свидетельствует о необычайной значимости и совершенно особом отношении композитора к нему. 17 июля 1812 г., когда их личное знакомство наконец-то должно было состояться со дня на день, Бетховен не преминул сразу же сообщить об этом своему постоянному респонденту Г. Гертелю, причем в нарративном пространстве делового письма, первая часть которого представляет собой комментарии композитора относительно корректуры мессы ор. 86, а вторая — подробнейшую просьбу об оказии в Берлин для ученицы Цельтера Амалии Зебальд, реплика об этом выглядит, на первый взгляд, несколько искусственно. Однако, памятуя о том трепете, который Бетховен испытывал перед Гёте, можно заключить, что, переполненный эмоциями от ожидания личной встречи, не сообщить об этом он попросту не мог: «<...> вместо бемолей можно брать в этом месте диезы <...> (в гравировке, разумеется, надо их дать так же, как здесь, то есть в виде добавления). *Приехал Гёте.* <...> Поскольку 50 талеров еще сполна не использованы <...>» [4, с. 114; выделено нами. — О. О.]. Заметим также, что из четырех писем, отправленных Г. Гертелю из Теплица, Гёте не упоминается лишь в одном. Наиболее показательно письмо от 24 июля, в котором с восторгом композитор сообщает и о ежедневных встречах с мэтром, и о грядущих совместных планах с ним, и об опасениях, что планы эти могут остаться нереализованными, а также настаивает (в письме это маркировано жирным шрифтом) на том, чтобы Гертель скорейшим образом прислал в Теплиц его песни на слова Гёте: «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. Пришлите мне сюда **спешной почтой** шесть моих песен, среди которых “Знаешь ли край...” Гёте. Прикажите изготовить оттиск на самой лучшей и тончайшей бумаге, причем так быстро и скоро, таки наибогчайшим и наискорейшим темпом, то есть настолько скоро, что словами это выразить нельзя» [4, с. 117]. Видимо, Бетховен планировал преподнести «веймарскому патриарху» подарок, причем весьма спешно, ибо 27 июля он уезжал в Карлсбад; кроме того, очевидно, что музыкант переживал о том, чтобы подарок для Гёте выглядел более чем достойно. Совместные планы касались «Фауста», о чём свидетельствует реплика из письма О. Г. Лебена: «А Вы знаете, что Бетховен соблазнил Гёте обработать для музыки “Фауста”?»

[17, S. 21; перевод наш. — О. О.]. Однако же этим планам реализоваться было не суждено — опера «Фауст» написана так и не была.

Комментаторы эпистолярия Бетховена указывают со ссылкой на дневник Гёте, что встречались немецкие классики как минимум четырежды в июле (19, 20, 21, 23 июля), причем поэт нанес визит первым. Видимо, непосредственно после встречи с Бетховеном Гёте отправил Христтире Вульпиус письмо, датированное 19 июля 1812 г., в котором отмечал, что «более сосредоточенного, энергичного, проникновенного художника еще никогда не видал. <...> Я вполне понимаю, как он должен занимать необыкновенную позицию по отношению к миру» [12, с. 164–165]. Вряд ли можно однозначно согласиться с мнением Р. Роллана, весьма эмоционально комментирующим этот пассаж из письма великого поэта к жене, о том, что Гёте «За всю жизнь Гёте не удостоил ни одного другого человека таким признанием его превосходства» [12, с. 164–165]. На наш взгляд, автор «Фауста», опытный царедворец, прозорливо усмотрел ключевые особенности личности музыканта, принципиально иного по внутреннему складу и темпераменту от него самого, отчетливо осознавая в связи с этим все трудности его взаимодействия с социумом. Подтверждением служит письмо Гёте к его «музыкальному советнику», берлинскому композитору Цельтеру: «Познакомился с Бетховеном. Меня поразил его талант; однако, к моему прискорбию, он — совершенно безудержен, правда, он не ничуть не ошибается, находя весь мир отвратительным, что, безусловно, не добавляет привлекательности ни для него самого, ни для других. Его надо простить и посочувствовать ему, ибо он глохнет, что, вероятно, вредит музыкальной стороне его натуры несколько меньше, чем общественной. Являясь и без того немногословным, он делается еще менее словоохотливым из-за этого недуга» [16, S. 321; перевод наш. — О. О.]. Именно «безудержность» Бетховена претила Гёте этого периода: «веймарский патриарх» пережил и изжил штюрмерские идеи и интонации, которые были свойственны и «Вертеру», и «Гецу», и отчасти «Эгмонту», и сосредоточился на поиске гармонии и красоты, воплощенной в том числе в античном идеале спокойной созерцательности.

