

СЛЕД В ИСТОРИИ

МУЗЫКА И МЕДИЦИНА



АНТОН НОЙМАЙР

Антон Ноймайр

Музыка и медицина

На примере немецкой романтики

Феникс
1997

Ноймайру удалось достичь в области биографии и патографии таких высот, которые вряд ли под силу другим авторам. В этой книге автор «исследует» истории болезней И.Н.Гуммеля, перебросившего мостик между классикой и романтизмом, К. М. фон Вебера, Ф. Мендельсона Бартольди, Р. Шумана, И. Брамса и А. Брукнера. Врач и ученый А.Ноймайр анализирует биографии мастеров, обращая особое внимание на их болезни или позднейшие следствия этих недугов. Влияние болезней на творчество тоже оказывается в поле зрения автора. Он скрупулезно рассматривает источники, высказывания современников, собирает воспоминания, разрозненные факты и часто вступает в противоречия с коллегами-медиками. Свои диагнозы он ставит, основываясь на достижениях современной науки, принимая, однако, во внимание свидетельства современников и документы той поры.

Антон Ноймайр

Музыка и медицина. На примере немецкой романтики [пер. с нем. Т. И. Колобовой, Н. Н. Позднышева], 496 стр. с ил.

(с) Феникс, 1997

ISBN: 5-222-00102-4

Предисловие

Если в первой части моей серии «Музыка и медицина» рассматривались истории жизни великих композиторов венской классики, то эта книга посвящена великим мастерам немецкого романтизма. В некоторой степени связующим звеном между классикой и романтикой является ученик Моцарта И. Н. Гуммель. Последователь Гайдна в Эйзенштадте, друг Бетховена, он работал сначала в классической манере, чтобы затем дать музыке романтическое направление – от Шопена к К.М. фон Веберу, Ф. Мендельсону Бартольди, Р. Шумана к Ф. Листу.

В серии даются не только описания заболеваний, приведших к смерти великих мастеров, с точки зрения последних достижений современной медицинской науки, но и заключительный диагноз, насколько это возможно сделать, опираясь на доступные сегодня источники. Более того, мною предпринята попытка разобраться в различных наследственных факторах и факторах окружения, оказавших существенное влияние на развитие музыкантов и их психики. И наконец, там, где это подтверждается источниками, хотелось бы показать на конкретных примерах влияние болезни на творческую деятельность и наоборот.

Выражаю глубокую признательность за ценную помощь в предоставлении необходимых документов и фотографий господину доктору Биба, директору архива Музыкального общества в Вене, господину проф. доктору Юнгу, директору государственного архива в Веймаре, господину проф. доктору Нейгаузу, директору дома-музея Шумана в Цвикау, господину проф. Доктору Шадевальдту, доктору института истории медицины Дюссельдорфского университета, а также госпоже доктору Штеламор, сотруднице института медицины Венского университета.

Вена, декабрь 1991 г. Автор

Иоганн Непомук Гуммель

Феномен Иоганна Непомука Гуммеля, который был всего лишь на 8 лет моложе Бетховена и считался учеником Моцарта, Гайдна и Сальери, долгое время подавлялся и принижался потомками, которые сравнивали его с этими мастерами. Так Гуммеля, оцениваемого по критериям высокого художественного мастерства великих венских классиков, уже на закате потеснили на окраину интересов музыкального мира Шуман, Шопен и Лист. В противоположность этому Гуммель в свой венский период заслужил высокую оценку современников. В имперской столице Вене, тогдашнем центре музыкальной жизни, Гуммель считался в музыкальном кругу единственным соперником Бетховена, хотя и здесь его художественное творчество вскоре оказалось в тени все затмевающего гения Бетховена.

В одном критики Гуммеля во все времена были едины, а именно, в его выдающемся значении как пианиста-виртуоза. Опираясь на основанное И. С. Бахом и развиваемое далее его сыном Карлом Филиппом Эммануэлем, а позднее Клементи, Крамером и Гайдном вплоть до Моцарта искусство фортепьянной игры, он довел Венскую школу до абсолютного совершенства. Изданное в Вене в 1828 году Тобиасом Гаслинтером «Обстоятельное теоретическое и практическое наставление к фортепьянной игре» явилось, без сомнения, базисом высочайшего мастерства игры на фортепьяно, какого в конце концов достигли Клементи, Черни, Шопен, Шуман и Лист. Но как в то же время оценивались фортепьянные композиции этого антипода Бетховена выдающимися художниками эпохи, свидетельствует известное высказывание Ференца Листа: «Ни один порядочный виртуоз игры на фортепьяно, имеющий всестороннее образование, не может и не имеет права игнорировать основные произведения Гуммеля».

Несмотря на такие лестные слова, большинство произведений Гуммеля сразу же после его смерти были преданы забвению. Карл Рихтер уже в 1883 году констатировал, что даже его «...когда-то знаменитые и любимые большие клавирные концерты... сегодня почти исчезли, и... преданы забвению». Только в последние десятилетия предпринимаются попытки переоценить композиторскую деятельность Гуммеля с объективно-критической точки зрения и показать, как сильно повлияли определенные стилистические особенности и музыкально-технические новации, а также некоторые его произведения на молодых композиторов последующего поколения – на Шуберта и прежде всего на Шопена. Заслугой именно Ганса Рудольфа Юнга и его сотрудников в Веймаре является то, что они, исследуя творчество Гуммеля, показали, что и сегодня ценнейшие произведения этого мастера являются составной частью музыкальной жизни. В дальнейшем будут проанализированы жизнь и творчество Гуммеля с медицинской точки зрения, тем более что до сих пор такие попытки не предпринимались.

ПЕРВЫЕ ДЕТСКИЕ ГОДЫ

Маленький Непомук родился 14 ноября 1778 года в Пресбурге, тогдашней столице Венгрии. Его семья происходила, по-видимому, из Франкенляндии и жила в Унтерштинкенбрунне, маленьком нижнеавстрийском приходе, где дед Гуммеля держал ресторан. В этом приходе, расположенном в районе Мистельбах, 31 мая 1754 года родился его отец Иоганнес, который благодаря своей необычайной музыкальной одаренности уже в юные годы был принят в придворную капеллу князя Антона Грассальковича и уже 9 ноября 1776 года в возрасте 22 лет был назначен директором оркестра только что открытого «Нового театра» в Пресбурге. Первыми впечатлениями маленького Непомука, запомнившимися ему, были впечатления от города, который в то время отличался не только королевской роскошью, но и имел театр, считавшийся одним из первых театров австро-венгерской монархии: на его сцене впервые на немецком языке ставили «Отелло» и «Короля Лира» Шекспира.

В библиографических записках из архива масонской ложи «Амалия» в Веймаре помечено, что Непомук уже в 3 года обладал исключительным музыкальным слухом и благодаря своему необычайному интересу к любой музыке, в пятилетнем возрасте получил от отца в подарок маленькое фортепьяно, которое он, между прочим, благоговейно хранил до самой смерти. От отца Иоганнеса мы узнаем по этому поводу следующее: «Мой Непомук был еще совсем маленький, когда проявилась его склонность к музыке. Ему нравилась игра на скрипке, которой я, разумеется, хорошо владел, он был весь внимание и сидел очень тихо, когда я брал свою скрипку. Он не оставлял меня в покое, пока я не показывал ему некоторые приемы и не давал самому потрогать струны. Я начал понемногу обучать его, и дело потихоньку продвигалось. Но затем он охладел к скрипке, так как фортепьяно привлекало его больше и стало его любимым увлечением; под моим руководством он делал успехи и в 6 лет играл уже бегло и хорошо». Вероятно и от своего деда Каспара Мельхиора Балтазара, который играл на нескольких музыкальных инструментах и основал многие деревенские оркестры, так популярные в то время в Австрии, ребенок получил некоторые музыкальные импульсы. То, что Гуммель использовал позднее в своих квинтетах для фортепьяно контрабас, было, по-видимому, связано с воспоминаниями о деревенских музыкальных вечерах в ресторане его деда; там этот инструмент использовали вместе со струнными и духовыми инструментами.

В связи с необыкновенной музыкальной одаренностью ребенка друзья семьи убедили отца отдать маленького Непомука в ученики Моцарту, который, как известно, преподаванием музыки регулярно не занимался. Когда отец Иоганнес после долгих колебаний решился, наконец, появиться со своим маленьким сыном, держащим под мышкой пачку нот, в тогдашней квартире Моцарта на Гросен Шулерштрассе, мастер, который как раз работал над оперой «Женитьба Фигаро», ответил на просьбу вежливо, но решительно следующими словами: «Знаете ли, дорогой друг, я очень неохотно занимаюсь преподаванием, это отнимает слишком много времени и мешает работать». Но когда он внимательно прослушал игру ребенка, то, по словам отца Гуммеля, якобы воскликнул: «Оставьте малыша, я его

не отпугну, из него может кое-что получиться, но он должен жить у меня, чтобы быть всегда перед глазами. Он должен иметь все: учебу, жилье, питание...»

Сегодня мы не знаем, в самом ли деле маленький Непомук получал у Моцарта регулярные уроки. Несомненным является тот факт, что он в качестве «солиста» должен был играть разные новые композиции, которые приносили Моцарту. Для музыкального развития ребенка единственная возможность видеть и слушать Моцарта, играющего на фортепьяно, по-видимому, была важнее, чем регулярные занятия. Моцарт всегда брал с собой ребенка, когда музицировал где-нибудь в обществе или приватным образом. В семье Моцарта маленького Гуммеля приняли как своего, так как, по словам отца Гуммеля: «...Вольфганг относился к ребенку как отец, а Констанция заботилась о нем как мать». Только однажды, как рассказывал позже Непомук своему ученику Фердинанду Гиллеру, он получил от Моцарта, который в общем был сама доброта, пощечину; это случилось вечером, когда в ожидании возвращения мастера он возился за бильярдным столом и по рассеянности проткнул кием зеленое сукно.

Между тем маленький Непомук настолько усовершенствовал свою игру на фортепьяно, что Моцарт однажды играя с ним в четыре руки скромно сказал небольшому кругу слушателей, что девятилетний мальчик вскоре превзойдет его самого. В самом деле, Гуммель, казалось, уже тогда владел инструментом совершенно особым способом, потому что Моцарт в марте 1789 года якобы сказал ему по поводу концерта, который Непомук играл в Дрездене в присутствии своего обожаемого мастера: «Ты извлекаешь из инструмента такие звуки, которые я напрасно стремился найти. Ты проложишь новый путь тем, кто слушает тебя и хочет посвятить себя игре на этом инструменте». Пророчество сбылось для последующих поколений. На Гуммеля, который по-детски привязался к Моцарту и до конца жизни остался одним из самых больших почитателей мастера, непосредственная близость с этим, может быть, величайшим музыкальным чудом Западной Европы оказала такое неизгладимое впечатление, что он в своих более поздних произведениях никогда не скрывал доминирующего влияния Моцарта. Наоборот, Моцарт пытался своему юному ученику помочь преодолеть тернистый путь свободного ищущего художника и поощрял его, насколько это было возможно.

Когда Непомук в декабре 1788 года вместе с отцом отправился в свое первое концертное турне, он, по-видимому, благодаря содействию Моцарта, во время дебюта в Праге был не только тепло принят семьей Душек, дружившей с Моцартом, но и сразу же введен в аристократические круги общества. На дальнейшем пути в Дрезден произошел несчастный случай, когда коляска перевернулась и маленький Непомук чуть не задохнулся в снегу. К счастью, это происшествие не имело никаких последствий, так что он уже 10 марта 1789 года под бурные аплодисменты сыграл особенно известный в то время фортепьянный концерт С (KV 467) В. А. Моцарта. Продолжая турне через Магдебург и Брауншвейг, в Касселе, где он имел особый успех, он впервые тяжело заболел «черной оспой». Как Гайдн, Моцарт и Бах, Гуммель перенес это опасное инфекционное заболевание, широко распространенное в Европе в XVIII веке. Вольтер уже в 1727 году в своем одиннадцатом философском письме писал, что

«из ста человек в мире по крайней мере 60 заболели оспой». Ее очень боялись, потому что 70 % больных умирали. Только в 1719 году в Париже эпидемия оспы унесла 14 000 жизней, а общее количество умерших от этой инфекционной болезни между 1760 и 1800 гг. составляет 60 миллионов человек. Нам неизвестно, болел ли Гуммель, все лицо которого было сплошь покрыто нарывами, тяжело и продолжительное время, или болезнь протекала в легкой форме, как у Моцарта.

Весной 1791 года отец и сын благополучно прибыли в Лондон, где вскоре встретили Гайдна, концерты которого были приняты английской публикой с огромным восторгом. Когда однажды тринадцатилетнего Гуммеля попросили заменить заболевшего музыканта, он настолько виртуозно исполнил сложную сонату Гайдна, что тот представил его публике как вундеркинда. По-видимому, благодаря содействию Гайдна, у Гуммеля появилась возможность 5 мая 1792 года дать свой первый сольный концерт в рамках знаменитых Соломоновых концертов в Лондоне, где молодой музыкант исполнил, наряду с произведениями Моцарта, собственную сонату.

Летом 1792 года было решено возвратиться домой. И если во время путешествия в Лондон из Дании до Шотландии они пережили ужасную бурю, то на обратном пути чуть не утонули. Прежде чем благополучно причалить в порту Ден Гаага, их судно после двухнедельного плавания занесло к берегам Норвегии. К тому же они попали под пушечный обстрел французского корабля. Из письма отца Гуммеля к своей жене мы узнаем, что отец и сын, находясь в отчаянном положении, были вынуждены сражаться вместе с командой корабля: «Они сделали нас, меня и Гансля, канонирами, и скажу тебе, поневоле станешь храбрым; но гибель французского судна была для меня самой ужасной. Только два матроса и два морских пехотинца были спасены, остальных поглотило бушующее море». В своем «Дневнике концертных турне 1788–1793 гг.» отец Гуммеля описывает и другие эпизоды этого, полного событий, утомительного путешествия отчасти на своеобразном немецком языке, причем наряду с достопримечательностями посещаемых ими городов и многочисленными встречами с выдающимися личностями он педантично записывал все финансовые доходы.

В 1793 году Иоганн Непомук Гуммель снова в Вене; его отец с 1788 года занимал место музыкального директора, построенного в 1786 году в Штархембергер фрайхаузе театра на реке Виден. В первые годы своего пребывания в имперской столице Непомук редко появлялся в обществе, так как занимался в основном музыкой. Сначала отец привел его к Иоганну Георгу Альбрехтсбергеру, одному из учителей Бетховена, для занятий контрапунктом, а позже к придворному капельмейстеру Антонио Сальери, у которого он брал уроки пения и который в 1813 году стал его самым близким другом, даже свидетелем на свадьбе. С августа 1795 года он наконец стал учеником Йозефа Гайдна, который ближе познакомил его с органом. Хотя в эти годы Гуммель как пианист редко выступал в частных кругах, он считался уже в 1799 году одним из самых знаменитых виртуозов своего времени, чья игра на фортепьяно, по высказываниям современников, была неповторимой, и даже Бетховен не мог сравниться с ним. Это мастерское искусство интерпретации скрывалось за неказистой внешностью. Он был невысок ростом, полноват, с грубо вылепленным лицом, сплошь покрытым оспинами, которое

зачастую нервно подергивалось, что производило на слушателей, которые за его провинциальной внешностью никак не ожидали увидеть такого знаменитого музыканта, неприятное впечатление. Насколько он обескураживал свою аудиторию, начиная играть на фортепьяно, можно прочесть в дневнике современника знаменитого виртуоза Карла Черни, который записал однажды: «Среди многих элегантных господ и дам я заметил молодого человека, внешность которого очень бросилась мне в глаза. Обыкновенное, неприятное лицо, которое постоянно подергивалось, в высшей степени безвкусная одежда делали его похожим на деревенского школьного учителя. Но бросались в глаза многочисленные кольца с бриллиантами, которые он носил чуть ли не на каждом пальце. Как обычно музицировали, и наконец попросили этого молодого человека сыграть что-нибудь. И какого Мастера я услышал! Никогда в жизни я не слышал такие новые блестящие трудные вещи, такую чистоту, элегантность и нежность исполнения и с таким вкусом подобранную фантазию; и когда он позже исполнил несколько сонат Моцарта под аккомпанемент Кроммера, для меня эти знакомые мелодии оказались новыми».

Но в эти годы Гуммель уже начал выступать с собственными композициями. И если его фуги ор. 7, как и вариации ор. 8, привлекли внимание, то и ныне охотно исполняемое рондо ор. 11 сделало его прямо-таки популярным. В связи с опубликованием этого юношеского произведения один рецензент писал: «Господин Гуммель принадлежит к превосходным исполнителям Вены и уже зарекомендовал себя перед публикой выдающимися композициями». Гуммель относится к тем музыкальным вундеркиндам, которые уже в юные годы не только удивили мир своим виртуозным исполнением, но и выступали с собственными композициями. Так, уже во время большого турне в Лондон в 1792 году были опубликованы три его цикла вариаций для фортепьяно ор. 1, за которыми последовали в том же году – ему было 14 лет – ор. 2, трио для фортепьяно, одна скрипичная и одна фортепьянная соната, которая была опубликована в Амстердаме. И если он на титульном листе своего ор. 6 вариаций для фортепьяно и маленького оркестра подписался как ученик Моцарта, то это было сделано не с целью саморекламы. Ведь Гуммель на протяжении раннего периода своего композиторского творчества находился под преимущественным влиянием своего самого любимого и почитаемого великого Учителя и Мастера Моцарта. Как в композиции, так и в обработке тем, чувствуется влияние Моцарта, например, в сонате Es-Dur для фортепьяно и альты ор. 5.

ПРИ ДВОРЕ КНЯЗЯ ЭСТЕРХАЗИ

Дружбе, которая завязалась с 1795 года между Гуммелем и Йозефом Гайдном, можно, по-видимому, приписать более тесный контакт с двором князя Эстерхази в Эйзенштадте начиная с. 1803 года. Секретарь, князя, Йозеф Карл Розенбаум, записал в своем дневнике 1 января 1804 года, что в то воскресенье исполнялся, между прочим, концерт для трубы Гуммеля, подлинная рукопись которого датируется 5-ым декабря 1803 года; он написал его специально для трубача капеллы Эстерхази, Антона Вейдингера. И не удивительно, что ввиду

ослабевающей творческой деятельности Гайдна тот рекомендовал молодого музыканта сначала герцогу Вюрттембергскому в качестве музыкального директора, а затем князю Николаю II фон Эстерхази в качестве капельмейстера. В своем письме от 22 мая 1826 года секретарю Венского музыкального общества Йозефу Зонлейтнеру в качестве маленькой автобиографической справки об этой рекомендации Гайдна он пишет: «...Но так как герцог (фон Вюрттенберг. *Прим. авт.* .) еще раз изменил свое намерение (по причине, известной лишь немногим лицам) и не хотел брать капельмейстера, то Гайдн рекомендовал меня своему господину князю Эстерхази в качестве концертмейстера, чтобы замещать его в надвигающейся старости».

В договоре от 12 января 1804 года записано, что Иоганн Непомук Гуммель принят на службу концертмейстером «с годовым содержанием 1200 гульденов и квартирой в Эйзенштадте». Так как Гайдн по просьбе князя в 1795 году снова принял руководство княжеской капеллой, но не смог выполнять свои функции, уже тогда был определен круг обязанностей: руководство церковной музыкой было доверено вице-капельмейстеру Иоганну Непомуку Фуксу, а руководство камерной музыкой – первому скрипачу капеллы Луиджи Томазини. Об этом Гуммеля сразу же уведомили при его вступлении на княжескую службу, передав ему указание князя от 23 июня 1804 года, в котором говорилось: «В отсутствие господина капельмейстера Гайдна вице-капельмейстер Фукс должен принять на себя управление хором и церковной службой, а концертмейстер Луиджи Томазини – управление камерной музыкой. Концертмейстер Гуммель должен руководить кантатами, ораториями и т. д., кроме того, церковной музыкой, новыми музыкальными произведениями и вообще на репетициях, а также собственными сочинениями. Между вице-капельмейстером и концертмейстером, несмотря на субординацию, во всех служебных делах должно всегда быть необходимое согласие».

Сразу же после вступления в должность Гуммель предложил князю ряд новых проектов, для осуществления которых тот великодушно предоставил в его распоряжение свою кассу. Вскоре он добился различных привилегий князя. Например, в 1805 году получил в собственность скаковую лошадь, хотя по слухам был «более чем смехотворным наездником». Первые большие успехи он постигал уже летом 1804 года при постановке «Волшебной флейты» Моцарта, а на 30 сентября того же года запланировал премьеру «Сотворения» Гайдна в Эйзенштадте; дирижировать должен был сам Гайдн. Но старый мастер по состоянию здоровья не смог приехать в Эйзенштадт, поэтому в письме попросил Гуммеля дирижировать на премьере вместо него. Это письмо, свидетельствующее о высокой оценке Гайдна своего бывшего ученика, датировано 28 июня 1804 года. В нем говорится: «Дорогой Гуммель! Сожалею от всего сердца, что не могу иметь удовольствие в последний раз дирижировать своим маленьким произведением, но я убежден, что все без исключения постараются по мере сил поддержать старика отца, в особенности, если ими будет руководить заслуженный Гуммель. Искренне преданный Йозеф Гайдн». Со своей стороны Гуммель испытывал к своему отцу, другу и покровителю безграничное почтение, которое хотел выразить в своей, посвященной Гайдну, фортепьянной сонате Es-Dur op. 13 – сонате, которая как по

духу, так и по сути была написана под влиянием двух сонат Бетховена с-Moll op. 10/1 и op. 13. Вместе с сонатой «Аллилуйя» f-Moll op. 20 и фантазией для фортепьяно op. 18, которая в некотором смысле предвосхищает Роберта Шумана, она сделала Гуммеля во Франции знаменитым после концерта Херубини в Парижской консерватории в 1806 году; эти три важные сочинения имеют один общий признак – «совершенный почерк... и сильное подражание Бетховену».

Когда в 1805 году Генрих Шмидт, работавший в Веймаре у Гете, был назначен директором театра в Эйзенштадте, музыкальная жизнь при дворе оживилась; начались регулярные постановки на вновь сооруженной сцене большого зала дворца, о чем у нас имеются живые свидетельства Гейнриха Шмидта. По его словам это был «...театр, в котором, однако, ставили лишь оперы, но необычно, на широкую ногу. Йозеф Гайдн, Гуммель и Фукс были дирижерами превосходного оркестра, во главе которого стоял директор – знаменитый скрипач Томазини, создали институт хорового пения для мальчиков, кроме того, многочисленные мужские и женские хоры, все с музыкальным образованием, певцы и певицы. Представления проходили с большими затратами, которые соответствовали блеску княжеского дома. Аудитория была, по-видимому, самая изысканная, которую только можно пожелать, ибо присутствовало почти все высокое дворянство и дипломатический корпус Вены. Всех певцов и певиц привозили в театр, который находился в огромном зале дворца; о кассе, а следовательно и о билетах, не могло быть и речи, напротив, в театре, а иногда и непосредственно публике, предлагались всевозможные прохладительные напитки». Отсюда понятно, что Гуммель был вынужден вносить свой вклад в развитие почти всех принятых в то время жанров – от различных драм, сказок, балетов до серьезных опер. Это музыкальное творчество пришлось в основном на годы, которые он провел в Эйзенштадте, то есть в промежуток с 1804 года по 1811, и только немного на первые годы после возвращения в Вену. Так как эти произведения были написаны, по-видимому, исключительно по заказу, в большинстве случаев со значительным ограничением во времени и в соответствии со вкусами тогдашней публики, его оперы не могли иметь продолжительного успеха. Но если оперы Гуммеля, также как Франца Шуберта, и не имели желанного продолжительного успеха, то, по крайней мере, некоторые его музыкальные произведения пользовались большой популярностью у театральной публики, что подтверждают клавиры этих произведений.

Репертуар капеллы Эстерхази не ограничивался, однако, только концертами и сценическими произведениями, как наглядно показывает «Инвентарный список камерных и театральных музыкальных произведений, а также музыкальных инструментов театра Его Высочества Князя Эстерхази 1806 года». Было ли доверено Гуммелю управлять этим музыкальным архивом вскоре после вступления в должность, так как некоторые ценные рукописи попали в его частный архив, на этот вопрос ответить с уверенностью невозможно. Несомненным является тот факт, что некоторые рукописи из архива Гуммеля, которые в 1883 году были переданы в Лондон его наследниками, попали к нему не совсем понятным образом. Первые подозрения в злоупотреблении доверием возникли уже в марте 1811 года, они привели к тому, что князь Николай II вдруг отстранил своего концертмейстера Гуммеля от управления музыкальным архивом. Это неприятное обстоятельство

похищения якобы «не имеющих ценности» рукописей из княжеской собственности совпадает с первым годом службы Гуммеля, когда княжеская бухгалтерия указала ему на слишком вольное регулирование «частных дел» за счет князя. Вообще вскоре выяснилось, что он к своим коллегам относился якобы не очень хорошо, о чем свидетельствует, между прочим, выговор князя, который он написал на заявлении-жалобе своего старого капельмейстера Фукса. Фукс же написал в конце заявления: «Покорнейше прошу Ваше благородие оградить меня от этого человека, так как я сыт его оскорблениями; каждый человек и без того должен многое терпеть, бесконечные остроты тем более становятся невыносимыми».

Во время пребывания в Эйзенштадте Гуммель сначала сочинял духовную музыку. Ведь кульминацией семейных торжеств, проводимых при княжеском дворе всегда с большой роскошью, была торжественная месса, во время которой князь отдавал предпочтение новой музыке. Таким образом, Гуммель, как перед этим Гайдн, получил от Николая II поручение писать мессы. Так появилась еще в 1804 году его первая месса «Messa solennis» Es-Dur, которая была похожа, как и его последующие, на мессы Гайдна, создавшего собственную модель «Messa solennis» начинающегося XIX столетия. Так, «Messa solennis» в d-Moll, написанная Гуммелем в 1805 году, была подражанием мессе Гайдна «Нельсон», и написанная в следующем году по случаю свадьбы принцессы Леопольдины «Messe в С» была полностью сориентирована по образцу его бывшего учителя. Когда, однако, Винсент Новелло в своем английском дневнике передает рассказ знаменитого венского фортепьянного мастера и друга Гуммеля Андреаса Штрейхера, что «когда Гуммель показал Гайдну одну из своих ранних месс, тот был вынужден внести так много изменений, что в конце концов от нее ничего не осталось», это было, по-видимому, шутливое преувеличение. Мы ведь знаем, что мессы Гуммеля пользовались всеобщим признанием не только у публики, но и у самого Гайдна вызывали большую похвалу. По поводу исполнения мессы Гуммеля D-Dur в мае 1808 года в Венском университете седой мастер якобы сказал: «Ну, дорогой Гуммель, я уже слышал, что ты написал такую красивую мессу и очень рад этому. Я часто говорил, что из тебя выйдет толк». Действительно кажется, что, по крайней мере, при дворе Эйзенштадта церковную музыку Гуммеля ставили выше музыки Бетховена, а австрийский музыковед Вальтер Зенн называет Гуммеля – даже с современной точки зрения – «выдающимся церковным композитором Вены постклассического периода», мессы которого «конечно равны мессам Гайдна и Шуберта». Тем более мы с удивлением узнаем, что Гуммель сам – по крайней мере в ретроспективе – был не очень доволен сочинением духовной музыки. В своих «Личных записках», которые касаются упреков князя по поводу его отставки в 1811 году, мы читаем: «На сочинение композиций, исполняемых в монастырях и во время церковных служб, не стоит тратить силы; такие композиции пишут сегодня для любителей этой музыки по специальному заказу. Мне бы надо вместо этих церковных произведений сочинять другие, более доходные пьесы». В самом деле, ему казалось, что для других композиций и частных сочинений в его распоряжении был только зимний сезон. Именно зимой он «имел право с начала [своей] службы с 13 декабря до Пасхи находиться в Вене», для чего ему выделялись деньги для оплаты квартиры. Правда, он обязан был «и в Вене также

пунктуально выполнять все распоряжения князя». Все же в годы службы при дворе Эйзенштадта у него оставалось достаточно времени для того, чтобы сочинить некоторые пьесы для фортепьяно, 3 квартета для струнных инструментов и, наряду с двумя концертами, трио для фортепьяно op. 12, 22 и 35, среди которых первое сочинение с романтическим содержанием по своему очарованию напоминало произведения Шуберта.

В «Allgemeine Musikalische Zeitung» в Лейпциге 12 декабря 1804 года появилась рецензия на «Grand Trio pour le Pianoforte/ Violon et Violoncelle concertant» op. 12. «...Рецензент, наполовину земляк господина Гуммеля, признается, что хотя он его давно ценит как замечательного исполнителя, знает немного о его композициях, это произведение, на титульном листе которого стоит слово *grand*, его очень приятно удивило. Правда, со времен написания прекрасных трио и квартетов Моцарта я не помню ни одного произведения такого рода, в котором были бы объединены оригинальные идеи, основательное исполнение, новизна без причудливости, эрудиция без пышности, очень красивая мелодия с часто блестящей гармонией, общая скомпанованность и округленность и, наконец, такое искусное использование эффективных особенностей всех трех инструментов. Я уже упоминал, что, господин Гуммель, используя все три инструмента, написал каждому свою партию, которую если и нелегко исполнять, то только потому, что композитор убрал все ненужные фигуры, облегчив задачу, но каждый инструмент используется по своему характеру, а именно с самой привлекательной стороны, и это действительно после Моцарта стало редким явлением. Короче, каждый знаток искусства и образованный любитель без лишних раздумий примет это сочинение как свое любимое. Я буду всем сердцем рад, если это беспристрастное признание заслуг художника будет способствовать тому, что и другие их признают больше, чем до сих пор...» Такие рецензии показывают, каким признанием пользовался Гуммель в свое время не только как выдающийся пианист, но и как композитор.