Отметим, что даже после кратковременного отсутствия Бетховена и последующего возвращения из Карлсбада их с Гёте общение продолжалось, о чем свидетельствует его ремарка в письме к эрцгерцогу Рудольфу от 12 августа 1812 г.: «Много времени провел в обществе Гёте» [4, с. 123]. 20 июля они совершили совместную прогулку, которая благодаря апокрифическому письму Бетховена, адресованного Беттине Brentano, стала поводом для самых фантастических версий биографов Бетховена о якобы не просто размолвке между ними, но тотальном разочаровании музыканта в своём кумире: к примеру, тот же Р. Роллан не сомневался в «подлинности» подобного письма, ни в коем случае не допускал фальсификации, но предполагал, что Беттина, восстанавливая действительно существовавшие письма композитора к ней по памяти, могла перепутать какие-то факты или незначительные детали [12]. Способствовало мистификации и бетховенское письмо к Г. Гертелю от 9 августа, в котором содержится едва ли не единственный критический по тону отзыв о Гёте: «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 всем позабыть ради этой мишуры» [4, с. 119]. Вряд ли из процитированного фрагмента можно сделать вывод о ссоре между ними или же соотнести бетховенский пассаж с вымышленным Беттиной эпизодом о тепличком «раболепстве» Гёте перед властью имущими и «гордостью» Бетховена за поклон ему императрицы. Сошёлсь на авторитетное мнение комментаторов эпистолярия композитора, которые небезосновательно, апеллируя к письмам музыканта к Гертелю от 9 августа 1812 г. и поэта к Цельтеру от 2 сентября 1812 г., указывают, что «к размолвке между двумя великими людьми» мог привести «только отказ композитора участвовать в затеянном Веймарским герцогом придворном представлении» [4, с. 123]. Более того, много лет спустя, в 1822 г., Бетховен скажет Рохлицу, вспоминая теплички встречи с Гёте: «Какое влияние имел он меня! <...> Я дал бы себя убить за него даже десять раз подряд. <...> Начиная с этого лета, я всегда читаю его, когда принимаюсь за чтение вообще. Он убил для меня Клопштока» [15, с. 244]. Комментарий по поводу Клопштока весьма примечателен, особенно если учесть, что с юных лет именно его поэзия была для Бетховена постоянным источником вдохновения (достаточно вспомнить, к примеру, Девятую симфонию, навеянную «Одой к немцам» или песни на слова Ф. Клопштока «Das Rosenband», «Edone»), однако влияние Гёте, как видим, оказалось значительно сильнее.

На протяжении следующих лет «веймарский патриарх» не был в числе адресатов Бетховена, однако среди прочих сочинений музыкант работал и над произведениями на стихи Гёте: с конца осени 1814 г. он приступает к кантате для хора с оркестром «Морская тишь и счастливое плавание» (будущий ор. 112); в 1815 г. пишет, но так и не заканчивает «Песнь духов над водами». В конце апреля 1816 г. он обращается к Т. Гаслингеру с просьбой прислать ему для княгини Кинской новое произведение, причем из шести песен, посвященных княгине, три вновь написаны на слова Гёте: «Убедительно просим Вас предоставить нам экземпляр для княгини Кинской как можно скорее <...>» [4, с. 384].