Действительно ли частные сочинения, среди которых много танцев для его отца, работавшего дирижером в танцевальном зале Аполлона в Вене, отнимали так много времени, что это повредило его службе при княжеском дворе, остается под вопросом. Нарастающие трудности в отношениях не только с коллегами, но и с князем, причиной которых было небрежное исполнение своих обязанностей, привели наконец к тому, что князь Николай II из-за неуважительного поведения во время серьезного разговора в рождественский вечер 1808 года немедленно уволил Гуммеля, чтобы, правда, вскоре снова восстановить, по-видимому, по просьбе Йозефа Гайдна. Из-за военных событий 1809 года княжеская семья вынуждена была переехать в Буду или Пешт, чтобы обезопасить себя от наступающих французов, и только после заключения перемирия в Шенбрунне 14 октября снова возвратилась в Эйзенштадт. Гуммель, который в это время был у отца в Вене, прибыл в Эйзенштадт только в 1810 году и получил поручение купить на аукционе по продаже наследства музыкальные сочинения умершего в 1809 году Гайдна. Это поручение привело якобы к окончательному разрыву с князем; поползли слухи, что Гуммель взял из архива Эстерхази некоторые рукописи и как будто принимал участие в перепечатке этих уникальных вещей; это обвинение признано сегодня

несправедливым. К этому прибавились и обвинения первых лет его жизни в Эйзенштадте, которые еще не были сняты: якобы он слишком мало уделял внимания своим служебным обязанностям, часто путешествовал и по своему усмотрению распоряжался финансами князя. Критиковали и его образ жизни; одна певица по имени Жозефа Шуль жаловалась на преследования концертмейстера Гуммеля, а Йозеф Карл Розенбаум, секретарь княжеского дома, записал в своем дневнике еще 10 октября 1804 года: «Гуммель снова навязался, напился и заснул». Наконец 11 мая 1811 года поступило окончательное распоряжение князя об увольнении Гуммеля, причем между князем и Гуммелем дело чуть не дошло до судебного процесса.

ПРОМЕЖУТОЧНЫЕ ОСТАНОВКИ В ВЕНЕ И ШТУТГАРТЕ

Возвратившись в Вену, Гуммель посвятил себя исключительно композиторской деятельности и урокам музыки, редко выступая перед общественностью как пианист. Исключением был большой концерт, который давался по желанию короля Франца в честь Венского конгресса зимой 1814–1815 гг. В концерте, между прочим, была исполнена большая соната в четыре руки op. 51 Гуммеля. За короткие годы своей венской жизни до 1816 года, который считается средним этапом его творчества, Гуммель попробовал себя в качестве издателя собственных сочинений. Так появились в «*Repertoire de Musique pour les Dames*» в 24 журналах собственного издательства более половины его произведений, изданных между 1811 и 1818 гг. с различным составом оркестра и различной степенью трудности. Так как камерная музыка была в то время идентична домашней музыке, он должен был принаравливаться к широкой публике, если хотел иметь успех. Своим знаменитым септетом op. 74, который впервые с большим успехом был исполнен 28 января 1816 года баварским королевским камерным музыкантом Раухом на домашнем концерте, устроенном гофротом Цизиусом, и был назван самым лучшим и совершенным произведением Гуммеля, – по словам Ганса фон Бюлова «лучший образчик смешения двух музыкальных стилей, концертного и камерного, которые имеются в музыкальной литературе» – он начал в последний период творчества чаще прибегать к собственной обработке своих произведений для различного состава оркестра. Этим он, как и Бетховен, хотел избежать нежелательной обработки своих произведений другими лицами.

Этот септет op. 74 d-Moll, который появился в Артари в Вене, был опубликован немного позже в собственной обработке как квинтет для фортепьяно со смычковыми, с составом, который Шуберт, как известно, избрал для своего квинтета «Форель». Действительно, документально доказано, что необычный состав изданного в 1819 году в Штайре квинтета «Форель» op. 114, напоминает состав Гуммеля. Друг юности Альберт Штадлер, который в то время работал концертным практикантом в Штайре в окружном ведомстве, сообщает о появлении этого произведения следующее: «Квинтет Шуберта для фортепьяно, скрипки, виолы, виолончели и контрабаса с вариациями на „Форель“ Вам, по-видимому, знаком. Он его сочинил по особой просьбе моего друга Сильвестра Паумгартнера,

который был очень восхищен прекрасной песенкой». Квинтет по его желанию был обработан и инструментирован как новый квинтет Гуммеля recte Septuors. Паумгартнер, следовательно, однозначно выбрал сочинение Гуммеля как образец для музыкального сочинения заказанного им Шуберту, с доверием перенявшего у него компоновку состава и последовательность исполнения. Но в своем композиторском воплощении Шуберт шел собственным путем.

16 мая 1813 года Гуммель женился на Элизабет Рекель, певице Венского придворного театра, сестре ставшего известным своими связями с Бетховеном оперного певца Йозефа Августа Рекеля. Эта женитьба существенным образом способствовала тому, что Гуммель сразу же попал в поле зрения интересов венской общественности. Когда он весной 1816 года по окончании военных действий отправился в концертное турне в Прагу, Дрезден, Лейпциг, Берлин и Бреслау, где он, между прочим, встретился с Карлом Марией фон Вебером, во всех критических статьях отмечали, что «со времен Моцарта ни один пианист так не восхищал публику, как Гуммель».

Здесь необходимо остановиться подробно на отношении Гуммеля к Людвигу ван Бетховену, которое часто интерпретируется не совсем верно. Конечно оба, как ученики Альбрехтсбергера и Сальери, часто встречались с 1793 года, то есть после возвращения Гуммеля из большого турне, и кажется относительно быстро установили дружеские отношения, которые, правда, из-за тяжелого характера Бетховена, часто подвергались испытаниям, о чем мы узнаем из переписки, впервые опубликованной в 1845 году. Бетховен, который, как известно, легко раздражался по любому ничтожному поводу, пишет: «Пусть он ко мне больше не приходит! Он – паршивая собака, а паршивыми собаками пусть займется живодер. Бетховен». Но уже через день, убежденный в своей неправоте, Бетховен послал Гуммелю следующие строки: «Дорогой Натцерль! Ты – честный человек и был прав, я признаю это; приходи ко мне вечером, ты увидишь также Шуппанцига, и мы оба устроим тебе головомойку, будем тебя трясти и колотить, пока тебе снова не станет радостно. Целую тебя. Твой Бетховен по прозвищу Клецка». Такие недоразумения, конечно, не могли испортить дружеские отношения. Напротив, кажется, что другой случай имел более серьезные последствия. Когда 13 сентября 1807 года дворцовая капелла Эйзенштадта по приказу князя Николая II исполняла мессу Бетховена, которая не имела большого успеха, и князь якобы сказал тогда следующее: «Месса Бетховена невыносима, смешна и отвратительна, я взбешен, и мне стыдно». Так как в момент этого неблагоприятного замечания стоящий рядом с князем Гуммель улыбнулся, очевидно, Бетховен принял эту улыбку на свой счет и истолковал ее как злорадство. Правая рука Бетховена, Антон Шиндлер, пишет в биографии мастера об этом случае: «Его ненависть к Гуммелю по этому поводу была настолько сильна, что я не знаю другого такого примера из его жизни. Даже 14 лет спустя он мне рассказывал об этом происшествии с такой горечью, как будто это случилось только вчера». Может быть, Бетховен некоторое время был зол и обижен, но постоянное чувство ненависти к Гуммелю исключается, так как через несколько лет после венчания Гуммеля с Элизабет Рекель Бетховен весело отмечал это событие у знаменитого гитариста Джулиани вместе с новоиспеченными супругами. Хорошими отношениями между обоими музыкантами

были также во время исполнения сочинения Бетховена «Победа Веллингтона или битва у Виктории» ор. 91 в 1813 году, в котором принимали активное участие великие музыканты Вены: Сальери дирижировал «Канонады», а Гуммель сидел за большим барабаном. Вследствие огромного успеха этого, с художественной точки зрения скорее незначительного, произведения в 1814 году состоялись многочисленные повторные выступления. Тогда Бетховен писал Гуммелю: «Дражайший Гуммель! Прошу тебя, бей и на этот раз в барабан, дирижируй канонадами с твоим замечательным штабом капельмейстеров и артиллеристов – сделай это, прошу тебя, и если мне когда-нибудь придется обстреливать тебя, я душой и телом готов. Твой друг Бетховен».

Когда Гуммель уехал из Вены и ушел из круга знакомых Бетховена, тот посвятил ему в память о совместно проведенном времени в Вене канон «*Ars longa vite brevis*» со словами, занесенными в книгу памятных записей Гуммеля, которые гласили: «Счастливого путешествия, дорогой Гуммель, вспоминайте иногда вашего друга Людвига ван Бетховена. Вена, 4 апреля 1816 года».

Как видим, описание Шиндлера, конечно, не соответствует действительности. Самым впечатляющим доказательством ничем не омраченной и настоящей дружбы между ними является подарок Гуммеля в последние недели жизни Бетховена: как только Гуммель 7 марта 1827 года вместе со своей супругой и учеником Фердинандом Гиллером после концертного турне возвратился в Вену, он на следующий же день поспешил к смертельно больному Бетховену, чтобы обнять его. Еще три раза, в последний раз 23 марта, за три дня до смерти Маэстро, он навещал его, чему Бетховен был, очевидно, очень рад, так как еще 21 марта написал Игнацу Мошелесу в Лондон: «Гуммель здесь, навещал меня несколько раз». Согласно обещанию, которое Гуммель дал умирающему во время своего предпоследнего посещения, 7 апреля 1827 года он принял участие в концерте-бенефисе в Йозефштеттер театре. По этому поводу он велел составить афишу, в которой было написано, что ему доставляет особое удовольствие исполнить желание своего усопшего друга Бетховена, который на смертном одре попросил представлять его на бенефисе. Свидетели этого концерта рассказывали, что он фантазировал на различные темы Бетховена, и все сошлись на том, что траурный концерт не мог быть благороднее. Этих примеров достаточно, чтобы показать, что несмотря на некоторые утверждения, между Гуммелем и Бетховеном до конца существовала настоящая, ничем не омраченная дружба.

После пятилетнего пребывания в Вене в качестве учителя музыки 16 сентября 1816 года он был приглашен в Штутгарт в качестве придворного капельмейстера, где в оперном театре ставил оперы Моцарта, Бетховена, Херубини и Сальери и выступал публично как пианист. Уже после первого концерта певец и артист Эдуард Генаст с восторгом писал в своем дневнике: «Гуммель – мастер своего инструмента. Такого второго нет в Европе». К сожалению, вскоре между ним и директором театра появились трения: тот отказался принять в качестве певицы его супругу, выступавшую раньше на сцене оперного театра Вены. Во время краткого пребывания в Штутгарте Гуммель предпринял два концертных турне: в 1817 году в Маннгейм и во Франкфурт-на-Майне и в 1818 году совместно с виолончелистом Николаусом Крафтом на Нижний Рейн и в Гамбург. Во Франкфурте он заболел,

согласно заключению врача, «сильным, охватившим нижнюю часть туловища и конечности, ревматическим заболеванием», природу которого сегодня невозможно установить. Вследствие ухудшающихся отношений между ним и директором, которые были отягощены предвзятым отношением к Гуммелю всего двора с момента его появления в Штутгарте, положение композитора становилось невыносимым. 27 декабря 1818 года он с большим разочарованием писал издателю Питерсу: «Здесь нет места для художника, способного обогатить мир своими работами, а только для обычных людей, заботящихся лишь о еде и питье и позволяющих себе все».

Поэтому уже 12 ноября 1818 г. он поставил в известность дирекцию при дворе, что «с сегодняшнего дня считает себя свободным от занимаемой должности». Принятию этого решения способствовало то, что он принял от барона фон Витцтум приглашение занять место капельмейстера Великого герцога в Веймаре, которое стало вакантным после смерти Августа Эберхарда Мюллера в 1817 году. Карл Мария фон Вебер в Дрездене и Петер Йозеф фон Линдпайнтнер, тогдашний музыкальный директор Изартортеатра в Мюнхене, рекомендовали барону Гуммеля на эту должность, которая приносила ему доход 1600 талеров в год, а трехмесячный отпуск позволял совершать концертные турне. Уже 23 февраля 1819 года он вступил в новую должность, на которой находился до самой смерти.

ВЫДАЮЩИЙСЯ ПИАНИСТ И ПРИДВОРНЫЙ КАПЕЛЬМЕЙСТЕР

Теперь Веймар, наряду с некоронованным королем поэтов Гете, получил в лице знаменитого Гуммеля новую звезду. Биограф Гуммеля К. Бениовский пишет: «Побывать в Веймаре и не послушать Гуммеля означает то же самое, что побывать в Риме и не увидеть папу». Действительно, скоро к нему стали приезжать ученики со всего света, среди которых, между прочим, были Юлиус Бенедикт, Фердинанд Гиллер и Адольф Гензельт. Его слава преподавателя музыки была так велика, что сам факт быть его учеником имел большое значение для дальнейшей карьеры молодого музыканта. Так, Роберт Шуман писал своей матери 12 декабря 1830 года из Лейпцига: «В день святого Михаила я еду в Веймар к Гуммелю по одному хитрому делу, чтобы только назваться его учеником». Гуммель умел не только привлекать к себе учеников, но и приводить в восторг своих слушателей. Его ученик Фердинанд Гиллер описывает наглядную картину обезоруживающей естественности, с которой Гуммель мастерски преодолевал иногда непредвиденные трудности во время импровизаций на фортепьяно: «Маэстро страстно любил нюхать табак, из-за чего ему приходилось часто пользоваться носовым платком. Во время импровизаций это могло привести к неприятным последствиям, когда Гуммель не мог играть одной рукой, будь то левая или правая, в то время как другой рукой сморкался. Но эта опасная процедура вызывала у слушателей в крайнем случае легкую понимающую улыбку и не портила хорошего настроения, как и черный шелковый колпак, который он нахлобучивал, боясь простудиться, сразу же после каждого концерта».

В Веймаре Гуммель достиг пика своей европейской славы, хотя в последние

годы жизни она снова стала меркнуть. В противоположность Листу, который ввиду невозможности, осуществления своих художественных планов вовремя оставил пост капельмейстера, Гуммель смирился с всевозрастающим стеснением своего художественного творчества, из-за чего его композиторская деятельность также не развивалась.

Ференц Лист, который как и другие молодые художники того времени с сожалением должен был признать этот факт, писал в своем письме Великому герцогу Александру 6 февраля 1860 года: «Что такое успех системы *Status quo* у Гуммеля, определенно высокоталантливого художника? То, что его превратили в машину, притупили его волю и обесценили в мире искусства, в котором его дирижерская деятельность ничего не стоила».

Несмотря на эти ограничения, Гуммелю в начале деятельности в Веймаре удался «настоящий рывок к достойному вниманию новому стилю.... бесплодных в творческом отношении лет в Штутгарте». Это началось с сочинения знаменитой сонаты *fis-Moll op. 81*, одной, которой, по словам Роберта Шумана, хватило бы, чтобы обессмертить имя Гуммеля. В страстном, субъективно-взволнованном фантастическом выражении «и в высоко-романтической манере она опережает свое время почти на два десятилетия и предвосхищает звуковые эффекты, которые присущи представлению поздних романтиков». Но и три трио для фортепьяно его последнего периода творчества, прежде всего *pp. 83*, содержат совершенно новые стилистические черты; минувя своих предшественников Гайдна и Моцарта, он обращается здесь к «блестящей» игре. Особо следует подчеркнуть завершенный предположительно в 1820 году квинтет для фортепьяно в *es-Moll op. 87*, в котором основным принципом музыкального выражения являются не элементы импровизации или орнаментальные украшения, а работа над темой и мелодией. Использование венгерских фольклорных элементов, большее предпочтение фортепьяно и свободное владение мелодией – вот некоторые музыкальные особенности, которые отличают поздний стиль Гуммеля. Традиции народной музыки, оказавшей на него огромное влияние в детстве, их многообразие на его родине Австро-Венгрии, уходят корнями вглубь семейных традиций, вплоть до деда. Особенно заметно это в его чуть стилизованных танцах, тесно связанных с фольклорными образцами, в которых используются даже цыганские мажорные мелодии.

В 1828 году знаменитая Клавирная школа Гуммеля под названием «Обстоятельное теоретическое и практическое наставление к фортепьянной игре» была издана в известном музыкальном издательстве Тобиаса Гаслингера. Современники с восторгом приняли этот объемный труд. В «*Allgemeine musikalische Zeitung*» в марте 1829 года рецензент назвал ее «действительно выдающимся, всеми, уважаемым знаменательным событием, влияние которого трудно переоценить». Сам Гуммель так обосновал свой замысел и цель в предисловии: «Фортепьяно является сейчас самым популярным из всех инструментов, и это по праву, так как на нем можно легко добиться не только полноты и гармонии, но и гармонии, разрабатываемой многими голосами, и не только потому, что на нем можно играть любую музыку вообще, достаточную в определенной степени; оно должно рассматриваться и использоваться не только

как инструмент вообще, но и как представитель всех инструментов, потому что является самым достаточным, самым необходимым и удобным сопровождением как для пения, так и для других инструментов... Эти преимущества и значительная популярность, которую этот инструмент получил в течение примерно 20 лет, по-видимому, способствовали тому, что оно используется повсюду, и многие добились высокой степени искусства на нем». Несмотря на это, вскоре раздались критические голоса против различных подробностей в тексте, а также против пространных и многочисленных примеров нотных записей. Так, например, Роберт Шуман увидел в Школе Гуммеля, что «наряду с полезными есть много бессмысленных нагромождений, наряду с ценными указаниями много того, что затрудняет обучение», так что при чтении этого труда он был «основательно напуган». С сегодняшней точки зрения Школу можно было бы поставить в ряд с педагогическими устремлениями, начало которым положил Карл Филипп Эммануэль Бах изданным в 1735 году произведением «Правильный способ игры на клавире во второй половине XVIII века». Как и Школа фортепьянной игры К. Ф. Э. Баха обобщает технические возможности игры на фортепьяно, так и попытка Гуммеля должна восприниматься как сочетание всех технических возможностей фортепьянной игры того времени. К сожалению, Школа Гуммеля появилась лишь тогда, когда благодаря Шопену, Мендельсону и Листу уже наметилось новое, новаторское направление игры на фортепьяно и ее возможностей.

Чтобы оградить Школу от перепечаток, он получил авторские права во многих европейских странах. Гуммель принадлежал к тем музыкантам, которые уже в двадцатые годы XIX столетия резко выступали за соблюдение авторских прав, в чем его, между прочим, горячо поддерживал Бетховен. Его старания увенчались успехом, так как уже в 30-х годах в Германии были приняты соответствующие законы, как в Англии и Франции. Так что с этого времени появление нелегальных изданий преследовалось законом. Фердинанд Гиллер пишет в своих мемуарах, что во время одного визита Гуммеля к тяжелобольному другу Бетховену 8 марта 1827 года они наряду с этим вопросом обсуждали намерение подать заявление Германскому Федеральному собранию. Любые неразрешенные переиздания должны в будущем пресекаться законом. Чтобы придать этому документу вес, его выдали как заявление Бетховена, оно было подписано лично Бетховеном. Гуммель в этом заявлении фигурирует как представитель Бетховена, который «с глубоким почтением будет ждать решения Высокого Федерального собрания».

Хотя Гете в последние годы жизни и не проявлял особого интереса к музыке, он, кажется, с самого начала был очарован игрой Гуммеля на фортепьяно. Эккерман, отличавшийся глубоким проникновением в образ мыслей Гете, в 1836 году опубликовал 2 тома своего сочинения «Беседы с Гете в последние годы его жизни» – произведения, которое Ницше назвал «первой лучшей немецкой книгой», где писал о том, как на вечере у Гете 5 ноября 1822 года играл Гуммель «...с силой и талантом, которые невозможно выразить словами, не послушав его». В более поздние годы Гуммель часто бывал в доме Гете; там 4 ноября 1822 года он стал свидетелем игры 11-летнего Феликса Мендельсона. Как высоко король поэтов ценил Гуммеля, мы узнаем из разговора Гете с Эккерманом, датированного 7

апреля 1829 года, в котором Гете якобы сказал: «Наполеон обращается с миром, как Гуммель со своим роялем. То и другое кажется нам удивительным, мы не понимаем ни того, ни другого, и все же это так и происходит на наших глазах». Со своей стороны Гуммель платил Гете безграничным восхищением. Когда Гете умер, он сочинил к траурной церемонии 26 марта 1832 года песнь на слова Фридриха Вильгельма Римера, ставшего в 1803 году учителем сына Гете Августа, и до 1812 года жил в доме поэта, который как филолог был ему ценным советчиком.

Как дирижер при Веймарском дворе Гуммель уже в марте 1820 года взял свой первый отпуск, чтобы отправиться в концертное турне в Прагу, а затем в Вену. На обратном пути он дал в большом театре Мюнхена концерт, который имел небывалый успех. Уже через два года он поехал в Россию, в 1823 году в Париж, где по поводу концерта 23 мая его называли «современным Моцартом Германии». 1828 год привел его в Варшаву, где на одном из его концертов присутствовал молодой Шопен, которого игра мастера особенно пленила. Вскоре между ними возникла дружеская симпатия. 1 декабря 1830 года Шопен сообщал своей семье, что Гуммель, который уже в 1826 году был избран почетным членом венского «Общества друзей музыки», проложил ему путь директора Венского Кертнертортеатра.

ПЕРВЫЕ СИМПТОМЫ БОЛЕЗНИ

Из письма к издателю Томсону в Эдинбурге от 2 февраля 1830 года, к которому он обратился по поводу издания шотландских песен, мы узнаем, что Гуммель три недели был болен. О характере заболевания сегодня нельзя ничего выяснить, однако кажется, что, по сравнению с болезнью 1818 года во Франкфурте, оно было более легким, так как уже в марте он смог отправиться в запланированное на начало года концертное турне через Париж в Лондон. Свое последнее концертное турне в Вену он совершил вместе с супругой в феврале 1834 года; по этому случаю он посетил свой родной город Пресбург, а также замок Эстерхази в Эйзенштадте. В 1835 году, видимо по состоянию здоровья, он отказался от отпуска и вместо этого заказал пристройку к своему дому в Веймаре для музыкального салона.

Из писем придворного актера и режиссера Веймарского Хофтеатра Макса Иоганна Зейделя Верховному придворному маршалу фон Шпигелю от 1833 года можно предположить, что состояние здоровья Гуммеля в это время оставляло желать лучшего. По поводу пребывания в Англии в том же году в качестве оперного дирижера в королевском театре, когда Гуммелю выпала честь дирижировать оркестром на траурной церемонии в Виндзоре по усопшей принцессе Луизе, Зейдель писал 2 июля 1833 года барону фон Шпигелю: «От Гуммеля сегодня нет письма, боюсь получить из Англии плохие новости, дай Бог, чтобы я ошибся». В этих словах видна серьезная обеспокоенность по поводу состояния здоровья Гуммеля, и с заметным облегчением Зейдель сообщил тому же адресату пять дней спустя: «Сегодня после обеда из Лондона пришло известие с сыном господина Рекеля, спешу сразу же послать Вам письмо Гуммеля. Чета Гуммелей здорова, он так долго молчал из-за затянувшегося отъезда молодого

Рекеля, а Перри передал ему мое письмо только 25 мая. Я сообщил Гуммелю во Франкфурт, как он и ожидал, до востребования, что он встретит Ваше Высочество и господ князя и княгиню в Вильгельмстале, а я с Вашего позволения поеду ему навстречу в Эйзенах».

Беспокойство о состоянии здоровья Гуммеля было небезосновательным. Его жалобы на одышку, которая мучила его долгое время, становились чаще, и это стала заметно сказываться на его работе. Из письма от 5 мая 1836 года знаменитому мастеру по изготовлению роялей в Вене Штрейхеру мы узнаем, что он чувствует себя уже почти «три месяца не совсем хорошо», поэтому его последние ученики, итальянец Джиус Униа и Рудольф Вилмерс, вынуждены были покинуть своего больного учителя. Летом 1836 года он поехал снова в Бад Киссинген. Пребывание на этом курорте раньше приносило ему некоторое облегчение и на этот раз, казалось, оказало благотворное влияние. В «Биографических записках из жизни Гуммеля» мы узнаем от М. И. Зейделя: «С 1836 года он начал болеть, его дыхание было стеснено, боли внизу живота, из-за которых он уже несколько лет назад принимал различные ванны и воды, усилились. Пребывание в Киссингене принесло свои результаты, он возвратился здоровым и бодрым, но признаки водянки и болезни печени у него уже были».

Весной 1837 года он предпринял развлекательную поездку в Вену, посетил многие театральные представления, однако состояние его здоровья заметно ухудшилось. Впрочем сам Гуммель считал свои болезни несущественными. Так, после нескольких недель болезни в начале 1837 года, 10 марта он снова выступил на организованном им самим концерте для вдов в придворном театре Великого герцога в Веймаре. Зейдель пишет об этом событии: «Его встретили бурными знаками внимания и признания его таланта. Он представил высоким господам и всем присутствовавшим слушателям своего старшего сына Эдуарда, который впервые играл на фортепьяно. Гуммель, таково было общее мнение, казалось, достиг в своих фантазиях наивысшей красоты и мастерства. Нескончаемые крики браво и аплодисменты были ему наградой. Перенесенная болезнь, беспокойство о том, справится ли сын со своей задачей, все это отразилось не сто слабой нервной системе, и всем казалось, что он в своей игре как будто навеки прощался с этим земным миром. – Ах, как жаль! Это было его последнее выступление, – это была его лебединая песня».

Все еще считая свою болезнь случайным недомоганием, которое часто бывает у здоровых людей, он остался веселым и провел в кругу друзей несколько приятных часов. Он уже предвкушал время, когда снова сможет поехать в Бад Киссинген. К сожалению на этот раз он убедился в том, что водолечение не только не приносит успеха, но и ухудшает его состояние. М. И. Зейдель писал 21 июня 1837 года барону фон Шпигелю: «Самые последние новости такие: Гуммель чувствует себя в Киссингене очень плохо и написал своим обоим детям, чтобы они непременно приехали к нему, он очень скучает и хочет, чтобы они были при нем и помогли матери ухаживать за ним; оба сына уехали к нему вчера рано утром. Кучер Гуммеля сразу же написал своей жене, что Гуммелю часто бывает плохо, он теряет сознание, и воды ему не помогли, скорее наоборот. Бедняжка». Насколько серьезным было его состояние в то время, становится ясно из письма от 27 июня:

«Господин главный управляющий Деге написал из Киссингена, что состояние Гуммеля очень опасно, тамошний врач Гуммеля очень ждал приезда Гушке (Гофрат д-р Карл Гушке был его лечащим врачом в Веймаре. *Прим. авт .*), но сейчас ему как будто лучше, только что и я получил известие от сыновей Гуммеля, он вне опасности, хотя его очень мучают запоры и приступы тошноты. Боже, сохрани нам нашего доброго Гуммеля»

Гуммель сам понимал, что ухудшение его состояния не было следствием лечения в Киссингене, так как началось еще в Веймаре. Это видно из письма мастера к Зейделю, о котором тот сообщает барону фон Шпигелю 29 июня 1837 года: «От Гуммеля я получил вчера письмо, наверное, не лечение явилось причиной его страданий, так как еще здесь (в Веймаре. *Прим. авт .*) и главным образом в дороге боли в груди стали сильнее, и ни один врач не подумал, что геморроидальные боли – это болезнь. Сейчас это стало действительностью, причем открылось такое сильное кровотечение, что врачи увидели болезнь и признали ее опасной». Не удивительно, что Гете устами Мефистофеля в разговоре с Фаустом дал нелестную оценку врачам того времени! Барону фон Шпигелю Гуммель отправил 2 мая 1837 года личное письмо, в котором он снова в оптимистичном тоне, сообщил: «Я уже два дня чувствую себя хорошо, начал пить рагоцци (минеральная вода. *Прим. авт .*), надеюсь все будет хорошо, и конец лечения будет более радостным, чем начало».

К сожалению, его желание не исполнилось. Тяжело больным вернулся он в июле в Веймар, опять же в оптимистичном настроении. Зейдель сообщает об этих днях: «...всегда веселый, он смеялся, когда узнал, что у него подозревают водянку. Он надеялся дожить до возраста своих родителей; его планы были расписаны до самых почтенных лет». Это беззаботное оптимистичное настроение Гуммеля удивляет, когда узнаешь во всех подробностях о его недомоганиях и симптомах из письма Зейделя барону фон Шпигелю от 8 августа 1837 года. В нем говорится: «С приездом Гуммеля в Веймар меня снова потянуло из милой долины Берки в привычный домашний уют, так как из письма из Киссингена я узнал, что он в последнее время опять в плохом состоянии, и сразу же после его приезда домой я, приехав из Берки навестить его, убедился сам в том, что он опасно болен. Его состояние внушает опасение. Его ноги распухли, дыхание затруднено, кроме того, до утра воскресенья у него были еще и признаки, которые ежечасно заставляли меня дрожать за его жизнь, а именно: едва он немного походит, посидит, поговорит, даже полежит, внизу живота появляются судороги, которые мгновенно охватывают сердце и горло, сжимают легкие, ему не хватает воздуха; и только легкое массирование рукой приводило его в чувство. В течение пяти минут он был на грани жизни и смерти; с вечера субботы до 10 часов утра воскресенья у него было более 50 таких приступов, поэтому я в полдень уехал, чтобы от его имени вызвать из Йены тайного советника Штарка в Веймар, но тот не смог приехать сразу, а приехал только в понедельник 10-го. Случайно, или это можно назвать кризисом, Гуммелю в воскресенье вечером стало лучше и в таком состоянии он находится сейчас, по-видимому, это следствие нарывного пластыря, который ему прописал гофрат Гушке, и которым он был вынужден... пользоваться месте с лекарством в течение 6–8 недель. Тайный советник Штарк осмотрел его, он не

думает, что у него так увеличено сердце, как говорят другие врачи, и после консультации с гофратом Гушке говорил о пациенте, в противоположность другим, успокаивающим, обнадеживающим тоном; однако он также признал у него наличие грудной водянки».