В последующие годы, условно говоря, «гётевский контекст» есть одна из важнейших констант жизненного и творческого бытия последнего венского классика. И хотя обращение к поэзии Гёте у Бетховена в эти годы спорадическое, незримое присутствие «веймарского патриарха» остаётся неизменным. Так, в лаконичной десятистрочной записке (май 1817 г.), адресованной К. Джаннатазио дель Рио и по сути касающейся плате за обучения в его институте Карла, Бетховен не преминул упомянуть Гёте, высказывая просьбу «наблюдать» за «чувствованиями», «душевностью» племянника, ибо «все наши великие писатели, такие, как Гёте и другие, рассматривают ее как замечательное качество» [5, с. 130]. В письме к М. Тушнеру, с которым композитор тесно общался на протяжении фактически целого десятилетия (1814–1824), он посылает его супруге в «качестве дружеской памяти» [5, с. 431] именно издание сочинений Гёте, а рекомендательное письмо великого поэта французскому скрипачу А. Ж. Буше способствовало его тёплому приёму 29 апреля 1822 г. в доме Бетховена в Вене [5, с. 514]. Более того, именно визит Буше побудил Бетховена еще раз выразить восхищение и величайшее уважение Гёте, которому он отправляет экземпляр партитуры кантаты для смешанного хора с оркестром ор. 112 на его стихи

«Морская тишь и счастливое плавание», вышедшей в свет в феврале 1822 г. со следующим посвящением: «Положено на музыку и почтительно посвящено автору стихотворения, бессмертному Гёте, *Людвигом Ван Бетховеном*» [5, с. 564]. О пересылке экземпляра он просит З. А. Штейнера: «Прошу прислать мне экземпляр “Морской тиши и счастливого плавания” и т. д. Вы меня очень обяжете» [5, с. 563]. Партитуру кантаты великий поэт получил 21 мая 1822 г., однако, оставив подарок без ответа, равно как и личное письмо Бетховена, на которое он решился с 1812 г. еще лишь раз — 8 февраля 1823 г.

Равно как и одиннадцать лет назад, выражая восхищение и интересуясь о получении поэтом «Эгмонта», Бетховен вновь с тем же пафосом и почти в той же риторике в первой части письма заверяет адресата в том, что «почитание, любовь и глубокое уважение к единственному и бессмертному Гёте» [6, с. 103] никогда не ослабевало в нём, а «творениями» его он «преисполнен» и «живет в них», и всё так же ждёт отклика, критического в том числе, но теперь уже на «Морскую тишь...»: «Ваше превосходительство! Как и в юные годы, я постоянно живу Вашими бессмертными, вечно юными творениями и никогда не забываю счастливых часов, проведенных вблизи Вас. <...> Надеюсь, Вы получили мое посвящение В<ашему> п<ревосходительству> положенных мною на музыку “Морской тиши и счастливого плавания”. <...> 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 принял бы с исключительной готовностью, ибо истину ставлю превыше всего <...>. Вероятно, вскоре появятся положенные мною на музыку Ваши ни с чем не сравнимые стихотворения, среди которых “Rastlose Liebe”. Какое важное значение имело бы для меня любое Ваше замечание либо о композиции вообще, либо о сочинении музыки к Вашим стихотворениям! <...>» [6, с. 101–102].

Вторая часть письма представляет собой развёрнутую просьбу о том, чтобы Гёте поспособствовал подписке Веймарского герцога Карла Августа на Торжественную мессу op. 123. Впервые, пожалуй, композитор позволил себе рассказать о своем бедственном положении в связи с прекращением концертной деятельности из-за болезни и с заботой и расходами на образование племянника, усыновленного им после смерти брата. Более всего его огорчает не столько нужда и постоянные расходы, сколько вообще необходимость Творца думать о хлебе насущном и «земных делах», отделяя «голый барыш» от «искусства». Эту же мысль, кстати, с болью повторит он и в письме от 8 февраля 1823 г. к К. Ф. Цельтру («Вот уже несколько лет я постоянно хвораю и нахожусь из-за этого в далеко не блестящем положении. <...> Я ведь много работал — заработал же, однако, разве что чуть больше нуля. *Мне более свойственно устремляться взорами вверх. — Но и ради себя, и ради других людей человек бывает вынужден спускаться и вниз*» [6, с. 100–101; выделено нами. — О. О.]), и — почти дословно — в обращении от 27 июля 1823 г. к Л. Шпору: «Поскольку вот уже несколько лет я постоянно болею, то не могу не обращать своего взора и вниз, к земле, хотя гораздо желаннее мне было бы устремлять его вверх» [6, с. 222]. Возвращаясь к посланию композитора к Гёте, отметим, что, видимо, опасаясь, что тайный советник Веймарского герцогства решит, что посвящение