Еще за 2 месяца до смерти, 18 августа 1837 года, Гуммель писал своей матери: «Дорогая мама, надеюсь, что Вы здоровы, я тоже здоров. Сегодня я хотел послать за Вами, но не могу, так как у Иоганна (Его кучер. *Прим. авт .*) позавчера был приступ подагры, поэтому он не может поехать и не сможет раньше, чем через две недели. Возьмите в Йене извозчика (я заплачу) и приезжайте сюда как только захотите и позволит погода. Мы будем рады скоро видеть Вас. Ваш сын Гуммель». В противоположность этим оптимистическим строкам в его окружении шепотом говорили о близкой смерти, и более или менее тактичные претенденты поговаривали о преемнике. Так, сочинитель баллад д-р Карл Леве уже 13 августа 1837 года писал своей супруге из Майнца: «Кеферштейн пишет, что Гуммель вернулся из Киссингена очень больным. Опасаются его скорой кончины. Если бы я мог предложить себя на место Гуммеля, то я ничуть бы не надеюсь его получить. Кто станет преемником Гуммеля? Я думаю Мендельсон». Когда Леве побывал в Веймаре и навестил больного, он был немного удивлен, увидев его относительно бодрым и в хорошем настроении.

В конце сентября Гуммель все же пожаловался своей матери, хотя как и прежде надеялся сохранить здоровье. В письме от 30 сентября 1837 года он пишет: «Дорогая мама, надеюсь, что Вы здоровы и счастливы; я также чувствую себя неплохо, только иногда мне становится трудно дышать; отчасти это зависит от плохой погоды, а иногда от влияния геморроидальной вены. Я утешаю себя тем, что и у других людей так бывает, значит надо терпеть то, что нельзя изменить. Я каждый день хожу на прогулки, это идет мне на пользу; я больше ничего не делаю, что стоило бы мне усилий, поэтому надеюсь, что постепенно стану совершенно здоровым. Будьте здоровы. В следующем месяце я Вам снова напишу. Ваш сын Гуммель».

Последние дни и недели своей жизни он провел за обработкой струнных квартетов для фортепьяно Бетховена, которые ему заказали в Лондоне, где он намеревался их издать. Силы медленно покидали его и не позволили исполнить свои намерения. Вскоре он вынужден был лечь в постель. О том, как прошли последние дни его жизни, мы узнаем от Зейделя: «В последние девять дней страданий он находился в постоянном беспокойстве, лежал с закрытыми глазами, отбивая такты рукой или пальцами, громко считая то четверть, то многие такты один за другим. Он слышал любое слово, произнесенное даже шепотом, и сразу же открывал глаза; он узнавал всех окружающих». Так случилось, что за 4 дня до его смерти в Веймар неожиданно приехала его мать. «Когда он ее увидел, спросил: что ей нужно? Она произнесла, подавляя слезы и боль, несколько слов извинения, что она испугалась за его здоровье и приехала на ярмарку купить для него различных зимних припасов, над чем он начал громко и от души смеяться. Его супруга привела в этот день обоих сыновей (второй, младший, Карл, учился у хорошего художника и мастера своего дела Фридриха Презрела в Веймаре и делал большие успехи в искусстве) и попросила его благословить детей. Он обнял их, сразу же

потерял сознание, закрыл глаза, и казалось, когда он тихо пробормотал какие-то слова, что он говорит с покойным отцом». Из этого рассказа Зейделя становится ясно, что Гуммеля оставила надежда. Из заметки в «Wiener Allgemeine Theaterzeitung» от 29 декабря 1837 года Гуммель на вопрос одного друга, как у него дела, за несколько дней до смерти якобы ответил: «Я думаю, что скоро смогу освободить мир от этого вопроса ко мне».

Примерно за неделю до кончины зашел, между прочим, разговор о Гете и об обстоятельствах его смерти. Гуммель хотел знать, когда умер Гете – днем или ночью. Ответ гласил: «Днем». «Да, – сказал Гуммель, – если я умру, я бы хотел, чтобы это случилось днем». Это последнее его желание исполнилось: 17 октября 1837 года в 7 часов утра, точно на рассвете, смерть приняла его и освободила от жизни.

Погребение состоялось 20 октября в присутствии не только двора, но и широких слоев населения Веймара. Останки были захоронены в непосредственной близости от княжеского склепа, где нашли свое последнее пристанище останки Гете и Шиллера. Ранее Гуммель выразил настоятельное желание, чтобы траурная музыка, написанная им по случаю смерти Великого герцога Карла Августа на слова гофрата Римера, звучала на его собственном погребении и на похоронах его друга Римера. Кроме достойной траурной церемонии Веймарской масонской ложи «Амалия», к которой вместе с Гуммелем принадлежал когда-то Гете и даже Великий герцог, издатель Тобиас Гаслингер устроил в Вене вечер памяти. В церкви при дворе под управлением его друга молодости Игнаца Ксавера фон Зейфрида, бывшего однокашника Моцарта, был исполнен реквием Моцарта.

ДИАГНОЗ С СОВРЕМЕННОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ

Диагноз болезни, которая в конце концов привела Гуммеля к смерти, нетрудно установить сегодня ретроспективно, несмотря на скудные сведения, находящиеся в нашем распоряжении. Мы прочли у Макса Иоганна Зейделя, который в своих «Биографических записках из жизни умершего 17 октября 1837 года в Веймаре капельмейстера Великого герцога Саксонии, рыцаря многих орденов Иоганна Непомука Гуммеля, первого пианиста своего времени» описывает некоторые подробности последних лет жизни мастера, что очевидно первые признаки заболевания появились у Гуммеля в 1833 году, поэтому он много раз ездил на лечение в Бад Киссинген. Казалось, что речь шла об одышке с прогрессирующим учащением дыхания, которая постепенно стала сказываться на его дирижерской и исполнительской деятельности. Причиной водолечения были очевидно боли в нижней части живота, которые, по-видимому, мучили его долгое время. Об этом свидетельствует выдержка из «Биографических записок» Зейделя, согласно которой Гуммель начал заметно болеть с 1836 года, «его дыхание было затруднено, и он чувствовал боли в паху, из-за которых принимал различные ванны и воды, которые ему не помогали». Может быть, Зейдель опирался на мнение лечащего врача Гуммеля, когда писал, что уже в это время у него появились «первые признаки грудной водянки и болезни печени». Весной 1837 года его состояние начало заметно ухудшаться, а в июне говорили уже об «очень опасном состоянии».

У него были многократные приступы головокружения и обмороки, которые его «очень ослабили», усилилась одышка вследствие «чувствительной грудной болезни», начались сильные боли распухшей геморроидальной вены, которая очень сильно кровоточила. В это время появились признаки скопления жидкости в нижней части тела, во что сам Гуммель, правда, не хотел верить, так как «он смеялся, когда узнавал, что у него подозревают водянку». В августе у него уже «сильно распухли ноги, дыхание затруднено; но появились новые симптомы, которые заставляли окружающих ежечасно дрожать за его жизнь. Едва он немного походит, посидит, поговорит, даже полежит, внизу живота появляются судороги, которые мгновенно охватывают сердце, горло, сжимают легкие, ему не хватает воздуха». Эти приступы повторялись в течение двенадцати часов более 50 раз, продолжались всегда только несколько минут. Но они были настолько интенсивными, что «в течение пяти минут пациент находился на грани жизни и смерти», так что во время такого приступа он, бледный как труп, полный смертельного страха, ловил ртом воздух. В последние годы жизни его духовные силы заметно ослабли, постепенно он впал в некое оцепенение, из которого хотя и легко выходил, но постоянно бормотал какие-то непонятные слова и как в бреду жестикулировал руками и пальцами. Представляется, что в таком состоянии Гуммель тихо скончался.

Из этой характеристики истории болезни нетрудно понять, что у Гуммеля с 1833 года начала постепенно развиваться так называемая сердечная недостаточность, то есть ослабление сердечной силы, причем сначала оно ограничивалось только левым желудочком. Явилась ли перегрузка, а позже постепенная атрофия левого желудочка следствием высокого давления крови, на этот вопрос сейчас нельзя ответить, так как во времена Гуммеля кровяное давление не измеряли. Этот прибор был изобретен Ривой Роччи и усовершенствован Коротковым в 1905 году. Больные, у которых отказывает левый желудочек, жалуются на одышку, которая появляется при физических нагрузках, но в развернутой стадии не прекращается и в состоянии покоя. При выраженной левосторонней сердечной недостаточности появляется характерный ритм дыхания, так называемое периодическое дыхание, причиной которого является ограниченная деятельность дыхательного центра. При наличии признаков атеросклероза сосудов головного мозга, который наблюдается у пациентов с повышенным давлением крови на шестидесятом году жизни могут наступить и другие нарушения в области мозга, прежде всего головные боли, тошнота, а также упадок физических и духовных сил. При продолжительной левосторонней сердечной недостаточности в связи с постоянной перегрузкой правого желудочка, появляется правосторонняя сердечная недостаточность, симптомом которой является скопление крови в венозном кровообращении. Появляются отеки, то есть скопление жидкости преимущественно в зависимых частях тела, особенно в ногах, заметное увеличение печени, ее восприимчивость при надавливании, скопление воды в полости живота или чаще в грудной полости.

Все эти симптомы были хорошо известны врачам в середине XIX века, тем более что тогда за неимением эффективных средств обезвоживания при сердечной недостаточности применяли только листья наперстянки в порошках. Многие

больные умирали от скопления жидкости в организме, так как если скапливалось много жидкости в полости живота и груди, возникала опасность поражения сердца и легких, что влекло за собой смерть. При таком скоплении жидкости, которое сегодня благодаря наличию эффективных средств лечения не столь опасно, наряду с отеками ног и нижней части тела, а также полости живота и груди, затрудняется отток крови из вен печени в нижнюю полую вену. Развивается характерная картина застоя в печени, при которой печень может значительно увеличиться в объеме. Такие пациенты жалуются, как это было с Гуммелем, на чувство давления и боль в области печени. Так как закупорка печени охватывает и воротную вену, то часто происходит увеличение закупоренных геморроидальных вен, которые начинают кровоточить, о чем говорил Гуммель. Если Зейдель в своих «Биографических записках» пишет, что у мастера Гуммеля с 1836 года «затруднено дыхание и боли внизу живота усилились», то это были первые признаки скопления жидкости в грудной полости и застойных явлениях печени. С этой точки зрения Зейдель оказался прав, когда заметил, что «у него были признаки грудной водянки и болезни печени».

В начале августа 1837 года появились новые симптомы, которые, как сообщает Зейдель, «каждый час заставляют дрожать за его жизнь». При этих, довольно точно описанных приступах, которые продолжались лишь несколько минут и повторялись до 50 раз, речь шла о так называемом «status anginosus», то есть о серии типичных приступов *angina pectoris*. Они начинаются от живота, моментально охватывают сердце до самого горла и имеют такой интенсивный спазматический характер, что Гуммель едва был в состоянии дышать – ведь *angina pectoris* означает «теснение в груди». Сегодня мы знаем, что это – стенокардия, недостаток кислорода в сердечной мышце, причиной которого является частое сужение одной или нескольких коронарных артерий как следствие артериосклероза, то есть закупорки сосудов. Картина болезни, очень хорошо знакомая врачам середины XIX века, была впервые описана Уильямом Геберденом в 1768 году. В его публикации от 1772 года мы читаем: «У больных *angina pectoris* при ходьбе, особенно после еды, появляются очень неприятные болезненные ощущения в груди. Если боли усиливаются или наблюдаются продолжительное время, то они чувствуют удушье». Описание точно совпадает с описанием Зейделя. Сегодня всем известно, что давление, сужение или спазмы, вызывающие сердечные боли, отдаются чаще в левую руку, но нередко и в живот, в спину между лопатками или вообще только в область горла или нижней челюсти. Сейчас боли при стенокардии быстро снимаются препаратами с нитроглицерином. К сожалению, в первой половине XIX века не существовало эффективных средств от сосудистых заболеваний, и только в 1879 году Муррель предложил нитроглицерин – самое быстрое и эффективное средство от стенокардии. Удивительно, что еще в конце XIX века, как следует из учебников по медицине того времени, к этой терапии относились очень скептически. В них говорится: «Лечение приступов стенокардии (*angina pectoris*. Прим. авт.) – покой, слегка зашторенные окна в комнате, свежий воздух, кусочки льда, пузырь со льдом в область сердца и подкожные инъекции морфия... от приема внутрь нитроглицерина я не увидел убедительного эффекта».

Смерть пациента с ослабленной сердечной мышцей вследствие сужения коронарных артерий, обусловленного склеротическими изменениями, наступала в то время с начинающейся атрофии сердечной мышцы, прогрессирующей закупорки сосудов и скопления жидкости в организме, как правило, в течение двух-трех недель, если инфаркт не приближал ее. На последней фазе течения болезни часто происходила закупорка вен в области мозга, при этом пациенты погружались в полузабытие, как это было описано в случае Гуммеля.

Хотя научные дискуссии по поводу музыкального творчества Гуммеля проводятся систематически в течение лишь нескольких лет, стоит отметить, что потомки долго недооценивали мастера. Наряду с его клавирной сонатой *fis-Moll* op. 81, септетом *d-Moll* op. 74, его клавирными трио и клавирными концертами, прежде всего *a-Moll* op. 85 и *h-Moll* op. 89, многие другие композиции заслуживают того, чтобы их вернуть из забвения. Гуммель отличался от других композиторов своего времени тем, что он уверенно стремился к поставленной цели, не обращая внимания на политические события в мире, и тем более не принимая в них участия, поэтому они и не оставили следа в его композициях. Во время значительных исторических переворотов своего времени он оставался беспристрастным композитором Венской школы. Но больше всего пострадало значение Гуммеля как композитора, по-видимому, потому, что он был современником Бетховена. Ф. И. Фетиш с полным правом пишет в биографии музыканта в 1874 году: «Если бы Бетховен родился на 25 лет позже, он бы бесспорно оставил Гуммелю славу первого инструментального композитора своей эпохи». В самом деле, Гуммель с 1812 года, как ни один композитор Европы, пользовался необыкновенной славой не только как пианист, но и как композитор. Вильгельм фон Ленц выразил это после 1815 года такими словами: «В то время Бетховена звали Гуммелем». Истинная тайна его огромного успеха заключалась несомненно в искусстве импровизации. В этом он был таким большим мастером, что признанный и опасный критик Гейнрих Дорн ставил его рядом с Мендельсоном, который, как известно, был абсолютно недостижимым импровизатором всего XIX столетия. Этим редким искусством, говорят, восхищался Гете, когда произнес известные слова: «Наполеон обращается с миром, как Гуммель со своим роялем».

Карл Мария фон Вебер

Когда граф Карл фон Брюль, директор Берлинского королевского театра, в феврале 1815 года рекомендовал прусскому канцлеру Карлу Августу князю Гарденбергу Карла Марию фон Вебера в качестве дирижера Берлинской оперы, он обосновал свои рекомендации следующими словами: «Этот человек выделяется не только как блестящий, страстный композитор, он обладает в полном объеме обширными познаниями в области искусства, поэзии и литературы и этим отличается от большинства музыкантов». Лучше нельзя охарактеризовать многочисленные дарования Вебера. И если теперь имя Вебера упоминается почти исключительно в связи с его оперой «Вольный стрелок» («Волшебный стрелок»), то это не в последнюю очередь можно отнести к словам Ганса Пфитцнера, сочинителя «Палестрины», которые он неудачно сказал в своей речи 5 июня 1926 года в связи со 100-летием со дня смерти мастера: «Вебер пришел в этот мир, чтобы написать „Вольного стрелка“». Еще при жизни Вебер неоднократно возражал, против того, чтобы его имя все время связывали только с «Вольным стрелком», хотя он не смог воспрепятствовать тому, что эта романтическая веселая опера и сегодня принадлежит к выдающимся музыкальным достижениям XIX века и считается самым большим событием немецкой оперной сцены в период между творчеством Моцарта и Вагнера. Но и в своих более поздних операх «Эврианте» и «Обероне» Вебер оказался такой же оригинальной и своеобразной личностью, которую, по мнению Петра Ильича Чайковского, по мастерству музыкальных характеристик можно сравнить «в крайнем случае с Моцартом».

Так же как и Сметана «Проданной невестой» подарил своему народу национальную оперу, так и Вебер своим «Вольным стрелком» – немецкую оперу, в которой впервые народ играет решающую роль. Своими мелодиями, заимствованными из немецких песен, Вебер проложил путь всем немецким композиторам, на котором они смогли достигнуть музыкальной независимости и освободиться от влияний итальянской оперы на немецкой сцене. Но инициатива Вебера была воспринята не только для создания немецкой романтической оперы – вспомним Гейнриха Маршера, Альберта Лортцинга, Отто Николаи или прежде всего Роберта Шумана – славянские оперные композиторы, ориентируясь все больше на национальную музыку Вебера, начали, как и английские представители, создавать более сильные собственные традиции.

Но с созданием национальной оперы на немецком языке имя Вебера несправедливо недооценивается в нашем столетии также и в политическом плане. Его значение в истории музыки хотели видеть прежде всего в том, что он придал понятию свободы и возрождающемуся чувству национального сознания немецкой молодежи подобающее художественное выражение. Решающую роль в этом сыграли следующие слова Ганса Пфитцнера, сказанные им в упомянутой речи в июне 1926 года: «Послание Вебера национально, оно обращено к свободе и мировой значимости немецкой нации, которые он завоевал в музыке. Оно имеет тот же дух, что и до него послание Лютера и после него Бисмарка». В этой связи охотно приводятся его патриотические песни из «Лиры и меча» Теодора Кернера,

которые были навеяны победой над Наполеоном и битве народов под Лейпцигом, или композиции его кантаты «Борьба и победа», которой он хотел торжественно отметить окончательное уничтожение Наполеона объединенными войсками под руководством Пруссии и России в битве у Ватерлоо. Без сомнения, Вебер чувствовал себя под влиянием таких значительных событий немецким патриотом, которому судьба отечества была так же близка, как и Людвигу ван Бетховену, премьера знаменитой симфонии «Победа Веллингтона» которого под бурные аплодисменты состоялась 8 декабря 1813 года в актовом зале старого Венского университета и была задумана композитором как чествование победителей Наполеона. Душу Вебера в это бурное в историческом плане время впервые согревали такие понятия как Отечество, Свобода, с ним происходило то же самое, что и с Шопеном в 1831 году, когда он узнал, что русские заняли Варшаву. Так же как и Шопен, Вебер черпал силу и энергию своей музыки у людей слабых физически и болезненных – вспомним «Революционный этюд» Шопена или необычайно полные силы мужские хоры Вебера, которые появились как отклик на берлинские события и принесли ему почетное звание «Певца народа».

Подчеркивать народность опер Вебера значило бы принижать его значение. Намного важнее представляется его способность использовать с особым умением звучание каждого инструмента как новое средство музыкальной характеристики оперных партий. Настоящее дитя романтики, «творческий пример которого останется на десятилетия», он воспринимал музыку как язык символов, благодаря которому попадал в реальный мир. Уже в его партитуре «Вольного стрелка» имеются музыкальные структуры неслыханной смелости, с помощью которых ему удалось сделать ошеломляющий прорыв в «искусство будущего», как выразился Рихард Вагнер. Благодаря «изучению души каждого инструмента», он добивался тембра звучания и оркестровых эффектов, которые не только приводили в восхищение Гектора Берлиоза и Густава Малера, но и получили свое дальнейшее развитие.

В сущности мы видим, что Карл Мария фон Вебер предвосхитил то, что позже Вагнер так великолепно воплотил в своих произведениях, а его инструментальный стиль в конечном счете оказал влияние на создание симфонических сочинений Рихарда Штрауса, Клода Дебюсси и Игоря Стравинского, который писал по поводу сочиненного им в 1929 году и посвященного памяти Вебера «Каприччио для фортепьяно и оркестра»: «Композитор, который удивительным образом владел этой формой, был Карл Мария фон Вебер. Поэтому не удивительно, что я в моей работе часто думал об этом короле музыки. К сожалению, при жизни он не был награжден этим титулом».

В оперном жанре ему принадлежат заслуги не только как композитора. В целях реализации своих представлений об оперном искусстве он проводил обширные реформы, которые до сих пор не потеряли своего значения. Сначала он как дирижер, который, между прочим, первый дирижировал палочкой, потребовал нового расположения оркестра для хорошего резонанса; следующим своим шагом он совершил великое дело, а именно, создал собственный оперный хор: первый хор в истории оперы. Используя в большом объеме все поэтические, драматические, сценические и музыкальные элементы оперы, он заложил основы, которые

соответствовали представлению Вагнера об искусстве. Поэтому Вебера по праву называют архитектором немецкой оперы. Но кроме того, он создал новую категорию музыки, блестящую (brillanz), как существенное средство выражения своих творений. Наряду с мастерским владением игры на гитаре, его стихией было фортепьяно, на котором он демонстрировал прежде всего искусство импровизации. Он был первым виртуозом нового стиля XIX столетия, непревзойденная игра которого не имела целью произвести впечатление на слушателей своей блестящей техникой, а более того, передать чувства мастера, чем он отличался от других, даже выдающихся пианистов, таких как Гуммель или Калькбреннер. Его виртуозность оказала большое влияние на Фредерика Шопена, Феликса Мендельсона и Ференца Листа.

Вебер относился к числу немногих композиторов, которые успешно реализовали себя в музыкальной деятельности. Чтобы донести до публики новые музыкальные идеи и свою точку зрения об оптимальном оперном искусстве, он обратился к перу. «Драматические музыкальные записки», которые он опубликовал сначала для Праги, а затем для Дрездена, были по своей ясности, языковому стилю и профессиональной компетенции более чем «попыткой облегчить восприятие новых... опер сведениями из истории искусства и указаниями к их пониманию». Наряду с такими музыкальными статьями, с помощью которых он пытался дать широкой публике научно-популярное представление об опере как музыкант и теоретик, способный применить свой опыт и знания на практике, он выступал и как музыкальный критик. Его меткая критика оперного жанра, которая по остроте и зачастую сатирической направленности формулировок напоминает Генриха Гейне, а также значительные сочинения о произведениях И. С. Баха, К. В. Глюка и В. А. Моцарта дали образованному миру совершенно новые познания и сделали Вебера первым музыкальным писателем. Вместе с Иоганном Фридрихом Рейхардом, родившемся в 1752 году, Вебер принадлежит к первым «музыкантам-просветителям» XIX века, прямыми наследниками которых должны были стать Роберт Шуман и Рихард Вагнер.

То, что Вебер так же искусно владел пером как и нотами, доказывают его литературные произведения. Наиболее убедительно писательские способности проявились в фрагменте его автобиографического романа «Жизнь музыканта», который показывает близость к Жану Полю Людвигу Тиксу и прежде всего к Е. Т. А. Гоффману. Этот синтез профессионального писательства, поэтического творчества или конкретного знания и бурной фантазии, как в его замечательной новелле «Вьюн», доказывает, что Карл Мария фон Вебер был великим поэтическим композитором. Что бы смог он создать в области поэтического искусства, будь у него достаточно времени для этого, остается только догадываться. Если же принять во внимание, что уже в возрасте 12 лет он писал маслом и пастелью и владел гравировальной иглой, то при таких многосторонних художественных способностях нельзя было не заметить его писательского дарования. В любом случае кажется справедливым, что современники, как и следующие поколения, считали Карла Марию фон Вебера, этого действительно универсального художника, одним из выдающихся представителей первых бурных дней романтического движения.

С медицинской точки зрения все эти усилия по реформе оперного производства, которые требовали больших затрат энергии, изнурительная деятельность в качестве путешествующего пианиста, значительные писательские труды как музыканта-просветителя и поэта и прежде всего его музыкальное творчество почти во всех разделах музыки – были огромной нагрузкой на организм Вебера, который с ранней юности отличался слабостью и нежным телосложением и уже в молодости был поражен коварной болезнью, в течение жизни доставлявшей ему много страданий, а в последние годы беспокойной и такой короткой жизни причинившей неопишуемые муки.

БЕСПОКОЙНАЯ ЮНОСТЬ

Карл Мария Фридрих Эрнст фон Вебер родился 18 ноября 1786 года в Эутине – «Северном Веймаре» и был девятым из десяти детей от двух браков отца. Дата рождения точно не установлена, так как его отец Франц Антон утверждал, что сын родился 18 декабря, а крестили его 20 декабря. Если в книге записей при крещении в сельской церкви день крещения записан 20 ноября, что по существующим обычаям предполагает день рождения – 18 ноября, и это число назвал сам Карл Мария, то ученые сошлись на том, что 18 ноября принято считать днем рождения Вебера. Это должно соответствовать действительности.

Долгое время существовала еще одна неясность, – откуда взялась дворянская приставка к фамилии Вебер. Сын Вебера, Макс Мария, который написал объемную биографию своего отца, всю жизнь жил в уверенности, что семья происходит от Иоганна Баптиста Вебера, родившегося около середины XVI века, которому король Фердинанд II в 1622 году присвоил звание барона. Хотя эти сомнительные документы никогда не могли быть найдены, приставка «фон» вошла даже в генеалогический словарь Готы – словарь дворянских фамилий, поэтому семья Вебер и по сей день с верой носит этот дворянский титул. Между тем, благодаря новым генеалогическим изысканиям, доказано, что предки Вебера произошли из более скромного сословия. Прадеды все без исключения являлись выходцами из мещан, но были одержимы желанием вырваться из тесных уз мещанства, гонимы внутренним беспокойным стремлением к высшему: даже если обычный столяр станет придворным столяром или младший лейтенант – майором. Даже в сыне Вебера Максе Марии было это беспокойное стремление; начав работать машинистом, он изучил железнодорожное дело и стал, наконец, управляющим Рудногорской железной дороги и «тайным советником правительства».

Дед Вебера Фридолин, который родился в 1691 году, получил степень бакалавра философии, и благодаря женитьбе на дочери цирюльника Марии Эве Шлар из Фрейбурга, внес в семью немного французской крови, чему, между прочим, приписывают блеск в композициях Вебера. Дед Фридолин, который играл на скрипке и органе и якобы имел неплохой голос, передал по наследству эту предрасположенность к музыке своим сыновьям. Фридолин II, который также хорошо пел и превосходно играл на скрипке, поменял ради музыки карьеру чиновника на место цимбалиста и концертмейстера в Мангейме. Его дочь Алозия была примадонной в Венской придворной опере, большой любовью Моцарта, а

Констанция стала впоследствии его женой; третья дочь, Жозефа, первая пела «Королеву ночи» в премьере «Волшебной флейты» в Вене, и Софи, четвертая дочь, была самоотверженной сиделкой у постели умирающего Моцарта.

Также и Франц Антон фон Вебер, брат Фридолина II и отец Карла Марии, имел музыкальные способности, хотя у него очень рано проявились некоторое непостоянство и характерная неустойчивость. Он начал свою карьеру лейтенантом и, по слухам, во время семилетней войны таскал с собой скрипку даже во время боя. После бракосочетания с Марией Анной Фуметти, дочерью придворного финансового советника, в Гильдесхайме, курфюрст Клеменс Август из Кельна предложил ему место амтмана, которое он занимал в течение 10 лет. Из-за различных неполадок и непостоянства в служебных делах он был уволен, чтобы после кочевой жизни в течение шести смутных лет, когда он, судя по всему, принял фальшивый дворянский титул, в 1788 году в качестве музыкального директора осесть в Любеке, а через год в качестве капельмейстера при княжеском дворе окончательно переехать в Эутин. Во время путешествия в Вену, где он хотел пристроить двух сыновей в ученики к Йозефу Гайдну, Вебер познакомился с Женевьевой Бреннер, «красивой голубоглазой блондинкой», на которой он вскоре женился, так как жена его Анна умерла в 1783 году. Она была искусной певицей, и Вебер использовал ее дарование себе на пользу. Когда должность городского музыканта Эутина ему надоела, он, не долго думая, организовал актерское общество, стержнем которого стала его собственная семья; с этим обществом он ездил по всем немецким государствам. Вскоре после того как Женевьева 18 ноября 1786 года родила первого ребенка, которого окрестили именем Карл Мария, семья уже весной следующего года переселилась в Гамбург, чтобы там, наконец, создать собственную актерскую труппу. Насладиться первыми представлениями приходили, между прочим, представители Гамбургской масонской ложи, в которую затем был принят Франц Антон. Наряду с унаследованной музыкальностью и творческим беспокойством, которое прослеживается через всю историю семьи Вебер, Карл Мария с раннего детства привык к почти кочевой жизни, к постоянным переездам отца, который работал директором бродячей труппы. От актера этого театра Карла Людвига Костенобле мы узнаем, что маленького болезненного ребенка Карла Марию брали с собой повсюду, во все поездки, и его детские игры проходили среди кулис и театральных реквизитов. В этом сообщении говорится буквально следующее: «Карл Мария фон Вебер, единственный плод второго брака, был тогда слабым, хромым мальчонкой восьми-девяти лет». И в самом деле, физически он развился поздно; вследствие заболевания тазобедренного сустава, от которого страдал всю жизнь, он начал самостоятельно ходить только в четырехлетнем возрасте. К тому же у него развилась сильная близорукость, из-за которой он вынужден был рано начать носить очки, а постоянные переезды в любую погоду и частое пребывание в неподобающих условиях были, по-видимому, причиной его частых болезней. Поэтому не удивительно, что Карл Мария еще мальчиком был более задумчивым и замкнутым, чем его сверстники; из-за больного бедра он хромал, поэтому его родители опасались общения сына с буйными и необузданными ровесниками. В своих автобиографических записках он писал: «...Уединенная жизнь, которую вела

моя семья, постоянное общение со взрослыми, образованными людьми, боязливая осторожность, с которой родители старались не допустить моего общения с невоспитанными мальчишками, рано научили меня жить в своем собственном мире, в мире фантазий, и находить в нем для себя занятие и счастье». Может быть потому, что он вырос в театре, который глубоко запечатлелся в его сознании вместе с помещениями для кукловодов, реквизитом, и благодаря постоянному общению с художниками и артистами, он приобрел неповторимое чутье драматического действия на сцене. Его дар всегда находить в общении с людьми правильный тон, будучи директором оперного театра, основывается, по-видимому, также на его мальчишеском опыте.

Его отец давно лелеял мечту сделать хотя бы из одного ребенка вундеркинда, возможно следуя примеру Моцарта. Таким образом, Карл Мария уже в трехлетнем возрасте начал заниматься музыкой с отцом и со своим сводным братом Фридолином, правда, сначала безуспешно. «Карл, ты можешь стать кем угодно, но музыкантом не станешь никогда», – однажды в отчаянии воскликнул Фридолин. Однако отец настоял на том, чтобы занятия музыкой продолжались, хотя в то же время Карл Мария обучался живописи, рисованию, чеканке на меди, как он сам рассказывал позже: «Живопись и музыка занимали все мое время. В первой я, к счастью, имел успехи, я писал миниатюры маслом, пастелью, работал также гравировальной иглой. Но неожиданно эти занятия прекратились, и музыка вытеснила наконец все полностью. Все произошло неосознанно». Вскоре это понял и отец, который делал все возможное, чтобы из хрупкого и болезненного мальчика, который был скорее в тягость кочующей семье, сделать музыкального вундеркинда.

Осуществлению этого намерения способствовало одно обстоятельство: его мать Женестьева по прибытии труппы в Гильдбургхаузен на Верре – шел 1796 год – серьезно заболела, и следовательно, семья должна была долгое время жить вдали от труппы. Карла Марию отдали в ученики тогда еще молодому капельмейстеру и композитору Иоганну Петеру Гейшкелю, который вовремя сумел привести в порядок сумбурные и дилетантские знания своего ученика. В его автобиографическом романе говорится: «По настоящему лучшими навыками сильной, выразительной игры на фортепьяно и такой же тренировкой рук я обязан доброму, строгому и прилежному Гейшкелю из Гильдбургхаузена (1796–97)». С этих пор обучение быстро продвигалось, а его отец, все еще обуреваемый мыслью о вундеркинде, теперь больше, чем раньше стремился отдать своего сына в хорошие руки. Когда в 1797 году, после улучшения здоровья матери, семья отправилась в Зальцбург, Франц Антон использовал возможность и послал Карла Марию учеником к Михаэлю Гайдну, который даже бесплатно давал уроки фортепьянной игры, контрапункта и пения. Хотя Вебер позже и писал, что они остались чужими, что учился он недолго и с большими трудностями, в это время появилось его первое произведение 6 фугетт op. 1, которое опубликовал его отец и которое в «Allgemeine Musikalische Zeitung» получило положительный отзыв.

13 марта 1798 года от туберкулеза умерла Женестьева Вебер, через несколько месяцев после того как родила третьего ребенка, который умер в декабре того же года. Заботу о болезненном Карле Марии взяла на себя старшая сестра отца –

Аделаида. Какой утратой стала для него смерть матери, он описал в фрагменте романа «Жизнь музыканта»: «Мой отец испытывал блаженство, когда блистал мной, считал замечательным все, что я создавал, ставил меня в присутствии незнакомых людей рядом с первыми художниками и беспощадно подавил бы чувство скромности, если бы Бог не послал мне мою мать-ангела, которая хотя и убедила меня в моей ничтожности, однако не подавляла искру стремлений, предвещавшую достижение высокой цели, и направляла на правильный путь... Теперь умерла моя добрая мама, не оставив плана воспитания, деликатное чувство справедливости помогло ей внушить мне принципы, которые должны быть всегда опорой моего бытия».

Кружным путем через Вену отец переселился в Мюнхен (отчасти из-за наполеоновской неразберихи), куда сбежала от семьи осмотрительная тетя Аделаида. От большой семьи, включая труппу театра, остался только отец и сын Веберы. Франц Антон начал, наконец, серьезно беспокоиться о регулярном образовании своего сына. Карл Мария брал уроки пения у Иоганна Евангелиста Валлишаузера, известного под именем Валези, и обучался композиции у мюнхенского придворного органиста Иоганна Непомука Калхера. Под руководством последнего появилась первая, впоследствии утерянная, комическая опера «Сила любви и вина» и так называемая «Große Jugendmesse». В Мюнхене Вебер временно стал учеником Алоиза Зенефельдера, изобретателя литографии. Вебер за этот короткий период якобы внес свой вклад в усовершенствование литографии. Он сам сформулировал это следующим образом: «Живой молодой ум, который быстро схватывает все новое и интересное, вдохновил меня опередить Зенефельдера в изобретенной им литографии...». Есть доказательство того, что Вебер предложил венскому издательству «Артария» опубликовать его работу по литографии. Сохранившимся свидетельством его композиторских и литографических работ этого времени являются «Шесть вариаций на оригинальную тему для фортепьяно» оп. 7, о котором Рохлиц в своем журнале дал положительный отзыв.

Однако беспокойный отец недолго задержался в Мюнхене, хотя там был лучший музыкальный климат для его сына. После года пребывания в саксонском Фрейбурге, куда они прибыли в 1799 году и где в ноябре 1800 года состоялась премьера первой юношеской оперы «Лесная девушка», отец и сын снова сели в почтовую карету и в ноябре 1801 года прибыли в Зальцбург. Михаэль Гайдн снова взял к себе своего прежнего воспитанника. Под его руководством, наряду с переработкой «Große Jugendmesse», Вебер написал третью оперу «Петер Шмоль и его соседи». Михаэль Гайдн писал 2-го января 1802 года об этом произведении: «С истинным удовольствием я присутствовал вчера на приятной репетиции оперы: „Петер Шмоль и его соседи“, написанной моим милым воспитанником Карлом Марией фон Вебером, и не могу иначе как правдиво, с пониманием и совершенным убеждением свидетельствовать, что эта опера обработана по-мужски и полностью по правилам настоящего контрапункта, с большим пылом и деликатностью, что он является также исключительно сильным пианистом нашего времени, и поэтому считаю справедливым и уместным рекомендовать всему музыкальному миру наилучшим образом принять моего дорогого воспитанника». Действительно, эта

опера для пятнадцатилетнего композитора, с более чем нерегулярным образованием, была чрезвычайным событием.

В надежде на премьеру оперы отец и сын поехали в Аугсбург, чтобы после безуспешного ожидания отправиться в концертное турне юного виртуоза. Уже тогда Карл Мария своими хрупкими руками с длинными пальцами достиг такой техники и охвата, которые были доступны лишь немногим пианистам. Ученик Вебера Бенедикт говорил об удивительных руках своего учителя: «Наделенный природой преимуществом больших рук, он был в состоянии играть децимы с такой же легкостью, как и октавы, добивался ошеломляющих звуковых эффектов, и как Рубинштейн обладал способностью извлекать из инструмента называемое почти вокальным качество звука». По этой же причине все поколения пианистов особенно оценивали его композиции. По случаю этого концертного турне в сентябре 1802 года Карл Мария шестнадцатилетним юношей впервые приехал в свой родной город Эутин.

Турне на север Германии приблизило его желание исследовать истоки всего прекрасного, что достигли и завещали нам «старые мастера, и сформировать в себе законченное целое...». Где можно было это сделать лучше, чем в Вене? Там трудились такие мастера как Йозеф Гайдн и Людвиг ван Бетховен, а в дворянских домах, также как и в салонах бюргеров, процветала домашняя музыка. «Мне захотелось в мир звуков Вены и я впервые вошел в этот мир».

План Франца Антона отдать Карла Марию в ученики к Йозефу Гайдну потерпел неудачу из-за отказа маэстро, поэтому он обратился к аббату Георгу Йозефу Фоглеру. Эта очень спорная художественная душа, «Рубенс» среди музыкантов, который каждый раз «макал свою кисть в сочную краску», был композитором, музыкальным теоретиком, органистом и пианистом одновременно и в некотором отношении предшественником Ференца Листа. В письме к своему другу Игнацу Зузанну Карл Мария описал впечатление, которое произвел на него Фоглер: «Да, я свободен, сам себе господин, живу только искусством. Мне посчастливилось познакомиться с аббатом Фоглером, который теперь – мой лучший друг, и у которого я изучаю его превосходную систему». Игнац Зузанн принадлежал к числу друзей, которые как-то повлияли на жизнь Вебера. К нему он все больше привязался в своем одиночестве, со дня смерти матери и в связи с начинающимся внутренним разладом с отцом. С прибытием в Вену для Карла Марии наступило время взросления, «быть себе господином». «Семнадцати лет, рано повзрослевший, талантливый, охотно принимаемый, он в полной мере наслаждался... впечатлениями нового красочного мира. Вена тогда была городом дешевого вина, хороших песен, как и сегодня, красивых, волнующих женщин. Карл Мария превосходно пел, и особенно мило и соблазнительно под гитару, он обнаружил, что взгляды женщин, обращенные на него, маленького и болезненного среди своих молодых и здоровых товарищей, были теплее, чем на большинство этих стройных мужчин. Веселее, чем принято, маленькая компания шла, ликуя, с песнями, поцелуями и выпивкой по поющей, целующейся и пьющей Вене». К этой маленькой компании принадлежал также Иоганн Баптист Генсбахер, южный тиронец, который из активного борца за свободу превратился, следуя своим музыкальным наклонностям, в композитора, а затем в капельмейстера собора св.

Стефана и пробудил в Карле Марии чувство свободы и родины. К тому же аббат Фоглер в целом поддерживал интерес Вебера к народной песне и народной музыке, открывая ему экзотическую прелесть музыки, прежде всего популярных в то время восточных мотивов, которые нашли выражение в «Похищении из Сералия» Моцарта, а затем в «Абу Гасане» Вебера.

Но самыми важными для дальнейшей музыкальной карьеры Карла Марии были занятия с Фоглером по дирижированию. Это явилось предпосылкой для назначения Вебера дирижером театра Бреслау. 11 июня 1804 года он прибыл в этот город, который значил для него столько же, сколько и Вена. Врожденное и вышколенное в юные годы во время странствий с бродячим театром чувство сценических задач оперного дирижера побудило его к проведению основополагающих для того времени реформ, принятых оркестром и оперным ансамблем неоднозначно. Не достигший еще 18-летнего возраста Вебер рассадил по-новому оркестрантов, вмешивался в постановки, вплоть до эскизов костюмов, ввел для разучивания новых партий отдельные репетиции, множество репетиций ансамбля, а также генеральные репетиции. Не удивительно, что со всем этим возникли трудности, появилась отрицательная реакция, даже со стороны публики. О годах, проведенных в Вене, его сын Макс Мария в своей биографии написал слова, характеризующие частную жизнь отца: «Пылкая фантазия, живые эмоции, сильный духовный порыв созидания, который почти всегда был связан с влечением к женщинам, пробудили в сердце и крови Карла Марии в то время сильную страсть к женской красоте и очарованию, которые вплоть до женитьбы венчали его чело не только многочисленными шипами, но и розами». Образ жизни Вебера в Бреслау не изменился. Здесь у него также было много романов в театре, между прочим, и с примадонной Дитцель, и понятно, что его финансов, несмотря на хорошее жалование, при таких обстоятельствах не хватало, и он вынужден был делать долги. Пребывание в Бреслау близилось к концу: его отцу, который из-за Карла Марии также наделал долгов, пришла в голову мысль в поисках выгодных возможностей попробовать себя в гравюре на меди. Случилось так, что он держал азотную кислоту, необходимую для работы, в винной бутылке, что имело для Карла Марии роковые последствия. Своему сыну Максиму Марии он позже рассказывал, что он, «озябнув во время работы, хотел выпить глоток вина; в полутьме он взял бутылку с кислотой и выпил изрядный глоток». Когда его друг Фридрих Вильгельм Бернер, молодой органист из церкви св. Елизаветы, с которым они договорились встретиться, поздно вечером пришел к нему, он нашел Карла Марию лежащим на полу. Быстрым действиям друга, который моментально вызвал врача, Вебер обязан тем, что преодолел опасное для жизни отравление полости рта, гортани и пищевода. Разумеется, он навсегда потерял свой красивый голос, и два месяца, которые он провел в постели, противники в театре использовали для того, чтобы быстро ликвидировать все его реформы. Когда Карл Мария после выздоровления вернулся на работу, он увидел ту же обстановку, что и по приезде, вследствие чего принял единственно возможное для себя решение тотчас же оставить пост капельмейстера в национальном театре Бреслау.

НА СЛУЖБЕ У ГЕРЦОГА ВЮРТТЕМБЕРГСКОГО

Без денег, преследуемый кредиторами, он нашел для себя единственный, как ему казалось, выход – «типично Веберовское решение – как можно быстрее отправиться в турне». Скорее, чем он думал, к нему явился ангел в облике фрейлин Белонде, придворной дамы герцогини Вюрттембергской, которая представила его герцогу Евгению Фридриху фон Вюрттемберг-Эльс. Карл Мария фон Вебер, которому было 20 лет, занял в замке в Карлсруэ, построенном в глубоком лесу верхней Силезии, место «музыкального директора», которое оставляло ему достаточно времени для досуга и возможности снова заняться композицией. За короткое время, с осени 1806 года до февраля 1807 года, появились концертино для трубы ор. 45 (первый вариант утерян, исправленный вариант – в 1815 году), а также две симфонии C-Dur. Хотя стало ясно, что он не сможет реализовать свой талант в этой области, уже здесь обнаружилась его способность придать каждому инструменту специфическое звучание и возможность блистательно солировать.

Вообще отъезд Вебера и роспуск оркестра связывают с наступлением французской армии под руководством генерала Вандама. «...Война разрушила милый театр и хороший оркестр. Я отправился в концертное турне, сопровождаемый неблагоприятными условиями тогдашнего времени». В действительности оркестр существовал еще более двух лет, и в поисках причин для отъезда Вебера мы блуждаем в потемках. Достоверно известно, что Карл Мария должен был занять новое место приват-секретаря герцога Людвига, одного из трех сыновей тирана – герцога Карла Евгения. Чтобы оплатить свое путешествие в Штутгарт, куда он прибыл 17 июля 1807 года, Вебер по пути дал много концертов и теперь надеялся проводить свободное время, ничем не обременяя себя. «Я на некоторое время отказался от служения непосредственно искусству и жил в доме герцога Лоиза фон Вюрттемберга».

Если герцог Карл Евгений бесстыдно эксплуатировал страну, то правивший с 1797 года герцог Фридрих, которого Наполеон в 1804 году сделал королем Вюрттембергским, был таким же своенравным тираном. Вследствие своих гомоэротических наклонностей, он окружал себя красивыми конюхами и молодыми учениками лесного училища, которые часто получали важные должности при дворе и постоянно были готовы к интригам. Должность секретаря герцога Людвига для Карла Марии фон Вебера с самого начала оказалась очень сложной; так как его господин вследствие разгульной жизни часто испытывал финансовые затруднения, был зависим от короля, своего старшего брата, то Вебер нередко выступал в роли козла отпущения. Его основная задача состояла в том, чтобы содержать в порядке финансы герцога, к нему же попадали и прошения о финансировании. Именно такие прошения Карл Мария использовал целенаправленно для того, чтобы разозлить короля, которого он не выносил, что тот часто очень ясно чувствовал. Вебер должен был также решать щекотливые личные дела, исполнение которых нередко было связано с обманом или растратами. Расточительная жизнь при дворе герцога привела к тому, что и Вебер не смог избежать всеобщей страсти к удовольствиям. Он стал открыто наслаждаться феодальным образом жизни, и даже если после отравления в

значительной степени лишился голоса, то на гитаре или пианино импровизировал так умело, что вскоре стал признанным весельчаком среди своих собутыльников – первым из них был пятнадцатилетний сын герцога, принц Адам. Да, он держал даже верховую лошадь и бессовестного конюха по имени Хубер, который причинил ему впоследствии большие огорчения. Но и женской половине театра он отдавал должное. «...Он очень любил штутгартских певиц». Особенно ему понравилась сопрано Маргарита Ланг и вскоре он проводил время только с ней, нередко пренебрегая своими служебными обязанностями.

Но Карл Мария с восторгом принимал участия в музыкальной жизни Штутгарта. В объединении «Фауст спускается в ад», в котором каждый член, соблюдая анонимность, имел кличку, он познакомился с поэтами, которые привили ему литературный вкус, и от которых он получал стихи для своих песенных композиций. Особенно интересной была дружба Вебера с композитором Францем Данци, который как придворный капельмейстер Штутгарта повлиял на формирование вкуса Карла Марии к оркестровой виртуозности. Еще важнее было, по-видимому, то, что Данци напомнил ему о его призвании композитора. Вскоре он, после долгой бездеятельности, написал несколько песен, а также кантату «Der erste Ton», которые посвятил другу Данци. В следующие два года появились многие другие композиции.

«Непредвиденный, но очень жестокий удар, почти похожий на удар, навсегда избавляющий от страданий, получили финансовые дела Карла Марии с внезапным прибытием в Штутгарт отца, который покинул Карлсруэ, где жил у зажиточных людей, и в апреле 1809 года отправился в Штутгарт в карете со своим контрабасом и двумя горячо любимыми пуделями в корзинах, похожих на кровати». Карл Мария был занят музыкой к «Турандот», когда прибыл отец, снова наделавший долгов за счет своего сына. Так как долги Карла Марии из-за образа жизни при дворе увеличивались, и ввиду того, что затраты на частные поездки двора из Штутгарта в Людвигсбург выросли уже в значительную сумму, надвигалась катастрофа: Франц Антон растратил 800 гульденов, которые нашел в комнате своего сына, и которые были предназначены герцогом на покупку лошадей, на уплату своих долгов в Силезии. Карл Мария, увидевший в этом чистейшее присвоение денег, в отчаянии принял предложение конюха Хубера взять «взаймы» 1000 гульденов у хозяина ресторана в качестве выкупа его сына от военной службы – обычный источник дохода беззастенчивого короля Фридриха. Но так как сын, несмотря на это, получил повестку, хозяин гостиницы начал процесс, и главным пунктом обвинения был подкуп в совокупности с «попыткой подрыва воинского долга». Этот процесс, наконец, прекратил сам король, по-видимому, боясь, что его собственные нечистые дела получат огласку. Проведя в заключении 16 горьких дней, Карл Мария вместе со своим отцом 26 февраля 1810 года в сопровождении полиции был выдворен из Вюрттемберга к границе герцогства Баден с обещанием вернуть долги.

Действительно ли Вебер ничего не знал о махинациях своего конюха и поэтому без подозрения подписал долговое обязательство хозяину ресторана, как предполагают многие биографы, теперь достоверно установить нельзя. Гансу Шнорру этот вопрос кажется менее важным, чем то, что в Штутгарте Вебер

получил большой творческий заряд: будь то философские, литературные или музыкальные идеи кружка Котты или влияние Франца Данци, который был его наставником и дал решающий импульс его композиторской деятельности. Но характерную черту личности Вебера Шнорр, по-видимому, определил совершенно точно в исследовании «Личность и творчество», когда писал: «Действия Вебера были какими угодно, только не расчетливыми и не выгодными. Он так неумело шел навстречу своему счастью, даже если оно было близко. Поэтому вдвойне становится загадочной его личность, его поведение: хотя Вебер жил, следуя примеру своих хозяев-феодалов, он не копировал плохую суть этого примера». Что касается процесса, то там говорится: «Действительно юридическая комедия чуть не превратилась в юридическую трагедию. Но в этот момент тот, кто был главным загонщиком во время охоты на драгоценную дичь, – король – испугался последствий и прервал жестокую игру. Ему, несомненно, было бы легче полностью уничтожить Вебера. Но он довольствовался одним: „Если ты нас не предашь, можешь спокойно уйти“. Король вернул свое покровительство. Но Вебер являлся побежденной стороной, и не мог больше защищать свое дело».

Какое решающее значение это событие имело для Карла Марии, можно определить по тому, что с рокового 28 февраля 1810 года он начал вести дневник, который начинается словами: «Родился заново». По рекомендательному письму Данци, он начал свою музыкальную карьеру в Мангейме, музыкальном центре курфюрста Карла Теодора. Там Карла Марию ждал дружеский прием. Дух знаменитой Мангеймской школы, которым восхищался еще Моцарт, хотя немного ослаб, но все еще был жив. И уже скоро у Вебера появились друзья. Особенно быстро он подружился с Готтфридом Вебером, своим тезкой, который управлял музыкальной жизнью в Мангейме, в чьих руках находилось управление музейными концертами. Его младший шури́н Александр фон Душ также вступил в круг друзей. Вместе они предприняли поездку в Гейдельберг, тогдашний центр романтики и место поэтического кружка Клеменса Брентано. После хаотического дробления Германии это знакомство с молодыми романтиками, которые вдохновили его на народные песни и сказки. Когда Карлу Марии и Александру фон Душу однажды во время посещения приюта Нейбург в руки попала «Книга призраков» Иоганна Августа Апеля и Фридриха Лауна, они были настолько восхищены первым же рассказом о «Вольном стрелке», что решили использовать этот материал для оперы – проект, который был сначала отложен и лишь много позже реализован.

В ту весну 1810 года Вебер, которому принадлежала ведущая роль в кругу друзей, в свои 23 года развернул активную деятельность и снова поменял Мангейм на Гейдельберг, чтобы наконец переселиться в Дармштадт. В этой столице, где музыкальная жизнь находилась под непосредственным руководством великого герцога Людвига, он надеялся на лучшие условия работы. Что касается композиторской деятельности, то эта надежда не оправдалась. Напротив, в Дармштадте он снова встретил своего бывшего учителя Фоглера и старого друга Генсбахера и вскоре познакомился с последним учеником Фоглера Якобом Мейером Беером, сыном банкира. Вместе с ними, а также с Готтфридом Вебером из Мангейма Карл Мария предпринял попытку «создать противовес угрожающей

изоляции романтического художника в обществе». Он основал «Гармоничное общество», типа профессиональной организации, которая издавала свой музыкальный журнал, подобный созданному Шуманом в 1833 году журналу «Давидсбюндлер». Таким образом, у Вебера появилась желанная возможность заниматься музыкально-писательской деятельностью. Свои публикации он начал с сочинений типа: «Взгляд на современное состояние искусства и литературы в Штутгарте» или «Письма о вкусах в музыке». Но вскоре он получил предложение написать статьи для «Лексикона музыкантов» Эрнста Людвиг Гербера. Так же как и у Е. Т. А. Гоффмана, его слава музыканта и композитора состязалась со славой критика и писателя, хотя единственным большим достижением в этой области был его роман «Жизнь музыканта», который остался лишь фрагментом. Этот блестяще и весело написанный роман носит автобиографические черты и позволяет нам заглянуть в духовную жизнь мастера во время сочинения музыки. В критических статьях о «Фиделио» Бетховена или «Ундине» Гоффмана, он описал свое видение пути создания немецкой оперы: «...как законченное произведение искусства, где все части и разделы родственных и используемых видов искусства, сливаясь воедино и некоторым образом исчезая, образуют новый мир».

16 сентября 1810 года во Франкфурте успешно состоялась премьера его оперы «Сильвана»; к сожалению, несколько помешал сенсационный полет на воздушном шаре мадам Бланшар над Франкфуртом. Заглавную партию пела очень молодая певица сопрано Каролина Брандт, которую он недавно услышал на одном концерте, и которая затем стала его женой. Вдохновленный успехом и признанием, он уже поздней осенью приступил к композиции «Абу Гасана»; текст либретто, написанного Химером, был взят из популярного в то время сборника сказок «1001 ночь». Этим летом он закончил свое пока самое большое инструментальное сочинение, первый клавирный концерт C-Dur op. 11, которое показало технические сложности его фортепьянной музыки, обусловленные, по-видимому, необыкновенно большими руками мастера. На гравюре того времени отчетливо видны его тонкие, длинные пальцы и особенно длинные большие пальцы. Об этом специально упоминается в работах его сына Макса Марии. Согласно этому рассказу, Карл Мария был маленького роста, худой, хромой, с длинной шеей на узких плечах, огромными, но необыкновенно гибкими руками, выразительными серо-голубыми глазами и каштановыми с красноватым оттенком волосами, всегда живо жестикулировал. Вебер, за месяцы после позорного выдворения из Вюрттемберга, добился значительных успехов, так что с удовлетворением и облегчением записал в свой дневник: «Так как с 16 февраля с.г. для меня началась новая эпоха в жизни, то я считаю начало года с этого периода времени. Хотя Господу было угодно, чтобы я боролся со многими неприятностями и огорчениями, все же он всегда сводил меня с хорошими людьми, с помощью которых я снова познавал ценность жизни. Я могу спокойно и правдиво сказать, что за эти 10 месяцев стал лучше. Мой печальный опыт научил меня уму-разуму. Я, наконец, стал прилежно заниматься своими делами».

Покинув 14 февраля 1811 года Дармштадт, чтобы отправиться в концертное турне по немецким странам, он был полон оптимизма. «...Во Франкфурте, Мюнхене, Берлине и т. д. давали мои оперы, приходили на мои концерты», –

записал он в то время, полный уверенности в себе. Правда, в конце было только одно турне в южные провинциальные города, которое закончилось 14 марта в Мюнхене. Культурная среда Мюнхена ему нравилась, и уже 5-го апреля состоялся концерт, в котором успешно исполнялось его концертно для кларнета, написанное в большой спешке для Генриха Йозефа Бермана. «С тех пор как я сочинил для Бермана концертно, весь оркестр сошел с ума и хочет от меня концертов». Король Баварии Макс Иосиф также заказал два концерта для кларнета и оркестра, в которых Вебер, как и в других сольных концертах хотел, по возможности, придать одинаковое значение инструменту и оркестру. До других сочинений дело не дошло, может быть из-за многочисленных общественных обязанностей и любовных историй, о которых, оспариваемый женщинами Карл Мария писал в своем дневнике. Некоторые он помечал сокращением «A.W.T.N.» – расшифровывается: «Все бабы ничего не стоят». Несмотря на свои успехи, к которым относится также состоявшаяся 4 июня премьера одноактного «Абу Гасана», он решил оставить Мюнхен и совершить «Швейцарское музыкально-природо-кабацкое турне».

Когда 11 августа у Равенсбрюка, который с 1810 года относился к королевству Вюрттемберг, Вебер хотел пересечь границу, произошел инцидент из-за отметки в паспорте об изгнании. «Окружного начальника черт обуял, не пропускать меня из-за паспорта, так как он не подписан послом и т. д., кроме того, он узнал меня по Штутгарту и думал выставиться перед королем, если напугает меня, теперь я должен, черт меня подери, пять дней сидеть в этой дыре, пока 17-го не привезут паспорт с предписанием отпустить меня во имя Господа Бога». В действительности, его держали только 3 дня в камерке единственной в городе гостиницы, в хороших условиях. Забота, которой он был окружен, проявилась также во врачебной помощи, которая ему понадобилась в эти дни ареста. У него была высокая температура, очевидно связанная с сильным поносом. Когда его, еще не выздоровевшего, второй раз выдворяли из страны и в сопровождении полиции в Мерзебурге посадили на корабль до Констанцы, он сообщил своему другу Готтфриду Веберу об этом заболевании с веселым хладнокровием: «Так как я не могу сообщить тебе городские новости, я расскажу тебе о желудочных новостях: во-первых, я чуть не заболел дизентерией, во-вторых, вывихнул ногу, в-третьих, меня нещадно кусали блохи в Солотруне и, в-четвертых, я чувствую себя очень хорошо».

Уже через короткое время он совершил пешую многодневную прогулку в предгорье Берна. Вебер, несмотря на болезнь бедра, без большого труда взобрался на Риги. Через три месяца он вернулся в Мюнхен, чтобы скоро снова отправиться с Берманом в концертное турне, которое дало ему возможность впервые познакомиться с музыкальной жизнью Праги – «Золотого града». В Праге он познакомился с театральным директором Карлом Иоганном Либихом, который из-за болезни почек вынужден был принимать его в постели. Либих купил у Вебера права на постановку его опер «Сильвана» и «Абу Гасан» за 1500 гульденов в венской валюте.