«Морской тиши...» было хоть как-то связано с его «ходатайством», Бетховен спешит оговорить отсутствие связи между его прошением и сделанным чуть ранее подарком. Он вновь надеется на «несколько ответных слов», которых, как мы отметили выше, не получает, однако, великая преданность Гёте и поистине безграничное восхищение им не привели к обиде, на что указывают комментаторы бетховенского эпистолярия, отмечающие, что уже спустя два месяца после отправки письма в Веймар, композитор записал: «Когда минует этот период, я надеюсь наконец написать то, что стоит для меня в искусстве превыше всего — “Фауста”» [6, с. 104].

Ремарка музыканта весьма примечательна, ибо, несмотря на его обращение к различным гётевским текстам, два особо любимых произведения — «Фауст» и стихотворение «Божественное» — имели для него совершенно особое значение. На текст драмы он не только мечтал создать оперу, но и нередко прибегал в эпистолярии к цитации её фрагментов, как, например, в письме к Н. Зимроку от 4 октября 1804 г., где он иронически указывает: «Ведь обычно Вы чертовски проворны, славьтесь тем, что, как некогда Фауст, состоите в союзе с Мефистофелем, и именно за это Вас так любят Ваши собратья» [3, с. 238]. Или в письме от 24 августа 1825 г. к К. Гольцу он уже с нескрываемым сарказмом замечает в адрес К. Ф. Петерса и Ф. Рохлица, называя последнего «Мефистофелем»: «Тот адский пес, что из Л<ейпцига>, может и обождать; пусть пока что якшается в погребке Ауэрбаха с Мефистофелем — редактором Л<ейпцигской> музыкаль<ной> газеты» [6, с. 487]. Очевидно, что здесь Бетховен имеет в виду сцену «Погребок Ауэрбаха в Лейпциге», во-первых, являющуюся философской аллегорией человеческих пороков и заблуждений, во-вторых, открывающую новый цикл в судьбе Фауста: Мефистофель выводит его в большой мир, где предлагает первое из череды последующих искушений — пьянство и разгул. В погребке Ауэрбаха Мефистофель развлекает подвыпившую компанию не только фокусом со столом, который он превращает в винную бочку («Захотеть, и из досок / Хлынет виноградный сок. // Это чудо, ткань жива, / Все кругом полно родства. // Ну, пробки вон и пейте на здоровье!» [7, с. 83]), и песней о блохе, представляющую сатиру на фаворитизм и, как известно, положенную композитором на музыку в 1810 г.: «Жил-был король державный / С любимицей блохой. // Он был ей друг исправный, / Защитник неплохой //» [7, с. 80].

Относительно же «Das Gottliche» («Божественное»), заметим, что 20 января 1823 г. [6, с. 82–83] он оправляет Марии фон Вимпфен (или Цецилии Эскелес — у биографов нет единого мнения на этот счет) музыкальное посвящение на первые две строки последней строфы этого стихотворения: «Der edel Mensch / Sei hülfreich und gut!» («Будь прав, человек, / Милостив и добр!»). Перифраз тех же строк Бетховен в качестве напутствия использует как рефрен и в шестиголосном каноне, посвященном Л. Шлёссеру, отправлявшемуся в Париж, о чём свидетельствует партитура со словами, включенная в его письмо, датированное началом мая 1823 г.: «Edel sei der Mensch, hülf reich und gut, ja gut, ja gut. Edel sei der Mensch, hülf reich und gut, ja gut, ja gut...» («Благ будь, человек, милостив и добр, да, добр, да, добр. Благ будь человек, милостив и добр, да, добр, да, добр...») [6, с. 163–164]. Как афоризм строку «Благ