Его дальнейшие планы турне, правда, были прерваны приглашением герцога Эмиля Леопольда Августа фон Заксен-Гота провести некоторое время при его

дворе. Этот герцог, использовавший средства своего маленького государства на мирные цели вместо того, чтобы содержать армию, и поэтому названный Наполеоном самым интеллигентным из всех немецких князей, был особый малый. Он переписывался со многими поэтами и музыкантами, сам писал стихи и пытался переложить их на музыку. Он любил ошеломлять окружающих разными эксцентричными выходками, поэтому часто при дворе происходили сумасшедшие празднества, продолжавшиеся до утра. Таким образом, этот жизнерадостный и ценящий искусство герцог так втянул Вебера в водоворот музыкальных и общественных событий, что тот, наконец, полностью обессиленный, был счастлив сбежать в Веймар к Великой княгине Марии Павловой с ее уютной жизнью.

ПЕРВЫЕ НАРУШЕНИЯ СОСТОЯНИЯ ЗДОРОВЬЯ

В суматохе музыкальной жизни в Готе впервые появились признаки расстройства здоровья, которые Карл Мария до этого не замечал. Уже в январе 1812 года он пожаловался в своем дневнике на сильные боли в груди, которые он принял, согласно тогдашней медицинской практике, за ревматические. «Вдруг чертовски заболел, сильное давление в груди, так что я должен был лечь в постель», – записал он в своем дневнике рядом со словами «странная слабость», а уже через 5 дней появляется другая запись: «Чертовская боль в груди – ревматизм». Эти признаки указывают на то, что начало его хронической легочной болезни, приведшей в конце концов к ранней смерти, относится именно к этому времени. Уже летом подобные жалобы, сопровождаемые сильными болями в правом бедре, повторились. Болезнь бедра доставляла ему немало хлопот с детства, но на этот раз она проявилась особенно сильно. «У меня появились сильные боли после ходьбы», – записал он в свой дневник с припиской, что теперь «начались боли в левом бедре», следовательно, болезнь перешла на левое, до сих пор здоровое, бедро. С 1812 года, когда началась схватка Вебера со смертельной болезнью, записи в дневнике о его страданиях становятся регулярными.

В веймарских салонах Карл Мария познакомился со стариком Кристофом Виландом, опера «Оберон» которого в английской обработке станет его последней. Виланд произвел на него очень большое впечатление: «Глубочайшее почтение и умиление должен испытывать всякий, кто соприкасается с ним». Веймарским королем поэзии Иоганном Вольфгангом фон Гете, который принял его с «абсолютной антипатией ко всей музыке», чрезвычайно холодно и безразлично, он был глубоко разочарован. Впечатление Вебера от этой встречи было соответственно сдержанным: «Странная вещь – близкое знакомство с великими. Этими героями надо восхищаться всегда издалека».

18 февраля Вебер и Берман поехали в Берлин, судьбоносный город для Карла Марии. Возмужавший, окрепший профессионально, он более уверенно вошел в новый мир прусской столицы. Быстро образовался круг друзей, который назывался «Вебергезеллен». Среди них самым преданным был Генрих Лихтенштейн, зоолог. Однако как художник в Берлине он столкнулся с очень сильной конкуренцией, и прежде всего, в лице своего тезки Бернгарда Ансельма Вебера, который вместе с Винченцо Ригини заведовал музыкальной частью в придворной опере и оказался

самым ярким противником постановки оперы Вебера «Сильвана», хотя вначале под давлением общественности дал на это согласие. Между тем Карл Мария получил от Готтфрида Вебера известие, что его отец Франц Антон скончался 16 апреля 1812 года в возрасте 78 лет. В те дни Карл Мария признался в письме к Фридриху Рохлицу: «Вместе с письмом я получил известие о смерти моего дорогого отца и хотя был подготовлен к этому, учитывая его 78-летний возраст, меня это очень потрясло. Теперь я совсем один». Именно теперь, в эти беспокойные кочевые годы своей жизни в поисках обеспеченного бытия он должен был особенно остро ощущать утрату любви своего отца. Он записал в дневнике: «Пусть спит спокойно! Пошли ему, Господи, на том свете покой, которого здесь у него не было. Мне очень больно, что я не смог дать ему счастливую жизнь. Благослови его, Господи, за ту большую любовь, которую он ко мне испытывал, хотя я не заслужил это, и за воспитание, которое я получил».

Весной 1812 года Вебер познакомился также с Карлом Фридрихом Цельтером, единственным другом Гете, «с которым он был на „ты“», и единственным композитором, которого король поэтов уважал. Цельтер был основателем «Песенного общества» и директором Певческой академии, он обратил внимание Карла Марии на особую прелесть мужских хоров, хотя и относился к нему лично не очень дружелюбно. Вебер принял это с большим воодушевлением и создал «Turnierbankett», первую из многих хоровых песен, которые соединяли в себе патриотические чувства с явными национальными элементами. В шумной жизни, в кругу друзей «Лидертафель» и «Вебергезеллен» появился и прекрасный пол. Несмотря на почитание и нежную любовь, которую дарили ему женщины, Вебер оставался странно равнодушным, может быть из-за чувства некоторой слабости или же из-за своего не очень обеспеченного быта. Только так могут быть поняты его весьма скептические строки в дневнике: «Меня никогда не будут любить. Так как если появляется у кого-либо влечение ко мне, тут же возникает стремление расстаться, как с ее, так и с моей стороны». Его финансовое положение было отягощено тем, что после смерти отца, наряду с затратами на погребение, он должен был оплатить значительные долги Франца Антона. Это было, по-видимому, причиной, из-за которой Карл Мария осенью снова отправился «на службу» к герцогу Готскому, как бы тяжела она ни была. Когда его друзья вечером, перед отъездом в Готу, устроили небольшой праздник, он был, по воспоминаниям его друга Лихтенштейна, необычайно мрачным и унылым.

Однако пребывание в Берлине ему пошло на пользу, наряду с важными знакомствами в опере, в различных издательствах, занятиями мужскими хорами, исправлением и переработкой своей оперы «Сильвана», он еще занимался клавирной музыкой, которой был особенно увлечен в эти годы; здесь он своей первой большой сонатой C-Dur действительно ступил на новую почву. С этим направляющим произведением родился новый способ виртуозной игры на фортепьяно, который для всего XIX века станет определяющим и который продолжают и завершат Шопен, Шуман и Лист. То же самое относится к его второму клавирному концерту Es-Dur op. 32, адажио которого принадлежит к лучшим медленным пассажам Вебера, и который он впервые исполнил 17 декабря в Готе. Трудностей с правой рукой, казалось, для Вебера не существовало, так как

он писал: «Это был фурор и прошло excellent, и играл я совсем неплохо».

В январе 1813 года он решил отправиться в большое турне на юг, с тоской вспоминая прекрасное время в Берлине. «Все мне кажется сном: что я уехал из Берлина и оставил все, что мне стало дорогим и близким. Я еще не верю в то, что это надолго, что я расстаюсь с вами», – писал он в письме своему другу Генриху Лихтенштейну. Вебер не мог знать, что его поездка на юг закончится уже через несколько дней.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИРЕКТОР В ПРАГЕ

Когда Вебер 12 января 1813 года прибыл в Прагу, Генсбахер огорошил его новостью, что директор театра Либих хочет предложить ему освободившееся место музыкального директора. Так как он не представлял для себя ничего лучшего, чем реализовать свои идеи в музыкальном театре Праги, в то же время у него появилась единственная возможность окончательно избавиться от долгов в Штутгарте, и он с радостью принял это предложение. С большим воодушевлением он принялся за осуществление соответствующих реформ. Эти планы реорганизации оперы отнимали у него в последующие годы так много времени, что его не оставалось на творческую работу; поэтому его сын Макс Мария назвал эти годы с 1813 до 1817 «ярмом» своего отца.

Так как он от Либиха получил неограниченные полномочия для составления хорошего оркестра и работоспособного ансамбля, он незамедлительно отправился в Вену, где надеялся найти лучшие силы. К сожалению, вскоре состояние здоровья Вебера ухудшилось. Он чувствовал себя «очень больным», и у него была «сильная желчная лихорадка». Примерно так описал это состояние Макс Мария, в то время как в дневнике Вебера есть лишь пометка «болит горло». Он прервал свою весеннюю поездку после неудачного утреннего концерта в венском редутензале – он перед выступлением только что встал с постели. После того как Вебер приехал в Прагу, случайно пришедший к нему на квартиру граф Пахта нашел его в бессознательном состоянии. Граф немедленно приказал перенести его на носилках в свой дом, где трогательно заботился о нем. Прошло несколько недель, прежде чем Вебер немного поправился. От 23 мая в дневнике есть запись: «В первый раз встал с постели», но еще долгие месяцы его мучили головные боли. Лечил его доктор Юнг, скрипач-дилетант, с которым Карл Мария охотно музицировал. Две выдержки из писем этого времени указывают на то, что вероятно это заболевание дало резкий толчок развитию хронической болезни. Он писал Лихтенштейну: «Из-за дурацкой болезни мне было запрещено читать и писать», а своему другу Готтфриду Веберу сообщал: «что мое здоровье после болезни в мае 1813 года пошатнулось, и я недавно несколько недель снова не выходил из комнаты». Выражение «пошатнувшееся здоровье» говорит, по-видимому, о том, что улучшения чередовались с ухудшением состояния здоровья. Эти острые вспышки тлеющей хронической болезни действительно уже никогда не прекращались. Едва немного поправившись, он, не щадя себя, снова набрасывался на работу. Его рабочий день продолжался с 6 утра до полуночи. Как в свое время в Бреслау, он и здесь установил точный распорядок, выполнение которого на этот раз сумел

осуществить, несмотря на сопротивление мятежного оркестра. Он был в театре все время, лично беспокоился о каждой детали, почему и не поехал на лечение в Эгер: «Чтобы укрепить свое здоровье, я должен бы поехать в Эгер на четыре недели, но не могу, так как наплыв дел, не терпящих ни минуты отлагательств, слишком велик».

Но пражский кризис не ограничился только болезнью и перегрузкой работой, его отягощал также целый ряд любовных историй. «Это мое несчастье, что в моей груди бьется вечно молодое сердце», – жаловался он иногда, и поэтому не удивительно, что он не мог должным образом противостоять попыткам сближения кокетливых театральных дам. Особенно нехорошо получилось с субреткой Терезой Брунетти, женой одного танцора, «рыжей блондинкой с полноватой фигурой, красивыми голубыми глазами, полными огня и темперамента; она была до абсурда капризна, и слухи, которые ходили о ней, что она имела большой опыт в искусстве кокетства, были правдивы, в чем Вебер убедился к своему большому огорчению». И действительно, вскоре он был настолько в ее власти, что начал вести с ней и ее послушным супругом совместное хозяйство. Кроме того, она любила унижать его другими любовными похождениями, так что он влачил жалкую, недостойную жизнь между ревностью и отчаянием, и это грозило подорвать его авторитет и уважение как музыкального директора. Письма Вебера этого времени – наглядное свидетельство полного отчаяния и горечи о себе, своей профессиональной жизни, и вполне естественно, что он не мог писать музыку. Тем не менее, именно работа в театре помогла ему преодолеть этот тяжелый кризис. Но ему был послан «спасительный ангел», который постепенно приведет его в чувство, – Каролина Брандт.

Каролина, отец которой был скрипачом и тенором в капелле кельнского курфюрста и вел такую же беспокойную жизнь, как и отец Вебера Франц Антон, была на сцене уже 8 лет. Между тем для ансамбля необходимо было сопрано, и по этой причине Карл Мария принял ее в качестве первого члена создаваемого ансамбля. Она в свое время с успехом спела «Сильвану» во Франкфурте. По описанию их сына Макса Марии, она была «невысокого роста, с пышной фигурой, быстрая в движениях, полных сил и необыкновенной грации». Благодаря небольшому несчастному случаю на сцене, они неожиданно сблизились, и вскоре Вебер убедился в своем чувстве к Каролине, которая, однако, зная о бесславной любовной связи Вебера с Терезой Брунетти, вела себя сначала очень сдержанно. Профессиональные и личные нагрузки нанесли его, и без того слабому здоровью, значительный ущерб. «Как будто небу угодно подвергать меня новым испытаниям. Уже давно исчезли заботы, огорчения и неприятности, зато появились тоска и болезни. С тех пор как я приехал в Прагу, я заболеваю четвертый раз. Последняя двухнедельная болезнь была хотя и не опасной, но довольно мучительной для меня, так как сильно повлияла на голову и глаза. Это была свинка, детская болезнь, которой я болел». Так же он писал своим друзьям в Берлин: «Мое здоровье очень переменчиво. Недавно без всякой причины появилась сильная рвота». Чтобы поправить пошатнувшееся здоровье, врач прописал ему длительное курортное лечение в Бад Либверде, куда он, наконец, поехал 8 июля 1814 года, «куда я благополучно прибыл 9-го и где хочу в полном покое лечиться и вместе с тем

работать для себя». В этой обстановке, располагающей к размышлениям, он все чаще думал о Каролине Брандт. Его письма свидетельствуют об обширной и оживленной переписке между ними, из которой мы узнаем важные и очень подробные детали о жизни и страданиях Вебера. Эти письма показывают, как было трудно Веберу добиться перемен в еще незрелом, капризном и ревнивом характере Каролины, и о связанных с этим колебаниях ее настроения. Из писем мы также узнаем, что поначалу у них часто возникали серьезные ссоры, которые Карлу Марии удалось, наконец, погасить, благодаря его гуманистическим взглядам на жизнь и непоколебимой вере в доброту Каролины. Следствием этого главного конфликта было то, что Вебер обрел самого себя и, благодаря пониманию своей миссии художника и готовности подчинить этой цели свое личное счастье, ему удалось, наконец, преодолеть кризис 1814–1815 годов.

31 июля Вебер поехал в Берлин, который – после сокрушительного поражения Наполеона в битве под Лейпцигом в октябре прошедшего года – был погружен в дикую суматоху. Захваченный национальным порывом, Вебер впервые почувствовал себя немцем, «впервые его душу согревали такие понятия как свобода, отечество, героическая смерть, гражданское достоинство, ненависть к тиранам». Благодаря сочинению музыки к «Дикой охоте Лютцова» и «Песне меча» из сборника национальных стихов Теодора Кернера «Лира и меч», он вдруг приобрел национальную известность. Однако это было «патриотическое наваждение, за что ему позже пришлось платить» Фридриху Вильгельму Прусскому, а также Фридриху Августу Саксонскому и Каролине Брандт, которая была сторонницей Наполеона и не могла примириться с этими патетико-патриотическими стихами. Во время пребывания у герцога Готы, которого он навестил на обратном пути из Берлина, он также сочинил национальные песни, но, как узнаем из его дневника, у него недавно, с 14 по 20 августа «болело горло». Однако, хотя он твердо решил использовать предстоящий трехмесячный отпуск, он снова уступил настоятельной просьбе директора театра Иоганна Либиха и уже 25 сентября вернулся в Прагу.

В первой половине 1815 года его творческие силы, как видно по искусно и взыскательно написанным вариациям для фортепьяно на мотив русской песни «Прекрасная Минка», были скорее скромными. Может быть причиной тому стали серьезные разногласия с Каролиной, которые чуть не привели к разрыву и побудили Вебера взять преждевременный отпуск. 6 июня он прибыл в Мюнхен. Свое отчаянное душевное состояние, результатом которого явились сомнения в своих жизненных целях, – в это время Вебер изводил себя, добиваясь любви Каролины, – он выразил в своих письмах. Это мрачное настроение по приезду в Мюнхен взорвало известие о победе в Ватерлоо, которое перевернуло с ног на голову весь город. Это событие вывело его из депрессии и вдохновило на создание кантаты «Борьба и победа». Однако работа шла медленнее, чем было запланировано. Как писал он своему другу Рохлицу, «меня, казалось, покинули творческие силы»; его недостаточная способность концентрации сказалась и на других произведениях этого лета, например, на квинтете для кларнета ор. 34 и переработанном концертино для трубы ор. 45 1806 года.

7 сентября он снова прибыл в Прагу и там закончил свою кантату Победы. Из

письма к Рохлицу мы узнаем о пробудившейся надежде: «Можешь себе представить, что работа, которая укрепит мою репутацию в мире, занимает меня день и ночь, и слава Богу... с тех недавних пор, как думаю об этом, я чувствую прилив сил, чувствую, что могу быть еще полезен миру». Активность выразилась и в том, что он начал заниматься писательской деятельностью. Как он сообщал своему другу Генсбахеру 13 октября ему «пришла в голову мысль, писать к каждому произведению, которое он будет исполнять, вступление „с целью подвести публику к пониманию новой композиции и тем самым помочь ей составить собственное впечатление“». Кроме этого, он начал выступать как критик, взявший под прицел своего острого и искусного пера музыкальную жизнь Праги. Таким образом, Вебер в Германии стал «музыкантом-просветителем».

Но и в этом же 1815 году, мы читаем в его дневнике о продолжающихся недомоганиях, причем наряду с головными болями теперь упоминается кашель. Сам он приписывал это преимущественно своей профессии. «Театральный воздух нагнал всякой ревматической заразы и т. д. в мой организм. Только недавно я пролежал в постели 8 дней из-за воспаления в горле и до сих пор не могу поправиться». К тому же во время холодной, влажной пражской зимы у него очень сильно болело бедро. Вместе с телесными недугами его настроение ухудшилось из-за отношений в театре, о чем он в ноябре писал Рохлицу: «Мое решение покинуть Прагу уже в этом году окончательно». Может быть, ему больше всего мешало то обстоятельство, что из-за перегрузки административной и организационной работой его творческая деятельность отодвинулась на задний план. После короткой поездки в Берлин, где ему, несмотря на поддержку графа Брюля, так и не удалось получить звание придворного композитора, 9 июля 1816 года он отправился в Карлсбад, чтобы лечить там свой «ревматизм». Эта поездка имела решающее значение для Вебера. Среди курортников находился также Гейнрих Витцтум, гофмаршал саксонского короля, который как новоиспеченный директор Дрезденского придворного театра намеревался создать в будущем, наряду с итальянской, немецкую оперу. Веберу было предложено взяться за эту работу, и после длительных переговоров решение было принято. На Рождество он уже держал в руках декрет о назначении его капельмейстером Королевской саксонской оперы.

В последние месяцы своего пребывания в Праге ему нужно было собрать все силы, чтобы хоть как-то обеспечить работу театра, директор которого, 43-летний Карл Иоганн Либих, лежал при смерти. «Небу было угодно, чтобы конец моей службы был сильно омрачен. У меня 3 певички в декретном отпуске, к тому же я должен привести в порядок все бумаги и дела для своего преемника». В связи с поездкой в Берлин, где Каролина Брандт имела большой успех, как и Керубино в опере «Фигаро» Моцарта, Карл Мария в кругу друзей 19 ноября объявил о своей помолвке с ней. Воодушевленный всеми этими событиями, за короткий промежуток той осени он написал несколько композиций: две сонаты для фортепьяно As-Dur op. 39 и d-Moll op. 49, большой концертный дуэт для кларнета и фортепьяно op. 48 и несколько песен.

ДРЕЗДЕН – РОДИНА «ВОЛЬНОГО СТРЕЛКА»

Вступив в должность музыкального директора немецкой оперы в Дрездене, Вебер положил решительный конец своей полной заблуждений, ссор и кабалы, кочевой жизни. Он не только стал вести оседлый образ жизни, но и навсегда покончил со своими более чем изнурительными любовными связями, когда 4 ноября 1817 года женился на Каролине Брандт. Несмотря на это, начало деятельности в Дрездене было не очень радужным. Дрезден, который Наполеон в 1813 году избрал своим штабом, был не в состоянии предать земле многих своих солдат, павших на поле битвы, и в 1816–1817 гг. разразилась продолжительная эпидемия дизентерии, от которой, между прочим, умер и отец Рихарда Вагнера. Но кроме этого и в работе хватало огорчений. Так как Вебер не получил обещанного звания «королевского капельмейстера», с 1810 года он находился в подчинении у Франческо Морлаччи, с этим положением мастер не хотел мириться и наконец добился этого звания от короля, благодаря посредничеству графа Витцтума. К тому же оркестр встретил реформаторские идеи Вебера, которые он пытался осуществить в Бреслау и Праге, с нескрываемым скептицизмом. Но вскоре ему удалось завоевать неограниченное доверие государственной капеллы и всего ансамбля, так что он, наконец, смог сказать о себе: «Начало моей карьеры сопровождалось большими огорчениями и коварством, несколько раз я намеревался снова уехать, но в конце концов все уладилось, они увидели, что имеют дело с человеком, который не позволяет с собой играть, и достаточно самостоятельным, чтобы мириться с пренебрежением или унижением. Теперь все идет спокойно своим чередом, а если кто меня не любит, то по крайней мере боится». Такой энергии и активности никто не ожидал «от маленького, узкогрудого человека с длинными руками, узким, очень бледным лицом, с которого из-под очков смотрели живые, блестящие глаза», – так его описывали оркестранты. Кристиан Лобес подробно описывал нового «королевского капельмейстера» Дрезденской оперы: «Когда я, наконец, увидел его, он немного, хоть и не очень заметно, прихрамывая вошел в зал, я почувствовал, что легкая печаль охватила мое сердце. Мне рассказывали, что он мал ростом, но такого хрупкого, такого тщедушного человека с необычайно длинными руками, одна нога короче другой, я увидеть не ожидал. При этом узкое бледное лицо, впалые виски и довольно длинный, сильно выступающий вперед нос.

Выражение его лица было несомненно благородным, умным и действительно приятным. Ах! Этому высокому гению в его хрупкой земной оболочке, подобно Моцарту, не суждено долгое пребывание и созидание в этом суровом мире – таковы были мои первые печальные мысли».

Несмотря на слабое телосложение, он энергично приступил к улучшению государственной капеллы, от членов которой потребовал полного повиновения, а также организации хорошего хора. При этом он, осененный идеей создать синтез музыки, режиссуры и декораций, старался осуществить организационные реформы, которые обобщил в работе «Попытка проекта представить состав немецкой оперы Дрездена в форме таблицы с краткими разъяснениями». После введения нового порядка размещения оркестра летом 1817 года он впервые

дирижировал своим оперным ансамблем тонкой дирижерской палочкой, что было абсолютным нововведением, хотя уже со времен Жана Баптиста Лиля, знаменитого Маэстро барокко, существовало нечто вроде палки, которой отбивали такт на полу, и которой Лиль, как известно, поранил ногу и умер от последствий этого ранения. Такая форма дирижерской палочки, которую Вебер с успехом использовал в Праге, была незнакома музыкантам дрезденского оркестра, но она быстро внедрилась в музыкальные театры XIX века. В Дрездене действовало «Песенное общество», в котором назначали себе свидания различные поэты и писатели, и к которому принадлежали также Хельмина Шези и Фридрих Кинд. Кинд был в таком восторге от Вебера, что сразу же предложил свои услуги, поскольку тот искал подходящий материал для оперы. Уже 19 февраля 1817 года Карл Мария писал своей невесте Каролине: «Сегодня вечером в театре разговаривал с Фридрихом Киндом, вчера вечером я его привел в такое восхищение, что он уже сегодня начал писать для меня оперу. Сюжет подходящий, жуткий и интересный – „Вольный стрелок“. Я не знаю, знакома ли ты с этой народной сказкой». В самом деле, либретто, которому сначала дали название «Пробный выстрел», было готово через 10 дней, но до озвучивания было еще далеко, так как Веберу на это не оставалось времени.

В начале 1818 года он записал в свой дневник: «Закончил год серьезно, ласково и торжественно. Господи, дай мне твое благословение и дальше, как до сих пор ты милостиво давал мне силы сделать мою добрую Каролину счастливой, дай благословения и как трудолюбивому художнику, чтобы принести честь и пользу моему искусству и отечеству. Аминь!» В этом году он, наряду с театральными обязанностями, должен был выполнить заказы двора, за которые не получал гонорара. Речь идет о мессе Es-Dur, случайно названной «Месса – Вольный стрелок», и месса G-Dur, которая должна была быть исполнена по случаю золотой свадьбы королевской четы Саксонии, ее он начал сочинять в ноябре.

За прошедшие 5 лет, как мы узнаем из его дневниковых записей, симптомы его болезни не только усилились, но и стали чаще проявляться. Все больше мы находим замечаний, как, например: «Очень нездоров», «высокая температура», «вечно лечу горло, геморрой, желудок, голова...», а 2-го августа 1817 года записано: «Уже пять недель у меня болит горло, парюсь, жру таблетки и полощу горло». Через два дня он сообщил Фридерике Кох – даме из его берлинского круга – более подробно о своем состоянии здоровья: «У меня уже несколько дней плохое настроение. Отчасти – неопределенность моего положения, которая ни в коей мере не вызывает опасений, но именно неизвестность мучает, большей частью физически; продолжительные боли в горле; невероятная раздражительность делает меня мрачным и неприятным. Умственное напряжение, вызванное творческим прилежанием и несколькими мрачными годами, платят, наконец, той же монетой». И здесь Вебер пытается объяснить симптомы болезни и связанное с этим душевное состояние преимущественно профессиональными нагрузками, обусловленными временными рамками. С почти мрачным юмором он обдумывал мысль написать историю музыканта, который из-за коварных приступов болезни совершенно забывает об искусстве.

Из-за ухудшения состояния здоровья он решил снять домик вверх по Эльбе, в маленькой деревушке Хостервитц, так как «давление в груди», которое и раньше

причиняло ему беспокойство, усилилось, хрипота проявлялась чаще, и его красивый голос почти совсем пропал. Все симптомы болезни, которая ровно через 8 лет приведет его к могиле, были, хотя еще и тихим, но «первым звонком». 18 июня супружеская пара переселилась в деревушку, где она в спокойной обстановке предпринимали продолжительные прогулки, и Карл Мария «был всегда уверен, что найдет хороший кегельбан и столь же неустойчивых, как он сам, подавал». Вебер писал тогда: «Впервые летом 1818 года я наслаждаюсь покоем, которого у меня не было много лет», и семейное счастье становилось еще больше от того, что его окружала целая стая домашних животных. «Любовь ко всему живому побудила его завести в деревне многих животных, с которыми он и в городе не мог расстаться, и которые стали настоящим мучением для хозяйки. Личный стрелок королевы – Петцольд – принес ему молодую, красивую охотничью собаку. Из корзины проходящего мимо торговца птицами, тирольца, большая индейская ворона так разумно и добродушно прокаркала ему „Добрый вечер“, что он не мог не купить этого доброго проповедника. Каролина спасла соловья от рук злых мальчишек, а без своей прекрасной кипрской кошки, которую звали „Мауне“, Вебер не мог жить. Позже к ним попала маленькая обезьянка-цебус, которую привезли из путешествия в Гамбург».

Заканчивался 1818 год, а работа над «Вольным стрелком» практически не продвигалась, что и неудивительно, если иметь в виду только на этот период 13 заказов его работодателя – короля. Прежде всего во втором полугодии он занимался мессой G-Dur, которая, несмотря на веселый основной тон, была омрачена тяжелыми личными заботами. Каролина ждала ребенка и была на последнем месяце беременности не совсем здорова, что ухудшало и без того испорченное здоровье Вебера. Когда Каролина 22 декабря 1818 года родила девочку, он записал с явным облегчением: «Моя жена после многих мучений благополучно разрешилась девочкой. Я при этом тоже страдал и ночами должен был работать. Теперь, надеюсь, я имею право наконец подумать о себе». Но едва была исполнена его «Jubelmesse» G-Dur к чествованию королевской супружеской четы 17 февраля 1819 года, поступил новый почетный заказ – как можно быстрее написать оперу на тему из «Тысячи и одной ночи» к свадьбе принца Фридриха Августа и эрцгерцогини австрийской Каролины. Высокая температура помешала ему начать работу, а 18 марта болезнь вынудила его лечь в постель, он смог подняться только в «середине апреля на короткое время, обессиленный, шатаясь, не способный работать». Каролина сначала скрывала от своего супруга, что в это время их маленькая дочка тяжело заболела. Она умерла 18 апреля. Каролина перенесла нервный стресс и должна была также лежать в постели. Однако она поправлялась быстрее, чем Карл Мария, у которого в это время была настолько глубокая депрессия, что он был неспособен писать музыку. В это время Каролина вела всю необходимую корреспонденцию, как показывает письмо издателю Зимроку в Бонне от 20 апреля 1819 года: «Я получила поручение от мужа сообщить Вам, что опасная болезнь, продолжающаяся вот уже 5 недель, помешала ему написать Вам и закончить для Вас работу. Но слава Богу! Теперь ему лучше...». В первые майские дни супруги наконец, собрались поехать на отдых в Хостервитц, и Вебер записал с облегчением: «Только здесь, в тишине, я

почувствовал, как сильно ослаб в последнее время. Я полный инвалид». Различные предписания врачей и лекарства, применявшиеся для его лечения, по-видимому, не всегда имели положительные последствия, тем более, что часто противоположные мнения врачей приводили к применению разных методов лечения, которым Карл Мария, безгранично доверявший науке врачевания, следовал слепо. «Первый, личный врач короля, гофрат доктор Геденус, человек старого стиля, в парике, в туфлях с застёжками, золотой табакеркой и тихой походкой, носивший чаще всего серый фрак, героически лечил его микстурами от болей в животе. Второй, королевский русский гофрат, доктор Вейгель, молодой, умный, приятный мужчина с кудрявыми волосами, огненным взглядом, необыкновенно красивыми руками, надушенный, элегантный, большой сердцеед, считал горло основной причиной его болезни. Каждому из них Вебер верил и выполнял предписания одного врача до следующего визита другого», – писал Макс Мария в биографии своего отца. Кроме того, его лечил и третий врач, д-р Биенц. Королевский личный врач, д-р Геденус, прописал гельнаускую воду и строгую постную диету, что, по-видимому, нанесло большой вред Веберу. Он никогда не наедался досыта. Это привело к тому, что Вебер, как послушный пациент, некоторое время соблюдал предписание, а затем, измученный голодом, набрасывался на еду и питье с чрезмерным аппетитом.