будь, человек» композитор включает в обращение к эрцгерцогу Рудольфу, бывшему его учеником [6, с. 256], И наконец, аллюзия к этим же строкам появляется и в музыкальном поздравлении юному князю Фердинанду Лобковицу от 12 апреля 1823 г.: «Edel, Edel, Edel handeln, la edel handeln, sey sein schönster Beruf!» («Благородные поступки да будут поприщем его прекрасным!») [6, с. 150]. Эпитет «Edel» (благой, благородный) был принципиально важен для Бетховена, который в позднем эпистолярии нередко подчеркивал, что для него «быть благородным» отнюдь не означает принадлежности к знатному роду. Напротив — это синоним честности, способности не отступать от собственных нравственных принципов ни в при каких обстоятельствах, о чём, например, свидетельствует ремарка в письме от 25 июня 1823 г. к А. Ф. Шиндлеру, выступившему посредником молодого пианиста-виртуоза Ф. Шоберлехнера, просившего маэстро о рекомендательных письмах и мотивировавшего просьбу тем, что «благородный человек» всегда готов помочь «рекомендацией молодым людям», но умолчавшего о том, что для «подстраховки» он задумал получить таких писем от разных лиц «не менее шести» [6, с. 192]. Реакция Бетховена, не терпевшего подобных «дельных малых», как он их называл, была вполне предсказуемой: он категорично заявляет, что не желает иметь к «этому делу ни малейшего отношения», и подчеркивает: «Что касается “быть благородным”, то думаю, что давал Вам достаточно возможностей убедиться, что в моих принципах я таковым и являюсь» [6, с. 194].

Очевидно, что Бетховен, как мы показали, не только на протяжении всей жизни так или иначе соприкасался с гётевским творчеством, но и незадолго до смерти в 1827 г. у неоднократно посещавшего его приятеля, композитора и пианиста И. Н. Гуммеля живо интересовался Веймаром, где при герцогском дворе тот служил капельмейстером, и прежде всего — расспрашивал об И. В. Гёте, «справлялся о его здоровье с необычайной участливостью» [6, с. 682]. Безусловно, в гётевском бытийном пространстве композитору подобного места отведено не было, и творчество Моцарта он ставил много выше. Однако, опираясь на убедительные свидетельства И.-П. Эккермана, можно с уверенностью сказать, что, во-первых, мэтр в таланте Бетховену не отказывал; во всяком случае, и в письме Цельтеру в 1812 г. он отметил, что его «поразил талант Бетховена» [8, с. 413; 16, S. 321], и в разговоре на эту тему с Эккерманом он не опроверг своего секретаря, рассуждавшего о Моцарте и Бетховене как равновеликих: «Странно, — сказал я, — что из всех талантов раньше всего обнаруживается талант музыкальный, — ведь Моцарт, на пятом году жизни, Бетховен на восьмом <...> уже повергали в изумление окружающих своей игрой и своими музыкальными сочинениями. — Музыкальный талант, — сказал Гёте, — проявляется так рано, потому, что музыка — это нечто врожденное, внутреннее <...>» [14, с. 389–390]. Во-вторых, музыка Бетховена в доме Гёте исполнялась регулярно, причём одним и тем же человеком, и, судя по всему, вызывала удовольствие слушателей, что подтверждается следующими записями. Например, от 14 октября 1823 г.: «Немного позднее советник Шмидт сел за рояль и исполнил несколько фортепьянных пьес Бетховена; присутствующие с глубоким волнением ему внимали. Затем одна весьма остроумная дама рассказала много интересного о Бетховене» [14, с. 76]. Или запись от 1 октября

1822 г.: «У Гёте на званом вечере. Среди гостей — господин канцлер <...>, правительственный советник Шмидт. Последний на редкость хорошо исполнил несколько фортепианных сонат Бетховена» [14, с. 441–442].