Удивительно, что лето 1819 года в творческом отношении было очень продуктивным; снова важное место в его творчестве занимало фортепьяно. В июле и августе, наряду с несколькими песнями, он написал трио для фортепьяно, флейты и виолончели op. 63, несколько других клавирных произведений, включая две части его четвертой сонаты для фортепьяно и его знаменитое блестящее рондо (Rondo Brillante) op. 65 с названием «Приглашение к танцу». Эта новая форма вальса, когда танцевальные движения переносились в музыкальную драматургию, стала известна всему миру в оркестровой обработке Гектора Берлиоза. Только работа над «Вольным стрелком» никак не хотела продвигаться вперед, хотя намеки директора только что восстановленного Шаушпильтгауза в Берлине графа Брюля открыть театр «Вольным стрелком» несколько продвинули работу.

С осторожным оптимизмом вступал Вебер в 1820 год, в котором также будут взлеты и падения. Уже в первые месяцы у Каролины случился выкидыш, который значительно омрачил семейное счастье Вебера. Участие его друзей, интересные беседы с сыном Моцарта Францем Ксавером и Иоганном Непомуком Гуммелем, которые пришли его навестить, помогли ему пережить это тяжелое время. 22 февраля он приступил к завершению «Вольного стрелка» и 3 мая мог гордо заявить: «Увертюра „Невесты охотника“ завершена, а вместе с ней и вся опера. Честь и хвала Господу». Этой оперой Веберу посчастливилось окончательно внести романтику на сцену. Своим интуитивным восприятием звучания отдельных инструментов ему удалось в этом шедевре придать каждому инструменту совершенно индивидуальную драматическую выразительность, как будто именно он воплощает свой оперный сценический образ. Клод Дебюсси, которого особенно восхищало в нем это мастерство, наиболее точно описал это дарование: «Он исследует душу каждого инструмента, только осторожно обращается с ней». На Бетховена это произведение также произвело большое впечатление, и он с радостным удивлением сказал о композиторе: «В общем такой мягкий человек, я

от него этого никак не ожидал! Теперь Вебер должен писать оперы, только оперы, одну за другой». Дата премьеры оперы, которую граф Брюль хотел поставить в Берлине, еще не была установлена. Ровно через две недели после окончания «Вольного стрелка» он согласился написать музыку к пьесе «Preciosa», которая была написана Пиусом Александром Вольфом по материалам Мигеля де Сервантеса. Этот писатель, сам болевший чахоткой, кроме врачей Вебера, был единственным человеком, с кем Карл Мария говорил о симптомах своей болезни. Он намерено избегал жаловаться Каролине на болезни, мучившие его с 1812 года. Уже 15 июля музыка была готова и, хотя и в этом году в дневнике часто встречается пометка «очень болен», он хочет в этот творческий период немедленно приступить к написанию оперы «Трио Пинто», текст которой купил у критика Теодора Геля – произведение, от которого останутся только отрывки.

Так как восстановление Берлинского театра затягивалось, чета Веберов отправилась в концертное турне в северную Германию и Данию, хотя состояние здоровья Карла Марии опять ухудшилось, а Каролина была снова беременна. Он выступал как пианист, как аккомпаниатор своей жены, исполнял собственные сочинения и всюду имел большой успех. Но в Ганновере 19 августа случилась беда. «Мы оба больны...» Сильная простуда Каролины, которую, по-видимому, неправильно лечили, вынудила его, наконец, оставить жену в Гамбурге на попечение брата Фрица, под присмотром врачей, а самому продолжить турне; однажды, когда он ехал в открытой повозке, его насквозь промочил дождь. На обратном пути он забрал жену Каролину, у которой снова был выкидыш, и 4 ноября они вернулись в Дрезден.

В начале 1821 года Вебер занимался, наряду с многочисленными театральными делами, главным образом продолжением своего романа «Жизнь музыканта», от которого, к сожалению, остался лишь один фрагмент. Юлиус Бенедикт, 16-летний сын берлинского банкира, которого Вебер, против своих принципов поддавшись на уговоры Гуммеля, взял своим первым и единственным учеником, и который стал потом его английским биографом, дал такое описание маэстро, уже страдающего хроническим заболеванием: «Я никогда не забуду то первое впечатление, которое произвела на меня первая встреча с Вебером. Я поднялся по очень неудобной лестнице его скромного дома на площади Альтмаркт наверх и увидел его сидящим за столом, работающим над отрывком из „Вольного стрелка“. Смертельная болезнь, от которой он страдал, уже наложила отпечаток на его черты; выступающие скулы и вообще полное истощение было красноречивее слов. Но в его голубых глазах, которые часто закрывали непокорные локоны, в мягком очертании рта и особенно в звучании его слабого, но мелодичного голоса было очарование, которое непреодолимо влекло к нему всех, кто сталкивался с ним».

18 июня 1821 года наконец свершилось: в этот день в Берлине с триумфальным успехом состоялась премьера оперы Вебера «Вольный стрелок», которая стала решающей победой над итальянской оперой и его соперником Гаспаро Спонтини, а также триумфом прусского короля Фридриха Вильгельма III в Париже. Вебер сам отвлек себя в этот день от намечающегося решающего сражения тем, что в течение некоторых часов завершил работу над набросками

концертной пьесы для фортепьяно с оркестром в f-Moll op. 79, впоследствии имевшей большой успех. Эта концертная пьеса, являющаяся вехой романтического клавирного произведения и дополняющая кривую от Гуммеля к Мендельсону, Шуману, Шопену и Листу, была впервые успешно исполнена в Берлине.

После недель, полных событий, за которыми он иногда забывал о своих страданиях, 30 июня 1821 года Вебер снова отправился домой в Дрезден. Какими утомительными на самом деле были эти недели в Берлине, он писал в своем дневнике 6 июля: «...очень устал и болен». Каролина все еще чувствовала себя плохо, поэтому по предписанию доктора Геденуса он повез ее из Дрездена на отдых к одной знакомой в деревню. В этот день, 21 июля, на обратном пути при переезде через Эльбу произошел несчастный случай. Вебер чуть было не утонул в реке; лошади вдруг испугались, и только в последний момент их удалось удержать, чтобы повозка не перевернулась в воду вместе с лошадьми и людьми. Это происшествие повергло его в такой шок, что он, приехав домой, тот час же составил завещание, согласно которому Каролина была единственной наследницей. Завещание гласит:

«Особое чувство, которое я испытываю в этот вечер, заставляет меня последовать внутреннему голосу моей воли и решить, как должно распорядиться моим состоянием после моей смерти; пусть эти строки будут моим завещанием. Это моя твердая, последняя и единственная воля: все, что принадлежит мне сегодня или будет принадлежать после моей смерти, должно принадлежать только моей дорогой жене Каролине фон Вебер, урожденной Брандт, с тем я и объявляю ее моей единственной наследницей.

Мои братья и другие родственники не имеют никакого права на мое состояние, так как я ничего не унаследовал, а все приобрел сам. Моим главным долгом всегда была забота о том, чтобы моя жена, обладающая прекрасным художественным талантом, который может прокормить ее, и которая из-за меня оставила свою карьеру, имела, по-возможности, обеспеченное будущее. Далее, моя жена принесла мне значительную сумму наличными и купила почти всю обстановку.

Если всемогущему Господу будет угодно взять меня сегодня ночью, то я верю моим братьям и родственникам, что они не будут чинить препятствий для исполнения моей воли, если эти строки из-за каких-либо упущений или других юридических формальностей, не будут иметь законной силы. И я бы проклял каждого, кто попытался бы помешать исполнить эту волю, которая всегда была в моих мыслях, пока я называю свою дорогую жену моей. Господи, дай мне силы выполнить все по справедливости, – но, Господи! Да свершится воля Твоя.

Дрезден, 21 июля 1821 года. Карл Мария фон Вебер, Королевский Саксонский капельмейстер».

Необычные для искусного в письме Вебера орфографические ошибки свидетельствуют о его внутреннем беспокойстве и спешке, так как он во время происшествия на Эльбе, очевидно, полностью отдавал себе отчет относительно

своей тяжелой болезни. Кроме того, Карлу Марии с ранней юности казалось, что его жизнью руководит темная сила, которую он называл своей «злой звездой» или «незвездой». Его сын Макс Мария по этому поводу писал: «Это не басня о звезде доброго или злого времени. С ярко сияющими или мрачно дымящимися факелами витает перед нами дух времени. Те же деяния, которые под вчерашней звездой принесли бы нам богатство и величие, в мрачном сиянии приносят беду и нужду. Вебер чувствовал себя более, чем когда-либо под влиянием своей звезды». Но и его отец все время намекал в своих письмах Каролине, что он видел в этой звезде силу руководящей им судьбы.

Вообще отношению Вебера к вере не всегда придают надлежащее значение. Ведь молитвы-прошения или благодарственные молитвы, молитвы о терпении и надежде во время болезни, а также исповеди и причастия – были его бытом. Часто встречаются в его дневниках и письмах высказывания типа: «Благослови, Господи, ибо все исходит только от Тебя», или «Один Бог знает, я на него, на его вечную милость и для себя уповаю». Такие слова он употреблял без лицемерия, они шли из глубины его души. Как серьезно отец относился к вере, показывает рассказ сына о дне его бракосочетания с Каролиной, которая для него явилась «подарком судьбы»: «4 ноября 1817 года, в день именин женихов и невест, состоялась свадьба. Вебер отнесся к этому важному шагу с большой серьезностью. Рано утром он исповедовался с невестой, принял причастие, а затем закрылся один еще на целый час».

Между тем дрезденские будни снова захватили его, при этом двор абсолютно никакого внимания не обратил на его успехи в Берлине, поэтому для него было бы естественно с радостью принять предложение, поступившее от курфюрста из Касселя, сулящее лучшие финансовые и художественные возможности. И если Вебер от него отказался, то это было связано, очевидно, с ухудшающимся состоянием его здоровья. Несмотря на то, что его жена снова перенесла тяжелую беременность, в дрезденском театре было много других огорчений и разочарований. Запланированная постановка «Вольного стрелка» из-за интриг была отложена на следующий год, а когда ему отказали в премьере оперы «Три Пинто», которую он думал посвятить королю, у него впервые открылось кровотечение. О том, как потрясла его «обида сверху», пишет его сын: «Много дней он не мог есть, пить и спать, снова появились неутешительные симптомы его болезни, чаще и мучительнее стал кашель, ему было трудно дышать, постоянная температура очень беспокоила его, и в первый раз, к невыразимому ужасу Каролины, у него горлом пошла кровь». Внешне он не подавал виду, что это хроническая болезнь. Своему другу Лихтенштейну в Берлин он писал в середине октября: «Некоторые служебные неприятности... вызвали настоящий взрыв. Теперь впереди воздух снова чистый и прозрачный; только потом мне всегда приходилось платить. 8 дней я лежу в постели. Вчера вырвал коренной зуб».

11 ноября 1821 года из Вены пришел запрос, не напишет ли он оперу для Кертнертор-театра к наступающему сезону. Уже через неделю он согласился. Он хотел окончательно укрепить свои позиции немецкого композитора новой романтической оперой. Его выбор пал на «Эврианту», либретто к которой написала Хельмина Шези. Чтобы договориться с руководством Кертнертор-театра, он

поехал 10 февраля 1822 года в Вену. Но плохое состояние здоровья так беспокоило его, что он, на случай своей неожиданной смерти, оставил своей любимой жене трогательное прощальное письмо. Такие опасения были обоснованы, так как вскоре после прибытия в Вену, профессиональные и общественные обязанности довели его до того, что он серьезно заболел. На этот раз казалось, что речь идет прежде всего о вспышке хронического заболевания гортани, а может быть только об остром инфекционном заболевании горла, так как уже через 5 дней после полоскания, горячих и холодных компрессов наступило заметное улучшение. В своих письмах к Каролине он, однако, намеренно умалчивал о том, как тяжело было его состояние здоровья. Венцы тоже ничего не замечали, а Вебер, несмотря на болезнь, дирижировал на бенефисе своего «Вольного стрелка» под бурные аплодисменты и нескончаемые похвалы. Еще очень слабый, он вернулся домой в Дрезден 26 марта, где у него две недели спустя, 25 апреля, родился сын Макс Мария. В Хостервитце, куда вся семья переехала 15 мая и провела там летние месяцы, он начал работу над новой оперой «Эврианта», но его настроение было странным образом подавлено. Его состояние еще ухудшилось, когда 27 июня его «Preciosa» была плохо принята публикой. В таком настроении он закончил свою четвертую и последнюю сонату для фортепьяно в e-Moll op. 70, первая часть которой – самая мрачная музыка, которую Вебер когда-либо писал для фортепьяно. Его ученик Бенедикт так охарактеризовал идею, заключавшуюся в этой музыке: «Первая часть, по признанию самого Вебера, в печальном тоне показывает человека, страдающего постоянной меланхолией и унынием; среди них появляются случайные проблески надежды, которые снова омрачаются и исчезают. Вторая часть – взрыв яростного неистовства; анданте в C-Dur утешительнее, как следствие отчасти удавшихся усилий друзей и любимых, хотя беспокойство дурных предчувствий остается. Последняя часть – дикая фантастическая тарантелла только с небольшими мелодичными местами, завершается изнурением и смертью». Эта соната – глубоко трогательное произведение заметно слабеющего композитора, которое указывает на новый творческий период, который Вебер не сможет реализовать вследствие ранней смерти. Но еще раньше в его творчестве звучит меланхолия, а именно, во второй части квинтета op. 34 (1815 г.) в «Фантазии». И эта часть, которая считается гениальнейшим творением Вебера, раскрывает нам глубины затаенной печали. Такие музыкальные откровения, которые повествуют нам об отчаянных, испуганных, иногда с проблесками надежды мыслях неизлечимо больного человека подтверждаются участвовавшими записями в дневнике 1822 года: «нездоров», «сильно кашлял» или «очень болен».

В таком состоянии, усугубляемом нагрузкой, которая легла на его плечи из-за болезни обоих коллег – Антона Шуберта и Франческо Морлаччи, он возобновил работу над «Эвриантой». Чтобы найти необходимый покой для быстрого завершения оперы, убогий текст которой беспокоил его все больше, он в середине мая 1823 года поехал в Хостервитц. Там его снова навестили Гуммель и Пиус Александр Вольф, который тоже болел хронической чахоткой, и с которым Вебер долго дискутировал об общих симптомах, пока озабоченная Каролина не прервала их беседу. Несмотря на плохое состояние здоровья, с необыкновенной силой воли, собрав все силы, он закончил, за исключением увертюры, оперу 29 августа. Уже в

середине сентября Вебер снова был на пути в Вену с таким чувством, как будто он вступает в битву не на жизнь, а на смерть. 25 октября, в день премьеры «Эврианты», он сообщил, что выиграл это сражение: «Все купались в блаженстве, певцы, хоры, оркестр. Все были в восторженном опьянении и чуть не задушили меня в объятиях». Тем не менее, успех «Вольного стрелка» в «Эврианте» не повторился. Хотя дефект был в неудачной обработке либретто, музыку также оценивали неоднозначно. Это видно, например, из некомпетентной оценки Франца Грильпарцера, который сказал: «Эта опера может нравиться только дуракам или сумасшедшим», Франц Шуберт также скептически воспринял эту музыку: «Это не музыка, это не финал, не ансамбль по форме и порядку».

БОЛЕЗНЬ НАСТУПАЕТ

Если начало 1823 года было сравнительно спокойным в отношении состояния здоровья, то вторая поездка в Вену, связанная с сильным напряжением и волнениями, казалось, очень утомила его. Когда Вебер 10 ноября 1823 года вернулся в Дрезден, он произвел очень плохое впечатление на своего ученика Бенедикта: «Он, казалось, постарел за эти недели на 10 лет; его былая сила, уверенность, любовь к искусству покинули его. Запавшие глаза, апатия, сухой изнуряющий кашель, свидетельствовали об опасном состоянии здоровья. Он выполнял свои служебные обязанности, как прежде, добросовестно, но его творческие силы полностью иссякали». Невероятными творческими усилиями в прошедшие месяцы он, очевидно, полностью угробил себя; последовал период истощения. Действительно, в промежутке между окончанием увертюры к «Эврианте» 19 октября 1823 года и началом композиций к «Оберону» 23 июля 1825 года он не написал ничего, за исключением одной маленькой песни. Временный стимул дала ему премьера «Эврианты» 31 марта 1824 года в Дрездене, которая неожиданно имела большой успех. Он писал в восторге: «Вчера вечером была „Эврианта“, какой блестящий триумф я пережил, не поддается описанию. Вопрос только в том, насколько эта опера превосходит „Вольного стрелка“». Но и это событие вскоре было омрачено волокитой с постановкой в Берлине и неудачами во Франкфурте, Касселе и Праге.

Ужасные новости находят отражение в дневнике, который сообщает об ухудшении его состояния в феврале и марте 1824 года: его дыхание становилось все чаще, кашель болезненнее, выделения обильнее, а истощение заметнее; ночью он сильно потел. Из-за чрезмерной слабости он вынужден был отказаться от ежедневных прогулок, а когда приходила почта, его начинал так бить озноб, что Каролина должна была давать успокоительное. Только раннее лето, которое он провел опять в Хостервитце, принесло некоторое улучшение, так что он теперь мог гулять со своей снова беременной женой или играть с маленьким Максом и домашними животными во дворе. Да, он даже взялся дирижировать на концерте, который состоялся 2 июля в Кведлинге к столетию со дня рождения Фридриха Готлиба Клопштока. Какой тревогой должна была быть наполнена его душа от сознания собственной тяжелой болезни, мы можем узнать из рассказа об исполнении «Messias» Генделя, которым мы располагаем: «Когда зазвучала ария

„Я знаю, что мой избавитель жив“, он опустил дирижерскую палочку, закрыл лицо руками и разрыдался. В оркестре подумали, что ему стало плохо, и хотели помочь. Но он взял себя в руки». Несмотря на многочисленные признаки внимания, он был полон печали, и уже через 2 дня после возвращения в Дрезден отправился в уже давно запланированную поездку на лечение в Мариенбад. Еще до своего отъезда, 9 июля, он писал Рохлицу в письме от 20 июня 1824 года о своем состоянии здоровья: «Я разбит и волнуюсь до безумия. Дай Бог, чтобы Мариенбад вернул меня мне. Я так неприятен сам себе, а как же другим?» Как следует из дневника, он принял всего 28 грязевых и минеральных ванн, которые вместе с полным душевным и телесным покоем «в этой скучной мариенбадской ссылке», принесли ему некоторое облегчение, хотя ночами он, как и прежде, испытывал сильные боли. Может быть, лечение ваннами было лишним, как следует из записей в его дневнике: «Плохая ночь», «испытываю страх», «бьет озноб», «сильные боли». Эти боли в груди при дыхании и особенно при кашле укрепляли в нем уверенность, что его хроническая болезнь легких очень серьезна. С этого времени его часто мучило предчувствие смерти и мысль о том, что он умрет, недостаточно обеспечив свою семью, заставляла его жадно искать резервы новых доходов. Недобрые предчувствия, что ему не суждено долго жить, постепенно лишали его жизненной энергии, с другой стороны, они способствовали тому, чтобы для обеспечения семьи он использовал любой источник, который находил. С таким душевным настроением Вебер, возвратившись после лечения из Мариенбада, получил 18 августа 1824 года от театрального предпринимателя Чарльза Кембела предложение написать для лондонского театра Ковент Гарден новую оперу. Его друзья, среди них и Игнац Мошелес, настаивали, чтобы он принял это почетное предложение, которое в их глазах являлось доказательством международного признания маэстро. Ввиду своего расстроенного состояния здоровья, Вебер, прежде чем принять решение, навестил своего лечащего врача, доктора Геденуса, для доверительной консультации. Врач сообщил ему, что в случае долгого пребывания в Лондоне он проживет несколько месяцев или даже недель. Если же он поедет тотчас же на отдых, он может рассчитывать на 5–6 лет. Несмотря на этот неутешительный прогноз, он уже 21 августа дал свое окончательное согласие, по-видимому, главным образом из чувства ответственности перед семьей. После длительных переговоров, наконец, сошлись на мнении написать музыку к либретто «Оберон» по текстам Виланда и Шекспира. Вебер должен был сам прочитать текст и лично приехать в Лондон. Его так вдохновил этот проект, что он уже 20 октября начал изучать английский язык. Его интересовал не только текст «Оберона», но и более чем удовлетворяла финансовая сторона проекта. Ведь за «Оберона» он получал 3300 талеров, по сравнению с 700 талерами за «Вольного стрелка» или за «Эврианту» – это необычно высокий гонорар.

Но окончательный договор затягивался. Это долгое молчание из Лондона вызвало в нем сильное беспокойство и подавленность, как писал он в письме к своему другу Лихтенштейну 9 декабря. Он сообщал, что Каролина подавлена, он сам болен без надежды на выздоровление, с растущими долгами в преддверии зимы. 19 ноября он записал в дневник «очень, болен», и действительно, его здоровье после возвращения из Мариенбада заметно ухудшилось. Начался период

«умирающего маэстро». Несмотря на это, он нашел в себе силы думать о работе и даже мрачно шутить. Как будто догадываясь, что его болезнь легких и гортани заразна, он однажды на маскараде появился в костюме, который был весь увешан пришитыми носами, и шептал гостям, пугая: «У меня болезнь носа! Ужасная болезнь! Все носы, которые у меня есть, вырастают из живота. Уходите от меня, болезнь заразна!»

6 января 1825 года у него родился второй сын которому дали имя Александр Генрих. 23 января Вебер начал писать музыку к «Оберону», но вскоре заметил существенный недостаток в тексте. 19 февраля он записал: «Появление многих главных героев, которые не поют, отсутствие музыки в важных местах – все это лишает „Оберона“ права называться оперой и быть принятым во всех остальных театрах Европы». Он хотел переделать это произведение после премьеры в Лондоне для Германии. В какой драматической обстановке была написана волшебная музыка, мы можем узнать из дневника, который свидетельствует об ухудшении его здоровья. Вот запись от 24 февраля: «болен дома», что, однако, не помешало ему в этот день написать 11 писем. В следующие недели часто встречаются записи: «работал больной» или «плохая ночь», «очень болен, постоянно выступает пот». Эти приступы потливости с температурой становятся все чаще, как видно из записи от 10 мая: «Вечером снова температура». Приступы настолько ослабили его, что он по совету врачей отправился на лечение, на этот раз в Бад Эмс. В Веймаре он почувствовал себя очень плохо. В дневнике записано: «В 5 часов у Гете, в 7 стало плохо, пришел домой и вырвал. В 10 часов позвали доктора Берграта Валя. Температура». На следующий день ему, казалось, снова стало немного лучше, так как он записал 7 июля: «Немного лучше, попросил отвезти к Гуммелю. После обеда хорошо поспал. В 7 часов Гуммель отвез меня домой. Ночь прошла очень хорошо». Возмутительный случай, который произошел в Веймаре, был, по-видимому, вызван надменным, снисходительным и обидным отношением Гете, которому Вебер, поддавшись уговорам сына Гуммеля, хотел нанести второй визит. Обида по поводу поведения короля поэтов была так велика, что Карл Мария уже «через 2 часа заболел... и после бессонной ночи два дня не поднимался с постели». Такие записи свидетельствуют о чрезвычайно неустойчивом характере психики и состоянии здоровья мастера. В Бад Эмс он приехал 15 июля, и здесь, приветствуемый и обласканный публикой, еще раз попытался побороть свою смертельную болезнь. Он предпринимал поездки на корабле по Мозелю и Рейну, посещал концерты, театры, балы, ходил с частными визитами, это его так сильно утомило, что он подумывал о преждевременном отъезде. К этому прибавились осложнения от самого лечения: «Часто было ощущение, что после лечения становится хуже, поднимается температура, появляется слабость, сильная испарина, сыпь, вдруг пропадает голос, все это так измотало Вебера, что он часто подумывал бросить лечение и поехать домой». Наряду с привычными симптомами болезни легких и гортани появились раздражения кожи, правда, нерегулярные, реакция на какое-то лекарство. Когда его навещил дирижер и один из основателей Лондонского филармонического общества сэр Джордж Смит, бывший в Эмсе проездом, он увидел в Вебере «bon enfant, приветливого, с приятными непринужденными манерами, но сильно

хромающего и больного».

31 августа 1825 года Вебер вернулся в Дрезден, чтобы, несмотря на постоянный кашель, снова взяться за работу над «Обероном». Из-за постоянной температуры и озноба даже теплым поздним летом и осенью он кутался в меховое пальто, и на картине того периода мы видим, что его волосы уже начали седеть. Врач гомеопат, с которым он познакомился, прописал ему другую диету; он запретил пить кофе, назначил различные порошки, которые, как и следовало ожидать, не способствовали улучшению состояния его здоровья.

5 декабря 1825 года Вебер, несмотря на слабость, поехал в Берлин, чтобы поставить оперу «Эврианта». Успех был огромный, и переполненный счастьем он писал Каролине 24 декабря, на следующий день после премьеры: «Полный блестящий триумф, который когда-либо имел композитор». Но при каких обстоятельствах проходили репетиции! Его голос был так слаб, что для объяснений с оркестром и певцами нужен был еще один человек. Но хотя репетиции и нагрузки во время и после торжественной премьеры еще больше ослабили его организм и состояние здоровья стало катастрофичным, дела в Англии придавали ему силы. С вынужденной бодростью на вопрос берлинского актера и писателя, Карла фон Голтея, как его дела, он ответил следующими словами: «Как мои дела? Прекрасно! Вот только у меня туберкулез горла, но это ничего, дорогой покровитель».

В это время Веберу было уже ясно, что выполнение стоящих перед ним задач повлечет за собой смерть. Когда берлинский писатель и издатель Фридрих Вильгельм Губниц хотел предостеречь его от рискованной поездки в Лондон, он горько ответил ему: «Дорогой друг, я заработаю в Англии хорошие деньги, которые должен семье, но я очень хорошо знаю – я еду в Лондон, чтобы там умереть. Тихо, я знаю это». Каролина также следила за приготовлениями к поездке Карла Марии с большой тревогой, но никак не могла помешать однажды принятому им решению. Так же было и с дрезденским театральным критиком Карлом Августом Беттигером, которого Каролина умоляла помочь ей. Когда тот попытался отговорить Вебера от поездки, маэстро ответил ему с выражением глубокого смирения, и покорности своей судьбе: «Беттигер, мне все равно! Поеду я или не поеду, я через год умру. Если же я поеду, мои дети будут сыты, когда их отец умрет, и будут голодать, если я останусь. Что бы вы сделали на моем месте?»

ПОЕЗДКА В АНГЛИЮ БЕЗ ВОЗВРАЩЕНИЯ

7-го февраля началась последняя поездка Вебера. Он один едва ли мог выдержать такое путешествие, поэтому взял с собой сопровождающего, молодого флейтиста Антона Фюрстенау. Когда уже ранним утром карета стояла у двери дома Вебера, пришло время прощаться. «Слеза упала на лоб спящих детей, еще один поцелуй – маэстро сел в карету, распухшие ноги в теплых бархатных сапогах, закутанный в меха – дверь закрылась». Каролина побежала в свою комнату и с плачем упала на колени: «Я слышала, как будто закрывается крышка его гроба», – рассказывала она позже своему сыну Максиму Марии. На первой почтовой станции на пути в Париж он попрощался со своим кучером Иоганном, последним, кто

связывал его с Дрезденом. О дальнейших событиях на пути в Англию и в самой Англии мы узнаем из его более чем 50 писем своей жене Каролине за 4 месяца жизни, которые оставались ему. О своем состоянии здоровья он практически не писал, чтобы без нужды не волновать свою любимую «Пчелку», как он ее нежно называл.

25 февраля они «в полном здравии» приехали в Париж, где Вебер повсюду нашел сердечный прием, встретился, между прочим, с Луиджи Херубини и Джоаккино Россини. Россини описал позже эту встречу теплыми словами: «...Я обнял его и увидел, как в его глазах заблестели слезы. Он мне показался удрученным: бледный, худой, с сухим кашлем туберкулезного больного... да еще и хромота, мне было больно видеть его». Под этим впечатлением он попытался отговорить его от поездки, так как это было похоже на преступление, на самоубийство. Однако и ему Вебер ответил: «Я знаю, что я умру там. Но так надо, так надо».

После того как первого марта он был «целый день дома очень болен», на следующее утро поехал в Кале, где 3 марта с ним случился ужасный приступ удушья. Несмотря на это, путешествие продолжалось, и после беспокойного плавания 4 марта они наконец прибыли в Лондон, где придворный капельмейстер сэра Джордж Сمارт устроил его наилучшим образом. Уже 8 марта он дирижировал своим первым оркестром, который публика приняла восторженно. Ее симпатия мастеру выразилась и в том, что из-за кашля во время концерта ему на следующий день принесли на дом различные средства и варенье от кашля.