Остаётся заключить, что изучение эпистолярного наследия Бетховена, на наш взгляд, не только способствует эффективной интерпретации его произведений, установлению вектора эволюции стилистических средств его музыкального языка, тематики и идейной составляющей его творчества, но и акцентируют внимание его комментаторы-музыковеды, но и становится источником сведений биографического характера, вскрывает непосредственные связи его музыкальных сочинений с литературными претекстами. Бетховенский эпистолярный со всей очевидностью позволил нам если и не доподлинно реконструировать историю личных и творческих взаимоотношений великого композитора с И. В. Гёте, то устранить известные лакуны в ней, отвергнув апокрифическую историю Беттины Brentano, повторенную Р. Ролланом, а также проиллюстрировать несомненную значимость «гётевского контекста» для маэстро на протяжении всей жизни. В заключение подчеркнем, что в дальнейшем в более пристальном изучении нуждаются интермедийные пересечения бетховенского творчества с другими художниками слова, бывшими его прямыми адресатами или же упоминаемые по тем или иным причинам в его обширном эпистолярном наследии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аветисян В. Гёте и его концепция мировой литературы (В свете литературного процесса XX века) // Вопросы литературы. — 1984. — № 10. — С. 104–144.
2. Альшванг А. Бетховен: очерк жизни и творчества / Изд. 3-е. — М.: Музыка, 1966.
3. Бетховен Людвиг ван. Письма: В 4 т. — Т. 1: 1787–1811 / Изд. 2-е, доп.; сост., вступ. ст. и комм. Н. Л. Фишмана; пер. Л. С. Товалёвой и Н. Л. Фишмана; доп. к составу тома, комм. и предисл. к вступ. ст. Л. В. Кириллиной. — М.: Музыка, 2011.
4. Бетховен Людвиг ван. Письма. В 4 т. — Т. 2: 1812–1816 / Изд. 2-е, доп.; сост., вступ. ст. и комм. Н. Л. Фишмана; пер. Л. С. Товалёвой и Н. Л. Фишмана; доп. к составу тома, комм. и предисл. к вступ. ст. Л. В. Кириллиной. — М.: Музыка, 2013.
5. Бетховен Людвиг ван. Письма. В 4 т. — Т. 3. 1817–1822 / Изд. 2-е, доп.; сост., авторы вступ. ст. и комм. Н. Л. Фишман и Л. В. Кириллина; пер. Л. С. Товалёвой, Н. Л. Фишмана и Л. В. Кириллиной. — М.: Музыка, 2013.
6. Бетховен Людвиг ван. Письма: В 4 т. — Т. 4: 1823–1827 / Сост., пер. и комм. Н. Л. Фишмана и Л. В. Кириллиной; вступ. ст. Л. В. Кириллиной. — М.: Музыка, 2011.
7. Гёте И. В. Фауст. Трагедия / Пер. с нем. Б. Пастернака; под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта; комм. А. Аникста // Гёте И. В. Собрание сочинений: В 10 т. — Т. 2. — М.: Художественная литература, 1976. — 510 с.
8. Конради К. О. Гёте. Жизнь и творчество: В 2 т. — Т. 2. Итог жизни / Пер. с нем.; общ. ред. А. Гутнина. — М.: Радуга, 1987.
9. Литературная теория немецкого романтизма. Документы. Сборник программных статей немецких романтиков / Вступ. ст., комм. и общ. ред. Н. Я. Берковского. — Л.: Изд. писателей в Ленинграде, 1934. — 329 с.

10. Осьмухина О. Ю. «Бетховенский текст» русской литературы (на материале «Крейцеровой сонаты» Л. Н. Толстого и «Музыки» В. В. Набокова) // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. — 2021. — Т. 22 (3). — С. 182–192.

11. Пшибышевский Б. Бетховен. Опыт исследования. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1932.

12. Роллан Р. Жизнь Микеланджело. Гёте и Бетховен / Пер. М. А. Кузмин, А. А. Смирнов. — М.: Издательство «Юрайт», 2021.

13. Шиллер Ф. Собрание сочинений: В 7 т. — Т. 7. [Пер. с нем.] / [Под общ. ред. Н. Н. Вильмонта и Р. М. Самарина]; [Вступ. статья Н. Н. Вильмонта]. — М.: Гослитиздат, 1957.

14. Эккерман И.-П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни / Пер. с нем. Н. Манн; вступ. ст. Н. Вильмонта; комм. и указ. А. Аникста. — М.: Художественная литература, 1986. — 669 с.

15. Эррио Э. Жизнь Бетховена / Пер. с франц. Г. Эдельмана. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1959.

16. Thayer A. W. L. Ludwig van Beethovens Leben: nach dem Original-Manuskript deutsch bearbeitet: Bd. I–V. — Bd. III. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1901–1911.

17. Unger M. Beethoven und seine Verleger S. A. Steiner und Tobias Haslinger in Wien. Ad. Mart. Schlesinger in Berlin. — Berlin — Wien: Schlesingerische Buch und Musikhandlung, 1921.