9 марта начались репетиции оперы «Оберон», но уже через 4 дня состояние здоровья мастера значительно ухудшилось, начались скачки температуры, дыхание становилось иногда угрожающим. После концерта-бенефиса 18 марта ему было особенно плохо: когда Вебер ехал на обед, куда его пригласили, то почувствовал не только ужасные боли в груди, в результате кровотечения потерял так много крови в карете, что от слабости не смог подняться по лестнице, его несли на руках. Его начал лечить доктор П. М. Кинд, племянник автора либретто «Вольного стрелка». Он положил на грудь маэстро пластырь и дал ему подышать парами синильной кислоты, что было популярным в тогдашней практике. Начавшиеся поносы он пытался остановить какао с рисовым отваром. К тому же у него стали сильно отекают ноги. Благодаря посредничеству Смарта, был привлечен доктор Северин, о лечении которого он писал Каролине в своей обычной успокаивающей манере 27 марта 1826 года: «Вечером (24-го) и 25 марта кашель был довольно сильный и мучил меня весь день. Смарт настаивал, чтобы я проконсультировался с врачом, от чего я, конечно, отказался, так как знаю свой кашель. Но 26-го случайно пришел с визитом знаменитый химик и врач Северин и услышал, как я хриплю. Я рассказал ему эту длинную историю, и он сказал следующее: „Это не опасно.“. Он прописал мне успокоительные таблетки и кроличий мех на грудь. Мне ничего не остается, как быть веселым, отлично жить, хорошо питаться. Ну, кто был прав?» В своих дневниках он описывал свое состояние открыто и беспощадно. Удушье становилось сильнее, кровотечение чаще и к тому же начались поносы; 9 апреля он записал в дневник: «Кашлял на концерте Мошелеса. Слаб и подавлен». С этих дней силы стали покидать его, «его лицо потеряло окраску, его руки так дрожали, что он

мог пить, если стакан был наполнен только наполовину».

В такой обстановке 12 апреля 1826 года он уже с нетерпением ждал премьеры «Оберона» в Ковент Гардене, которая стала для Вебера беспримерным триумфом. Публика вынудила его даже выйти на сцену – событие, которое до этих пор не случалось в Лондоне. Несмотря на сильное истощение организма, он не отказался, согласно контракту, провести еще 12 запланированных постановок оперы и, чтобы пополнить свою кассу, согласился на другие мероприятия. Он знал о своей близкой кончине и думал только о семье. Когда днем после премьеры у него случился приступ и его сопровождающий Фюрстенау протянул лекарство, Вебер сказал с усталой улыбкой: «Оставьте! Оставьте! Все это лечение мне больше не поможет. Я – сломанная машина. Господи, если бы она еще продержалась, чтобы я смог обнять Лину и мальчиков!» Его тоска по родине усиливалась, что он и не пытался скрывать от Каролины: «Благослови вас Господь, мои горячо любимые. Как я считаю дни, часы, минуты до нашего свидания! Мы и раньше бывали в разлуке и, конечно, любили друг друга, но эта тоска ни с чем не сравнима и неопишима». В тоске он иногда писал Каролине о своих физических страданиях, о которых обычно умалчивал, доверяя только своему дневнику, который выдает всю глубину его страданий и смертельного страха. В одном из менее приукрашенных писем Каролине говорится: «Мне сейчас так, как было в последнее время в Дрездене. Большая раздражительность, удушье, периодически кашель, часто болезненный, потом снова ничего. Всею виной мое настроение. После всех успехов я хожу, как-будто меня хотят повесить».

К сожалению, апрель и май этого года в Англии были необычно суровыми и холодными, наверное, самая холодная весна на памяти людей. Даже в мае холодный восточный ветер приносил снег. Эта сырая, холодная погода и перегрузки неумолимо истощили организм Вебера. В письме от 18 апреля под влиянием таких непривычных климатических условий он пишет: «Сегодня убийственный день, такой темно-желтый туман, что в комнате невозможно находиться без света. Солнце без лучей как красное пятно в тумане, очень жутко». Двумя днями позже он сообщал: «Кашель спокойный, как никогда, и редко болезненный. Одышка как и дома, я не могу далеко ходить, должен ездить».

В общем состояние его здоровья было изменчивым. В дневнике, между 16 апреля и 18 мая он отметил примерно одинаковое самочувствие. 16 апреля записал:

«Вышло больше крови, очень напуган этим. Ничего не ел, очень болен». В течение следующих 10 дней он чувствовал себя все время «очень больным», жаловался на «боли в боку», «судороги» и отсутствие аппетита, пока 1 мая не наступило обострение, которое он описал в дневнике следующим образом:

«1 мая: Вдруг температура.

2 мая: Очень плохо.

6 мая: Дважды судорога. Очень плохо.

7 мая: Жар.

8 мая: Очень плохая ночь, кашель, колотье в груди.

9 мая: Очень плохо. Ужасный астматический кашель.

16 мая: Ужасная ночь, сухой жар.

17 мая: Очень плохо.

18 мая: Ужасные страдания, весь день... очень плохо. Совсем нет воздуха».

Только 19 мая его состояние немного улучшилось, так как он записал: «Очень хорошая ночь, чувствую себя хорошо, ел с аппетитом. Слава Богу, в течение стольких месяцев хороший день». Он наслаждался весенним солнцем и даже немного покатался на лодке. 26 мая он дирижировал своим оркестром; на репетициях, скорчившись «на высоком стуле, он едва мог говорить», и выдержал, собрав все свои силы! У нас есть описание одного английского любителя музыки последних недель жизни Вебера: «Я наблюдал, когда он дирижировал во время исполнения своей музыки. В нем было столько энергии, которая сломала бы и совсем здорового человека, но когда я увидел, как он шел в свою комнату, хватал ртом воздух, задыхаясь от прерывистого сухого кашля, который, казалось, разрывал его на куски, обливаясь холодным потом, то все мое восхищение, которое я до сих пор испытывал, исчезло. С какой благодарностью и усталой улыбкой он реагировал на малейшую попытку смягчить его ужасную агонию, с которой он боролся со всей решительностью своего энергичного духа. Как любезно он опирался на мое плечо, с усилием, хромая, шел к выходу со сцены, чтобы поехать домой... и как, обессиленно опускаясь на сиденье кареты, вздыхал, как будто хотел испустить дух, освободившись от людей – это событие, которое не могло не произвести на меня неизгладимое впечатление». Концерт-бенефис, на котором он дирижировал 26 мая, был не только его последним публичным выступлением, но и его последней попыткой написать еще одно небольшое произведение. Ноты к песне, которую он обещал написать для знаменитой сопрано Катерины Стефанс, стоили ему такого труда, что он был вынужден 2 раза прервать работу и смог только написать мелодию голоса, что подтверждает запись Джорджа Смарта: «Эта песня была последним сочинением, от которой после смерти в его бумагах осталась только одна мелодия голоса». Сам концерт, на котором смертельно больной Вебер, опираясь на руку Смарта, взошел на подиум, не принес желаемого успеха, что горько разочаровало его. С трудом выйдя из зала с помощью Фюрстенау, он, опустошенный, в плохом настроении упал на диван. После того как его в карете привезли домой, он был слишком слаб, чтобы осилить лестницу в квартиру. Друзья принесли его наверх, вызванный врач положил ему на грудь горчичный пластырь и горчицу на ноги. В час ночи его, сотрясаемого ознобом, отнесли в постель.

На следующее утро он чувствовал себя немного лучше, хорошо выспавшись ночью, он провел день сносно. Но вскоре вернулось прежнее состояние. О муках, которые должен был перенести бедный Вебер, лучше всего свидетельствует запись в дневнике:

26 мая: Очень болен, нехорошо, такой озноб, с большим трудом выдержал концерт. Горчичный пластырь на груди, ужасный страх.

27 мая: Прекрасная ночь, самочувствие хорошее. Целый день очень терпимо. Около 1 часа снова одышка.

28 мая: Очень болен, озноб, ежедневно в 4 холодный жар, судорожный

кашель. 29, 30 мая: Очень плохо, совсем нечем дышать, утром рано ужасный жар, в 4–5 часов холод, понос.

1 июля боли при дыхании усилились, стали невыносимы, и в предпоследней дневниковой записи говорится: «Очень болен, совсем нечем дышать». Доктор Кинд положил новый большой пластырь и сказал, что состояние мастера очень опасно. Кровотечение усилилось, и каждый вздох причинял ему боль. Сам он уже не мог ходить и из-за сильных поносов не мог совершать прогулки в карете. Как в таком состоянии он мог дирижировать на концерте-бенефисе 30 мая, остается загадкой. Это можно объяснить только силой воли и желанием остаться в живых до возвращения в Дрезден. Все его помыслы были направлены только на свидание с близкими, по поводу чего он писал дрожащей рукой в приписке к письму Каролине, что он отказывается от первоначального плана ехать через Париж и 12 июня приедет прямо домой: «...Что мне там делать (имеется в виду Париж. *Прим. авт.*). Я не могу ходить, говорить. О делах мне давно хочется забыть, значит, лучше прямой дорогой на родину. Хотя мне придется ехать медленно, иногда по полдня отдыхать, но все равно мы выиграли две недели». Хотя последние дни он мог только лежать, он, казалось, не осознал всю серьезность своего положения, о чем свидетельствует приписка, что о делах ему давно хочется забыть. Как часто бывает у смертельно больных, на Вебера благодатное влияние оказал механизм исключений. Иначе никак нельзя понять то, что за день до запланированного отъезда, 6 июня, он назначил концерт-бенефис.

2 июня он писал в своем последнем письме к супруге:

«Какую радость, дорогая Пчелка, мне доставило твое милое письмо от 23 мая. Какое счастье для меня знать, что вы здоровы. Я завидую вашему аппетиту. Мне бы хоть тысячную долю его. Но, к сожалению, я сильно взволнован и нездоров. Мой Бог! Только бы сесть в карету! Мой концерт прошел лучше, чем я думал; у меня лишних сто фунтов стерлингов, для Германии много, для Лондона нет. Если бы только пережить „Вольного стрелка“ в следующем месяце! Ну, Господь пошлет мне силы! Со вчерашнего дня у меня большой пластырь на груди, он должен уменьшить одышку! Живу в свое удовольствие! Ежедневно гости. Это хорошо. Это лучше, чем каждый день ходить в аптеку. Дай Бог, чтобы я смог помочь, когда приеду. Так как на это письмо не будет ответа, оно будет коротким, правда, удобно не отвечать? Фюрстенау отказался от своего концерта, может быть, мы приедем на несколько дней раньше. Ура! Благослови вас всех Бог и сохрани вас в здравии. Если бы я был уже с вами! Нежно тебя целую, моя дорогая Пчелка, не забывай меня и думай с радостью о твоём, больше всех любящем тебя Карле».

Доктор Кинд сообщил друзьям Вебера, что конец мастера близок, и что в таком состоянии ему ехать нельзя. Но каждый намек перенести срок отъезда или подождать немного, Вебер сразу же отклонял. «Я должен ехать к своим! Еще раз посмотрю на них, а там Божья воля», – отвечал он. Он решительно отклонял также любое медицинское сопровождение, которое ему предлагали Фюрстенау и Сمارт. Он сказал с наигранным убеждением: «Я не такой больной, каким вы меня

делаете!» Участившиеся приступы удушья, боли в груди, частые кровотечения, сильно опухшие ноги и постоянные поносы вынудили озабоченных друзей, в надежде отговорить его от запланированного отъезда, убедить еще раз проконсультироваться с врачами, на что он, наконец, 3 июня согласился, добавив: «Я поеду, будь что будет».

Его сокровенное желание еще раз увидеть свою семью не сбылось. Вечером 4 июня он еще сидел со Смарттом, Фюрстенау, д-ром Киндом и господином Гешен почти до 10 часов в своей комнате за стаканом портвейна, который пил с удовольствием. Недавнее предложение Фюрстенау остаться у него на ночь он с благодарностью отклонил, и друзья, проводив его наверх в спальню, попрощались. Вебер взял руку своего благодетеля Смартта и сказал слабым голосом: «Да воздаст Вам Бог за Вашу любовь!» Только Фюрстенау остался еще на час, помог ему раздеться и проверил пластырь на его груди. Когда он выходил из комнаты, он еще услышал, как Вебер сказал: «Теперь дайте мне поспать». Когда на следующее утро к нему в дверь постучали и он не ответил, дверь открыли силой и увидели, что он уже нашел путь в вечное царство. «Отдернули занавески – дорогой маэстро лежал мертвый в постели, спокойно заснув на правой руке. Боль не исказила его дорогие черты», – рассказывал позже его сын Макс Мария. Посмертная маска точно передает черты лица Вебера в каком-то неземном просветлении, как будто он с последним вздохом увидел рай. Срочно позвали хирурга Уильяма Робинсона, «которого попросили вскрыть вену. Тот опустил руку, качая головой. Этот человек умер 5–6 часов назад!»

Как и его друзья, Вебер знал о своем близком конце, даже если и скрывал это от них и прежде всего от своей семьи. Мысль о том, что он каждый день может умереть, заставила его привести в идеальный порядок все свои бумаги, ценные и личные вещи, даже чаевые персоналу были разложены в подписанные конверты. Завещание Смартт взял себе, чтобы исполнить все в соответствии с волей усопшего. В тот же вечер было произведено вскрытие, в результате которого, в присутствии врачей Д. Ф. Дженкена, д-ра Ф. Форбеса, д-ра П. М. Кинда и д-ра У. Робинсона было сделано заключение: «При вскрытии трупа К.М. фон Вебера, мы обнаружили опухоль с левой стороны гортани. Легкие почти полностью охвачены болезнью, частично с гнойными туберкулами и двумя кавернами, одна из которых величиной примерно с куриное яйцо, другая поменьше. Этим в достаточной степени объясняется причина смерти». Дополнительно к этому специальному заключению в тот же понедельник 5 июня 1826 года доктор Ф. Форбес подал сэру Джорджу Смартту личное заключение следующего содержания: «Уважаемый господин! При осмотре трупа Карла Марии фон Вебер выяснилось следующее: опухоль в гортани слева, легкие сплошь в больших и малых туберкулах, некоторые гнойные, две каверны на левом легком, одна величиной с куриное яйцо, другая немного меньше; на поверхности левого легкого были 2 образования в форме пузыря, которые я сначала принял за гидатиты (Пузыри, которые образуют эхинококки. *Прим. авт.*) – один величиной с грецкий орех, другой с лесной орех. Они образовались в результате разрыва воздушных клеток легкого. Следовательно, обволакивающая мембрана наполнилась воздухом. Подобные явления можно обнаружить в легких загнанных лошадей». Посмертное заключение мастера обнаружилось позже в

бумагах бывшего ученика Юлиуса Бенедикта.

После проведенного на смертном ложе вскрытия, тело изможденного, похудевшего как скелет Вебера забальзамировали и положили в цинковый гроб. Утром 21 июня траурная процессия, состоявшая из 16 траурных и четырех персональных карет, тронулась в путь. Черный катафалк, на котором блестящей краской был нарисован фамильный герб – серп луны и звезда – а также написано слово «Resurgam» в часовню Морфилда везли 6 лошадей, где после реквиема под мелодию траурного марша из оратории Генделя «Саул» 12 музыкантов понесли гроб в склеп. Весь музыкальный мир Лондона был в трауре в связи со смертью «короля музыки». Каролина, которая в это время была с обоими сыновьями в Клейн-Хостервитце, узнала эту страшную весть от своей подруги Шарлотты фон Гаман, которую Фюрстенау письмом известил о событиях в Лондоне. Когда, находясь в саду, она получила известие о смерти мужа, то от боли упала навзничь на землю. Макс Мария, которому в то время было 4 года, побежавший за матерью, никогда не смог забыть этот момент. «Почти сорок лет прошло с тех пор, но в моих ушах и сегодня звучит этот крик, с которым мать обняла его, очнувшись на траве после похожего на смерть обморока, увидев над собой залитое слезами детское лицо».

Благодаря преемнику Вебера в Дрездене, Рихарду Вагнеру, в 1844 году останки его предшественника были перезахоронены в Дрездене, последнем месте творчества мастера. В государственном архиве Дрездена имеется протокол от 1841 года, который только недавно был расшифрован и позволил внести ясность в противоречивые суждения относительно перезахоронения останков Вебера и сооружения памятника Веберу в Дрездене. Согласно этому протоколу, осенью 1840 года нюрнбергский англист Йозеф Гамбилер объездил Британские острова и, будучи почитателем Вебера, разыскал его гроб в часовне Морфилд. Статья «Прах Карла Марии ф. Вебера в Лондоне» в популярном в то время журнале «Европа» 1841 года напомнила с некоторой патетикой, что «...Останки одного из ...великих немцев лежат в чужой земле забыты и непочитаемы. Место покоя земных останков любимого немецкого композитора не должно оставаться там, Германия должна принять его в свою землю». Эта статья чуть было не вызвала народное движение, которое объясняется тем, что представители германского домартовского периода (до революции 1848 года в Германии. *Прим. перев.*) видели в Вебере художника национального и исторического значения. Быстро появились новые статьи, которые подхватили мысль о перезахоронении останков Вебера. А вскоре в Дрездене состоялся концерт из произведений мастера, на котором присутствовали также король Фридрих Август II и его супруга. Доход от концерта должен был пойти на сооружение памятника. Ярым противником этих стремлений был генеральный директор придворного театра Вольф Адольф Август фон Люттихау, который использовал все, чтобы помешать этому. Он утверждал, что такой прецедент будет иметь последствия, что все саксонские капельмейстеры, умершие позже за пределами Дрездена, также должны быть перезахоронены. Только, когда королю было доложено, что недавно созданный комитет по перезахоронению Вебера хочет осуществить это намерение как частное мероприятие, и в результате призыва 16 декабря 1844 года многими оперными и другими театрами Германии

были собраны значительные суммы, он обязал своего тайного советника фон Люттихау не препятствовать этому делу.

По инициативе Рихарда Вагнера 25 октября 1844 года английский корабль «Джон Балл» привез останки Вебера в Гамбург, где в честь усопшего на кораблях всех наций были приспущены флаги. Вследствие того, что Эльба была покрыта льдом и маленький корабль не мог доставить гроб в Дрезден, его решено было отправить по железной дороге. После того, как гроб Вебера 14 декабря был доставлен в Дрезден, на следующий день останки маэстро нашли вечный покой на католическом кладбище Дрездена, на родной земле.

МЕДИЦИНСКОЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Провести медицинский анализ истории болезни Вебера, если о нем судить по биографическим данным, сегодня не представляет большого труда. Сначала мы видим слабого, хромого мальчонку, который только в 4 года научился ходить. Виной тому было тяжелое заболевание тазобедренного сустава, которое всю жизнь доставляло ему много неприятностей и особенно проявлялось при перегрузках или в связи с повышением температуры. Так, в 1812 году, когда впервые проявилась легочная болезнь, он жаловался на «сильные боли после ходьбы». Но и в периоды, когда он не болел, все же хромал, хотя это его особенно не беспокоило. Иначе нельзя было бы объяснить, как он без особых трудностей мог пешком пойти в Бернское предгорье и даже взобраться на Риги. Из имеющихся сведений и описаний в случае Вебера речь, по-видимому, идет о так называемом врожденном вывихе бедра, симптомы которого в общих чертах, особенно на поздней стадии, описал знаменитый греческий врач Гиппократ, родившийся на острове Кос около 460 г. до Рождества Христова. Из-за недостаточного развития шейки бедра на головке бедренной кости одна нога, сначала еле заметно, становится короче другой; вследствие ограничения деятельности мышц, обусловленного таким дефектом, появляется хромота. Характерным для этого заболевания, если оно не выявлено вовремя, является то, что ребенок поздно начинает ходить, при усталости хромота усиливается – симптомы, которые мы видим у Вебера. Так как в то время картина болезни была мало знакома, и, следовательно, не существовало соответствующего лечения этой болезни, то после 40 лет учащались вывихи, затем появлялись признаки деформирующего артрита, связанного с износом и атрофией хрящей, а также с утолщением костей суставов. Хромота и боль при ходьбе естественно усиливались. Сегодня, к счастью, таких последствий не наблюдается, так как врожденные вывихи обнаруживаются у новорожденных ультразвуком и устраняются методом коррекции.

Дитер Кернер не исключал возможность туберкулеза костей у Вебера. Однако упомянутые выше симптомы и дальнейший ход болезни свидетельствуют против такой возможности, не говоря уже о том, что туберкулез тазобедренного сустава причиняет очень сильные боли, которых мы не наблюдаем у Вебера в детстве. Так как в то время не было эффективного лечения, то часто очень рано наступала неподвижность конечности. Пациент с туберкулезом тазобедренного сустава не смог бы подняться в горы Швейцарских Альп.

В 1806 году, в конце пребывания Вебера в Бреслау, произошел опасный инцидент. По ошибке он однажды вечером в темноте схватил бутылку, в которой его отец держал азотную кислоту для своих опытов по гравировке на меди, и выпил «хороший глоток», как он сам рассказывал. Его друг Бернер, который случайно зашел к нему, обнаружил его лежащим на полу и позвал отца из соседней комнаты. Они быстро вызвали врача, но как лечение было проведено, мы не знаем. Нам известно, что в противоположность отравлению щелочью, отравление азотной кислотой вызывает невыносимые боли, так что даже потерявший сознание из-за нарушения кровообращения пациент, должен издавать громкие крики. Этого, очевидно, не произошло в случае с Вебером, иначе его услышал бы отец, работавший в соседней комнате. Так как симптомы зависят от тяжести отравления, можно предположить, что Вебер выпил лишь небольшое количество жидкости, хотя сказал, что принял «хороший глоток». Даже одно это свидетельствует против предположения, высказанного Дитером Кернером, что этот случай можно расценивать как попытку самоубийства. Более того, можно с уверенностью утверждать, что Вебер по ошибке взял в рот немного кислоты и, конечно, сразу же выплюнул большую часть, благодаря чему не было ожогов гортани и пищевода. Вероятно также, что врач дал ему молока, что смягчило действие кислоты. Сегодня мы знаем, что небольшое количество кислоты приводит, как правило, к сильным ожогам в полости рта и глотке, но не попадает в пищевод и желудок. Так, по-видимому, было и у Вебера. После двухмесячного лечения слизистая оболочка полости рта зажила, но «красивый голос на треть навсегда пропал».

О безобидной болезни сообщается в середине августа 1811 года. Тогда во время поездки в Швейцарию на вюрттембергской границе его задержали на несколько дней. Здесь у Вебера начался сильный понос, сопровождающийся высокой температурой. В письме он тогда сообщал, что «чуть не заболел дизентерией». Так как понос и температура через неделю прекратились, то, вероятно, это было воспаление тонкой кишки или инфекция кишечной палочки, если не сальмонелла, возбудитель которой в тогдашних гигиенических условиях был распространен так же, как сейчас в странах третьего мира.

Если Вебер в ранней молодости из-за болезни бедра, восприимчивости к инфекционным заболеваниям, близорукости никогда не чувствовал «полной независимости от организма, который не ощущаешь, потому что здоров», то в начале 1812 года стали заметными первые признаки смертельной болезни. В его дневнике мы читаем о сильных, давящих болях в груди, которые он называл «ревматизмом»; он почувствовал себя «вдруг так чертовски плохо, что вынужден был лечь в постель». Через неделю он жаловался на «странно вялое состояние». Эти болезненные явления появлялись иногда и летом того же года, когда сильнее заболело бедро, на этот раз другой, здоровой ноги. Весной 1813 года он должен был прервать поездку в Вену, так как снова «мучили сильные боли», причем в дневнике впервые появляется запись о «болях в горле». Он должен был лежать в постели, но не надолго вернулся в Прагу, где как и следовало ожидать наступил кризис. Его нашли в квартире в бреду, по-видимому, из-за высокой температуры, в состоянии, которое граф Пахта охарактеризовал как «бессознательное»; и прошло более четырех недель, прежде чем он «первый раз поднялся с постели». Но после

короткого улучшения ему снова стало хуже; и долгое время его состояние здоровья колебалось и менялось, что подтверждает выдержка из письма, датированного летом этого года: «...Мое здоровье после заболевания в мае 1813 года еще неустойчивое, недавно я опять несколько недель пролежал в постели». Запланированную поездку на лечение в Эгер он не мог осуществить из-за занятости на работе. Так как Вебер не щадил себя, он снова заболел весной 1814 года: «Я третий раз заболеваю в период моего пребывания в Праге. Если последняя болезнь, продолжавшаяся две недели, была не опасной, то была достаточно мучительной, потому что действует на голову и глаза. Это была свинка». Такая сыпь появляется из-за недостаточного лечения, только тогда, когда высокая температура связана с сильной потливостью. Во время этой, третьей, болезни в течение года Вебер жаловался на сильную рвоту. На этот раз он послушался совета врача и отправился на лечение в Бад Либверда. Но во время отпуска, в августе, снова заболел, на этот раз беспокоило горло, и пролежал целую неделю. С этого времени в его дневнике регулярно появляются записи о болезни.

В 1815 году, наряду с продолжающимся недомоганием, частыми головными болями, а также «воспалением горла», впервые упоминается кашель. «Театральный воздух нагнал всякой ревматической заразы и т. д. в мой организм». «Только недавно я 8 дней лежал в постели с воспалением горла, никак не могу поправиться». С 1817 года, по его мнению, состояние здоровья ухудшилось. Все чаще появляются записи о нездоровье, высокой температуре, «вечные боли в горле и в желудке». Так, в августе записано: «5 недель у меня болит горло, парюсь, жру таблетки и полощу горло». Все чаще появляется охриплость, одышка, его голос почти пропал. В 1819 году ему стало еще хуже. Уже в январе он записал, что часто очень слаб, болен и без сил; его все время мучила температура. Весной высокая температура вынудила его лечь в постель, с «которой он мог вставать, шатаясь, только на короткое время, обессиленный и неспособный к работе». После этой, продолжавшейся 5 недель опасной болезни, он поехал на отдых в Хостервитц, где, однако, еще долгое время чувствовал себя «полным инвалидом». Ко всему прочему один из его врачей предписал строгую постную диету, которая еще больше ослабила организм пациента. Различные оскорбления высоких дрезденских чинов привели в 1821 году к первому кровотечению. «Несколько дней он не мог есть и спать, кашель стал чаще и мучительнее, одышка сильнее, непрерывная температура очень беспокоила его, и в первый раз, к невыразимому ужасу Каролины, открылось кровотечение». Плохое состояние здоровья очень беспокоило его. В феврале 1822 года перед поездкой в Вену, он оставил для своей супруги запечатанное прощальное письмо. В Вене болезнь вспыхнула снова, причем и на этот раз на первом плане была болезнь горла. В течение всего года дневник сообщает нам о недомогании, сильном кашле, плохом состоянии здоровья.

Сравнительно спокойно прошел 1823 год, хотя окружающие заметили, что мастер, казалось, постарел лет на 10. Он был апатичен, глубоко запавшие глаза и впалые виски свидетельствовали о том, как сильно захватила его болезнь. К тому же прибавился ужасный кашель, который мучил его до конца жизни. Весной следующего 1824 года этот кашель стал болезненнее, кровотечение сильнее, дыхание все короче, а потливость, которая мучила его постоянно, заметно

истощила организм. Из-за чрезмерной слабости ему трудно было совершать даже небольшие прогулки. Летом он поехал в Мариенбад на лечение, которое ему почти не помогло. Может быть, грязевые ванны и другие меры были лишними. Как и прежде, он жаловался на боли в груди и «сильный озноб», следовательно, скачки температуры с ознобом.

И 1825 год не принес улучшения. Весной он работал над «Обероном», будучи тяжело больным, кашляя, мучаясь от температуры и постоянной потливости. Лечение в Бад Эмсе ничего не изменило в его состоянии. Между тем его голос уже так ослаб, что на репетициях оркестра ему нужен был помощник для общения с музыкантами. Тогда он уже знал о «туберкулезе горла», очень мучившего его появившейся хрипотой и дальнейшим ослаблением голоса, который иногда совсем исчезал.

ХАРАКТЕРНОЕ ТЕЧЕНИЕ ЗАПУЩЕННОГО ТУБЕРКУЛЕЗА ЛЕГКИХ

Когда в начале марта 1826 года после ужасного «приступа удушья» в Кале Вебер добрался до своей цели – Лондона, он уже знал о близком конце. Спустя несколько дней после приезда, во время возвращения с вечерней прогулки у Вебера, у которого постоянно была повышенная температура и сильная одышка, появились сильные боли в груди и судорожный кашель, сопровождаемый таким сильным кровотечением, что от слабости он не мог идти, и его несли на руках по лестнице в квартиру. Положили на грудь пластырь и дали подышать парами синильной кислоты. Однако кашель и кровотечение продолжались и в последующие недели; отек ног, который мучил его в последние месяцы в Дрездене, усилился так, что ему было почти невозможно надевать носки и туфли. К тому же появился понос. Каждый вздох причинял страдания, он был так слаб, что сильно дрожали руки, и он мог держать стакан только обеими руками. В последние недели жизни записи в дневнике об этих недугах становились все короче. Смерть Вебера наступила в ночь с 4 на 5 июня 1826 года, по-видимому, во время сна, так как его спокойные черты лица и расслабленная поза с головой, покоящейся на правой руке исключает предположение о болезненном конце или смертельных муках.

Основываясь на восстановленной истории болезни и на результатах вскрытия, проведенного у постели покойного, можно установить диагноз болезни, приведшей Вебера к смерти: туберкулез легких, туберкулез гортани, туберкулез кишечника, отек ног (вследствие истощения и недостатка белка). Так как в настоящее время, в век антибиотиков, тяжелой формы туберкулеза, приводящей к смерти, не наблюдается, по крайней мере в высокоцивилизованных странах, мы приведем краткое описание из медицинского учебника XIX века.

«Заражение происходит чаще всего через выделения больного при кашле. Поэтому понятно, что тесный контакт или соприкосновение с больным туберкулезом может привести к заболеванию. Едва ли при каком-либо другом заболевании, как при туберкулезе, оказывает влияние телосложение человека. Высокие, бледные люди с длинной, узкой грудной клеткой, длинной шеей и нежным телосложением больше подвержены заболеванию. Вдыхание пыли также вредно, поэтому некоторых профессий следует избегать. Симптомы туберкулеза

легких часто развиваются незаметно, поэтому болезнь на первой стадии не обнаруживается. Некоторые жалуются на ревматические боли в мышцах и суставах, а также на боли в желудке, кишечнике и рвоту. Резкое похудение без видимой причины объясняется нередко заболеванием легких. Хронический катар горла также часто связан с туберкулезом легких. Особенно подозрительно, если больные по вечерам температурят, а ночью сильно потеют. Однако у некоторых туберкулез легких проходит без температуры. Другие температурят лишь иногда, а у некоторых температура держится постоянно, иногда бывает высокая вечером, а утром опускается до нормы. Обычно температура сопровождается ознобом, который чаще всего появляется в течение дня. Многие больные очень страдают потливостью; пот выступает сразу после полуночи и не только не дает спать, но и очень ослабляет организм. Нередко при туберкулезе легких на теле появляется сыпь, водянистая или красноватая, свидетельствующая о чрезмерном потоотделении, причем она появляется преимущественно на закрытых участках тела. Часто пропадает аппетит, а при попытке принять пищу может быть рвота. Нередко началом заболевания является сухой плеврит, который при дыхании или кашле причиняет пациенту сильные боли. При осложнении, чаще всего при кашле, выделяется кровь. Если кашель сильный, это может привести к кровотечению. Часто выделения крови происходят без всякого повода, в других случаях они являются следствием кашля или громкого разговора, а также физических нагрузок или сильного волнения. Обильное выделение крови на поздней стадии из каверн представляет угрозу жизни. Проникновение крови в дыхательные пути затрудняет дыхание и угрожает удушьем. Остатки выделений в глотке могут вызвать осложненный туберкулез последней, также как если глотать выделения, могут появиться туберкулезные нарывы в тонких кишках, которые могут привести к сильным поносам и обнаруживаются только на последней стадии заболевания. К осложнениям на поздней стадии относятся также вызванный чрезмерным истощением отек ног и отложение амилоида на почках, что тоже может вызвать отек ног. Хотя туберкулез гортани развивается сначала в большинстве случаев незаметно, вскоре обнаруживаются такие недомогания, что опасность заболевания становится очевидной. Чаще всего появляется нарушение голоса, который колеблется от сиплого до хриплого, и до полного исчезновения. Разговор не только утомляет больного, но и вызывает боли в горле. Больного день и ночь мучают позывы к кашлю».

Таково течение хронического туберкулеза легких и гортани в представлении врачей XIX в., которое в классической форме соответствует истории болезни Вебера. Мы предполагаем, что он, будучи слабым и нежным ребенком, проводившим свое детство на пыльных театральных подмостках, был очень подвержен инфицированию туберкулезной бациллой. Но очень даже вероятно, что он заразился от больной туберкулезом матери. Ему ведь было только 12 лет, когда его мать умерла от туберкулеза в возрасте 36 лет. После первой, протекающей под видом безобидного гриппозного заболевания, инфекции, он снова заболел только в 1812 году. Это была «реинфекция», которая обозначила начало прогрессирующего хронического туберкулеза легких. Вначале у него, по-видимому, был плеврит, причинявший ему сильные боли в груди и неоднократно повторявшийся после.

Кроме того, очень рано, а именно в 1813 году, появились типичные симптомы туберкулеза гортани, которые проявились в болезни горла, а позже ослаблении голоса, в хрипоте, иногда до полного его исчезновения. Но прежде всего туберкулез гортани был причиной мучительного судорожного кашля, от которого он страдал всю жизнь. После нескольких приступов болезни с высокой и продолжительной температурой, сопровождавшейся изнуряющей потливостью, часто с ознобом, в 1821 году появилось первое кровотечение. Наконец температура, с некоторыми колебаниями, стала устойчивой, кашель усиливался и, сопровождаемый плевритом, причинял большие страдания. Одышка становилась сильнее, кровотечение участилось и иногда принимало угрожающий характер. Вследствие отсутствия аппетита, а иногда тошноты и рвоты, постоянной температуры и прежде всего обессиливающей потливости больной находился в состоянии полного изнеможения. Истощение, может быть, перегрузки правого желудочка вследствие продолжительного разрушения легких, привело, наконец, к сильному отеку ног. Дополняя картину, развился осложняющий туберкулез кишечника, сопровождающийся поносами, еще более мучительными и ослабляющими больного. Итак, течение туберкулеза легких и гортани у Вебера является яркой иллюстрацией того, что написано в учебниках по медицине того времени об этом биче человечества прошлых веков.

Как свидетельствуют обследования найденных скелетов эпохи неолита и египетских мумий, человечество всегда страдало от туберкулеза. Гиппократ, который более двух тысяч лет назад учил своих учеников распознавать важнейшие симптомы болезни, говорил: «Температура держится все время, днем низкая, ночью снова поднимается, сильное потоотделение, у больных сильный кашель, но выделения незначительные; глаза западают глубоко в глазницы, ноги распухают, аппетит пропадает. Те, которые выплевывают пенистую кровь, выплевывают ее из легких. По мнению фтизиатров, наступление сильного потоотделения указывает на близкую смерть. Эта болезнь длится приблизительно 7–9 лет». Это очень четкое описание, в котором есть указание на перенос болезни от одного человека к другому, было дополнено только в начале XIX в. публикациями Г. Л. Байла и прежде всего его ученика Р. Т. Леннека, который в своей статье, вышедшей в 1819 году, убедительно доказал идентичность туберкулеза легкого и каверн легкого, а тем самым и единство туберкулеза. Однако лечение этой болезни, которую по праву называют «белой чумой», и которая на протяжении истории человечества была более разрушительной, чем все остальные инфекционные болезни, было чисто спекулятивным, чтобы не сказать авантюристическим. В учебниках по медицине между 1820 и 1840 гг. врачам предлагался целый арсенал способов лечения, которые применялись и при лечении Вебера. Пациентам советовали вести «осторожный образ жизни», жить по-возможности в умеренном климате, давали им минеральную воду и выводящие средства для очищения организма от ядов, рекомендовали при «гиперемии» ставить пиявки и делать кровопускание, считавшееся в то время эффективным средством от всех болезней. При сильной одышке применяли нарывной пластырь, растирания, накладывали на грудь горчичный пластырь «для восстановления свободных выделений». При наличии сильных воспалительных процессов использовалось так называемое окуривание

или предписывалось вдыхать ароматические пары синильной кислоты, еще одно опробованное средство из репертуара врачей того времени.

Ввиду такой беспомощности в лечении туберкулеза во всех его формах становится понятной огромная сенсация, которую вызвало открытие Робертом Кохом возбудителя туберкулеза легких 24 марта 1882 года. Меры, которые сразу же стали применять для борьбы с этой болезнью, вскоре начали приносить плоды. Благодаря улучшению жизненных условий, питания, регулярно проводимым осмотрам больных в специальных учреждениях смертность от туберкулеза стала снижаться. Но только с изобретением стрептомицина Сэлманом Ваксманом в 1944 году и развитием других лекарственных средств от туберкулеза Домаком до 1950 года, страшная болезнь была побеждена. «Белая чума» или «*Morbus viennensis*», венская болезнь, как ее называли, ушла с первого места медицинской статистики, и санаторная обстановка, которую Томас Манн так выразительно описал в «Волшебной горе», канула в прошлое. Если бы Вебер родился на 200 лет позже, он бы не умер мучительной смертью от чахотки.

Мы должны восхищаться Карлом Марией фон Вебером и тем, как он переносил свою тяжелую болезнь. Ввиду этой болезни непостижимым нам должно казаться его музыкальное творчество. Прежде всего это касается его последнего произведения, «Оберона», обобщения того, какую непреходящую правду может подарить творческая человеческая душа. Об этом последнем, вырванном у смерти произведении, его сын написал такие слова: «Эту жизнь и музыкальный свет, это, ставшее музыкой веселье и свежесть, написал больной, сгорбленный, раздраженный человек, которого день и ночь мучил сухой кашель; закутанный в меха, распухшие ноги в бархатных сапогах, он сидел за письменным столом и мерз в жарко натопленной комнате». В тихом, одиноком величии, с терпением и верой в Бога, молча страдая, он покорился судьбе; все это нашло яркое отражение в последней молитве Карла Марии фон Вебера, которая принадлежит семье Вебер:

«О Господи, будь милостив к плоти моей, дай мне утешение милостию духа Твоего.

Ты, Господи, оставил народ Твой терпеть без утешения до возвращения сына Твоего едиnorodного,

Теперь Ты утешаешь и облегчаешь страдания верующих Твоих милостию сына Твоего едиnorodного. Ты даришь детям Твоим ничем не омраченное блаженство величием сына Твоего едиnorodного. Вот ступени, на которых Ты вершишь удивительные деяния Твои. Ты освободил меня от первой, дай мне перешагнуть вторую, чтобы подняться на третью. Это, о Господи, милость, о которой я молю!»

Феликс Мендельсон Бартольди

Роберт Шуман в 1840 году по поводу одной рецензии на фортепьянное трио Мендельсона, со свойственной ему замечательной прозорливостью суждения, сказал фразу, ставшую знаменитой: «Он Моцарт XIX в., самый светлый музыкант, который лучше всех видит противоречия времени и примиряет их». При цитировании этого предложения часто ограничиваются только первой частью, чтобы подчеркнуть маловыразительную параллель, что Мендельсон, как и Моцарт, с ранних лет обладал исключительным композиторским талантом. Именно это сравнение проблематично: да, Феликс Мендельсон уже в юном возрасте стал чрезвычайно виртуозным пианистом, начавшим свою композиторскую деятельность в 11 лет, однако о нем как о вундеркинде никогда не говорили. И не потому, что Вольфганг-вундеркинд как виртуоз-исполнитель и композитор начал удивлять публику еще раньше, а именно с 5 лет, а потому, что ввиду больших социальных различий между семьей Моцарта, жившей в весьма скромных условиях, и очень состоятельной семьей Мендельсона, молодой Феликс не нуждался в сомнительном счастье «вундеркинда».

Более важной представляется вторая часть характеристики Мендельсона, данной ему Робертом Шуманом, в которой он намекал на примиряющее, сглаживающее влияние своего друга Феликса на противоречия времени. В этих, обусловленных временем, противоречиях речь шла сначала о быстром развитии общественной музыкальной жизни, превратившейся в красивую, скорее пустую салонную, внутри которой даже камерная музыка стала принимать тривиальный характер. Одновременно с наступающей примерно с 1830 года эмансипацией общественной музыкальной культуры появился еще один фактор – вторжение историзма в музыку, – отчетливо проявившийся в возрождающемся «Ренессансе Баха». Следствием этого нового исторического сознания было то, что Мендельсон пытался доказать свои творения не только современникам, но и великим композиторам прошлого, традиционное сознание которых естественным образом должно мешать развитию неограниченной оригинальности. И, наконец, третий момент, который необходимо было «примирить», – это сохранение и развитие норм жанров XVIII в., прежде всего обремененных традициями форм симфоний, камерной музыки и ораторий. Из-за стремления к «классическому стилю», из-за диалектического, взвешенного использования старого и нового, а также структуры формы и поэтического выражения Мендельсон был в известном смысле классицистом. Если же критики называли его позже эпигоном, который по-разному повторял одно и то же, то это происходило из-за недопонимания стремлений Мендельсона примирить в музыке старые традиции с актуальностью восходящей романтики. Поэтому очень трудно причислить Мендельсона к какой-то определенной школе, что доказывают бесполезные попытки называть его романтическим классицистом, классицистским романтиком или даже классицистским эпигоном. Если для одних он был поверхностным, салонным композитором, то другие считали его строгим, консервативным борцом за форму, даже оплотом борьбы против бесформенности «музыкантов будущего». Как

композитор примиряющего компромисса Мендельсон не мог не попасть под жернова спора, разгоревшегося между вагнеровской и консервативной школами, и спор двух партий во второй половине XIX в. с самого начала велся с более или менее скрытыми антисемитскими предрассудками, то есть творческое наследие оценивали не столько с чисто музыкальной, композиторско-технической точки зрения, сколько с точки зрения неприятия и предубеждения исключительно антисемитского характера. Конечно, условия, в которых тогда жил и творил Мендельсон, нельзя отделить от процесса возрастающей ассимиляции и эмансипации евреев в Германии. Ведь он вырос в семье, в которой процесс воспитания находился полностью под влиянием еврейских патриархальных традиций. С другой стороны, его крестили в 7-летнем возрасте и воспитали в протестантском духе христианином, в тесном контакте с протестантской церковной музыкой и музыкой И. С. Баха. К тому же, в связи с наполеоновскими войнами повсюду в Европе, а также в раздробленной на мелкие государства Германии, росло сильное чувство национального самосознания, которое было присуще и Мендельсону. Только так нужно понимать то, что он чувствовал себя в одинаковой степени евреем, христианином и немцем. Тогда, во время освободительной войны, ассимиляция евреев выражалась во всеобщем патриотизме, который трудно переоценить; они добровольцами шли на фронт или жертвовали значительные суммы для борьбы против Наполеона. Однако у Феликса чувство принадлежности к немецкой нации возникло, по-видимому, из обусловленного страхом желания интегрироваться в общество, в котором хочется быть равноправным и защищенным. С психоаналитической точки зрения в таком случае говорят об «интеграции с агрессором». То, что в этой ситуации при попытке завоевать себе прочное индивидуальное место он должен был наряду с успехами терпеть поражения, вполне понятно. Во второй половине XIX в. Рихард Вагнер был несомненно представителем «музыкантов будущего», который заложил основу предубеждений против произведений еврейских композиторов вообще и против произведений Мендельсона, в частности. Странно, но при жизни Мендельсона Вагнер никогда не говорил о нем плохо. Напротив, в его письмах мы иногда находим прямо-таки чрезмерную похвалу, как показывает сообщение об одном дрезденском исполнении оратории «Павел» под управлением композитора: «Мендельсон Бартольди показал нам, таким образом, произведение, являющееся свидетельством наивысшего расцвета, во всем его совершенстве, и, принимая во внимание тот факт, что оно создавалось в наше время, наполняет нас справедливой гордостью временем, в котором мы живем». Только после смерти Мендельсона Рихард Вагнер радикально изменил свое мнение. После неудавшейся революции он бежал в Швейцарию и написал памфлет «Иудаизм в музыке», который опубликовал в сентябре 1850 года, и в котором одинаково решительно отрекается от евреев, как и от своего прошлого. То, что он, несмотря на это, никогда не мог освободиться от личности и музыкального творчества Мендельсона, можно предположить, прочитав одну запись из Козимских дневников, согласно которой, он, спустя более 30 лет после смерти ненавистного и в то же время достойного восхищения образца и соперника, однажды ночью «видел Мендельсона во сне, и тот сказал ему „ты“» — с психоаналитической точки зрения несомненно интересная

деталь.

То, что третий рейх вспомнил, опубликованные в литературе еще XIX в. еретические нападки на Мендельсона и развил их до совершенства, и, наконец, государственным указом, не долго думая, запретил все его произведения из-за еврейского происхождения, представляет собой одну из самых темных глав немецкой истории музыки. Можно было бы, впрочем, предположить, что после национал-социалистического режима, в рамках реабилитации несправедливо объявленного вне закона композитора, прежние предрассудки будут выброшены за борт. Однако, как выяснилось, критика произведений Мендельсона, очевидно под знаком особой объективности, просто примкнула к литературе 1933 года и, следовательно, снова подхватила оценки XIX в. Поэтому даже в наши дни, несмотря на попытки весьма положительных отзывов, все еще ощущается, иногда подспудно, привкус некоторых антисемитских предрассудков в оценке творчества Мендельсона. Объективная оценка Мендельсона как человека и художника осложняется не только «непрофессиональными аргументами», но и все еще широко распространенным незнанием его произведений, что, в свою очередь, облегчает живучесть старых предрассудков. Только после открытия «незнакомое молодого Мендельсона» из берлинского наследия, которое стало доступным только после окончания второй мировой войны, и надежной критической обработки его письменного наследия, станет возможным свободное от предрассудков признание творчества мастера, которое давно задолжали ему потомки. Одновременно станет доступным профессиональной оценке (не только в полном объеме, но и качестве) выходящее в Лейпциге полное собрание его сочинений. Должны быть откорректированы некоторые легенды о тогдашнем идоле викторианской эпохи в образе бесконфликтного любимца Богов, также, как и продолжающаяся многие годы недооценка его произведений, которая благодаря полемике, по словам Арнольда Шенберга, «обесценила то, что современники ценили в нем». Для современников он был все же самым знаменитым и популярным композитором Европы, произведения которого не только всегда входили в репертуар всех частных и публичных музыкальных представлений, но еще при жизни Мендельсона считались образцом для целого ряда музыкальных деятелей. Это касается прежде всего композиторов из его собственного круга друзей, как например, Юлиуса Ритца или Фердинанда Гиллера, которые сами называли себя его учениками и рассматривали заботу о передаче из поколения к поколению произведений Мендельсона как завещание. Влияние Мендельсона как композитора ощущается также в произведениях его знаменитых современников, таких как Роберт Шуман, который, в полном понимании духовной связи, посвятил своему другу струйные квартеты. То же самое можно сказать и о ранних сонатах Иоганнеса Брамса, а также о фортепьянных пьесах и вариациях Макса Регера. Даже в творчестве Рихарда Вагнера влияние Мендельсона оставило свои следы, особенно стиль хоров его романтических опер, который с современной точки зрения немыслим без изучения хоровых произведений Мендельсона. Поэтому современная музыкальная наука по праву считает Мендельсона может быть самым важным связующим звеном между Бетховеном и Вагнером.

Что касается личной судьбы Мендельсона, то она была не такой безоблачной и

победоносной, как нам ее представляют. Его счастливую, беззаботную жизнь, не знавшую, якобы, страданий, связали с недостаточной глубиной его произведений. В действительности короткий отрезок жизни, который подарила ему судьба, с наступлением зрелости был омрачен симптомами болезни, приведшей его к ранней смерти.

ДЕТСКИЕ ГОДЫ

Якоб Людвиг Феликс Мендельсон родился 3 февраля 1809 года в Гамбурге; он был первым сыном известной еврейской семьи, достигшей к этому времени значительного финансового состояния и общественного положения. Среди многочисленных людей, принимавших участие в формировании его личности, как человека и художника, первое и самое важное место занимает, без сомнения, его дед Моисей Мендельсон. Среди предков Моисея, наряду с учеными раввинами, было несколько выдающихся личностей, среди которых – раввин Моисей Иссерлес из Кракова и легендарный Саул Валь, вошедший в историю Польши как «король одного дня». Дедушка Моисей, которому Готтхольд Эфраим Лессинг воздвиг вечный памятник «Натаном Мудрым», был всемирно известным философом, который несмотря на непоколебимую еврейскую веру был избран даже членом прусской академии, и которого часто называли «еврейским Сократом». Его так почитали, что при появлении Моисея в обществе присутствующие вставали с мест, чтобы приветствовать его. Своей необыкновенной силой воздействия, убедительным жизненным гуманизмом он оказал существенное влияние на формирование характера Феликса, особенно благодаря высоко развитому чувству свободы и достоинства человека.

Авраам, отец Феликса, после побега из Гамбурга, который избавил его от ареста наполеоновским генералом Даву, имел вместе со своим братом Йозефом банк в Берлине, где его, по-видимому из-за финансовой поддержки добровольческой части противников Наполеона, выдвинули в городской совет. В рамках еврейской ассимиляции в Германии он последовал совету уже принявшего христианство шурина Якова Соломона Бартольди принять протестантскую веру вместе с женой и детьми, и вместе с этим имя Бартольди. Несомненно, Авраам, который с похвальным самоотречением называл себя позже «сыном знаменитого отца и отцом знаменитого сына», надеялся, благодаря этому церковному обряду, достичь более быстрой и легкой интеграции. Если Авраам и не поддерживал непоколебимую еврейскую веру отца, он обладал таким духовным складом, что верил «только одному Богу – какой бы ни была религия – есть только одна добродетель, только одна правда, только одно счастье». Методы воспитания детей были строго патриархальными, отличавшимися стремлением избегать праздности, а также рассматривать тяжелый труд и поощрение его как моральный долг. Запоминающимся для Феликса было ярко выраженное чувство справедливости, рациональная дальновидность и тесная связь отца с музыкой.

На чрезвычайные музыкальные способности Феликса и его сестры Фанни обратила внимание их мать Леа, урожденная Соломон. Леа была внучкой Даниэля Итцига, как его называли, «придворного еврея» прусского короля Фридриха II, и

сестрой того Якова Соломона, который отказался от своей фамилии в связи с принятием другой веры и взял себе фамилию Бартольди. Она хорошо играла на клавесине и была, через своего учителя Иоганна Филиппа Кирнбергера, бывшего ученика И. С. Баха, тесно связана с семьей и музыкой Баха. Ее тетка, Сара Итциг, в молодости была любимой ученицей Вильгельма Фридемана Баха, и как выдающаяся исполнительница на клавесине выступала солисткой в концертах Берлинской Певческой академии, где она познакомилась также с Карлом Фридрихом Цельтером. Эта женщина, двоюродная бабушка Феликса, оказала на его музыкальное развитие большее влияние, нежели его мать. Это, по-видимому она попросила руководителя Певческой академии Карла Фридриха Цельтера стать учителем маленького Феликса. Вообще двоюродная бабушка Сара была не только очень решительной женщиной, но и очень интересной личностью, которая в своем берлинском еврейском салоне, считавшемся наиболее влиятельным салоном города, собирала самых известных людей и вела с ними дискуссии. В противоположность своим родственникам, она осталась верна иудаизму и даже своему другу, протестантскому теологу Фридриху Шлейермахеру, не позволила уговорить себя перейти в христианство. Ее аргумент свидетельствует об обезоруживающем остроумии и меткости: «Так как еврейская вера, даже по церковной доктрине, представляет собой фундамент, на котором строится все здание христианства, как можно ожидать, что я разрушу фундамент и буду жить на втором этаже?»

Однако сначала учителем музыки обоих высокоодаренных детей, Фанни и Феликса, была их мать. Но когда она перешагнула пределы своих материнских возможностей, то отдала их на попечение Людвиг Бергера, выдающегося пианиста и очень независимого композитора, который был учеником Клементи и почитателем Генри Филда; своей утонченной концертной игрой на фортепьяно он напоминал стиль Фредерика Шопена. Семилетний Феликс делал такие успехи, что уже через три года праздновал свою первую победу на одном публичном частном концерте. Одновременно он с особым усердием учился играть на альте, который позже станет его любимым инструментом. Уже тогда десятилетний мальчик с приятным, интеллигентным лицом, обрамленным длинными развевающимися волосами, обладал необыкновенным общим образованием, поэтому его во время выступлений в обществе иногда называли развитым не по годам. Учебный план частного домашнего учителя д-ра Карла Гейзе, отца известного писателя Пауля Гейзе, вместе с обычными школьными предметами включал также иностранные языки: английский, французский, латинский, древнегреческий. Как удалось выдающемуся воспитателю так оживить почти спартанский, соответствующий пережиткам еврейско-пуританского мышления, учебный план детей, чтобы превратить в удовольствие чтение Гете или Гомера, показывает ставшее известным лишь в 1961 году шуточное стихотворение, которое Феликс сочинил в 11 лет по поводу, очевидно, предстоящей рукопашной схватки с соседскими детьми. Этот автобиографический прелестный фрагмент «Памфлет», с похожим на гомеровский размером стиха, начинается так:

«Назови мне, муза, тех, кто сражался в борьбе.
Но сначала воинов, ведомых мужественным Фреской.
Сперва явился Адам, полный упрямой храбрости,
который жил в сточной канаве,
противный сорванец.

Как? Ты нас хочешь победить? Не бойся, Фриц, ничего не получится. Мы
легко одолеем Вас, так как нас очень много.

А у Тебя только Эде, гордый житель подвала»

Эту легкую дикцию и красноречие ребенка мы встречаем и в тысяче писем более зрелого юноши и взрослого мужчины, в которых он показал себя точным и поразительно убедительным писателем. Но Феликс мог бы стать выдающимся художником. Еще в детстве это дарование активно развивал, в нем И. Г. Рёзель, который давал ему уроки, а многочисленные рисунки из путешествий, собранные в книги, являются великолепным дополнением к письмам. Однако все эти дарования значительно превзошел музыкальный талант, который развивался такими бурными темпами, что уже в 1822 году Генрих Гейне говорил о «музыкальном чуде». Когда он в 11 лет стал членом Берлинской Певческой академии, а его учителем-наставником стал Карл Фридрих Цельтер, тот немало удивился, что мальчик с такой легкостью мог самостоятельно без труда решать самые сложные музыкальные проблемы, даже задания по контрапункту; можно было подумать, что счастье музыки свалилось на него как подарок доброй феи.

С Карлом Фридрихом Цельтером в жизнь Феликса вошел еще один человек, который должен оказать решающее влияние на его музыкальное развитие. Цельтер, бывший каменщик и теперешний дирижер Берлинской Певческой академии, основатель берлинского песенного общества и профессор академии искусств, считался в Берлине одним из крупных специалистов в области музыки и представлял собой внушающую особое почтение смесь неумолимой строгости, грубого обращения и пылкого чувства восхищения, идолами в музыке которого были И. С. Бах и Георг Фридрих Гендель. Никто не оказывал на музыкальное развитие юноши такое сильное влияние, будь то формирование вкуса или строгость формы его композиций, которая прежде всего была ориентирована на музыку Баха, и которой он мог препятствовать тому, чтобы музыка Мендельсона приблизилась к изнеженному, салонному стилю. Цельтер также следил за тем, чтобы Феликс лично познакомился с многими композиторами и виртуозами, приезжавшими в Берлин, как, например, со Шпором, Спонтини и К. М. Вебером. Огромное значение для всей его жизни имело знакомство через Цельтера с Гете, который стал для Феликса самым важным человеком, оказавшим большое влияние на его жизнь. Цельтер, единственный друг, с которым Гете был на «ты», сообщил о своем необыкновенном ученике, которого хотел представить поэту, в письме от 26 октября 1821 года, не приминув бестактно сделать одно из своих антисемитских замечаний. Мендельсон, с его воспитанностью и толерантностью, будучи даже взрослым человеком, никогда не упрекнул своего бывшего учителя. В письме говорилось: «Завтра утром я выезжаю со своей Дорис и одним 12-летним

мальчиком, моим учеником, сыном господина Мендельсона. Он хоть и сын еврея, но не еврей. Отец с большим самопожертвованием не позволил сделать обрезание своим сыновьям и воспитывает их как подобает; было бы действительно *erres Rares*, если бы из еврейского сына получился художник...». Необыкновенное явление Веймарского короля поэтов, его открытое расположение и вся тогдашняя атмосфера дома на Фрауенплан были для Феликса незабываемым событием в жизни. Постоянное почитание этого гениального поэта-мыслителя и гуманиста, который был для Мендельсона ярким образцом, сыграло, по-видимому, существенную роль в формировании будущих «для его времени несколько анахронических взглядов на политику и мораль». На домашнем концерте, устроенном Гете с приглашенными гостями, Феликс играл не только фантазии на тему предложенной ему песни или фуги И. С. Баха, но и с листа рукописного манускрипта Бетховена. Еще большее удивление вызвала репетиция композиторского творения Мендельсона, в результате которой появилось его первое произведение *Opus 1*, переработанное позже в фортепьянный концерт *c-Moll*. Можно представить, как глубоко проникли в сердце молодого Феликса и остались в нем навсегда слова Гете: «Ты будешь моим Давидом, и если мне будет грустно, то приходи ко мне и развесели меня своей игрой на струнах». И действительно, эта встреча привела к долгой и прочной, более чем необычной для Гете, дружбе, несмотря на разницу в возрасте в 60 лет.

Кульминацией следующего года для Феликса было знакомство с горной Швейцарией во время поездки, которую организовал для семьи его отец Авраам. Для него эта страна была такой близкой, что он и позже часто навещал ее как свое убежище. С наступлением половой зрелости Фанни, которая ревниво следила за Феликсом и любила его больше всех, заметила, что он стал «значительно выше ростом и сильнее. Черты и выражение лица преобразились с необыкновенной быстротой. Красивое детское лицо исчезло, его фигура приобрела мужественность, что очень шло ему». Теперь ему предстояло развивать свой огромный талант на практике.

ПЕРВЫЕ КОМПОЗИЦИИ

Из списка его композиций, который первые годы вела его сестра Фанни, мы знаем, что в 13 лет, в первый год своего большого путешествия, он разработал уже почти все жанры вокально-инструментальной музыки. Рядом с клавирными концертами в нем стоят духовные произведения, концерт для двух фортепьяно и оркестра, скрипичный концерт и многие симфонии для струнных инструментов. Однако общественности Мендельсон был тогда едва знаком, как видно из исполнения Феликсом одного моттета в церкви св. Томаса в Лейпциге в 1821 г. Только регулярно устраиваемые родителями «Воскресные концерты» в их берлинском доме, которые позже продолжались в садовом зале, вмещавшем более ста слушателей, а также «Пятничные концерты» Цельтера, значительно повлияли на развитие Мендельсона. Благодаря участию профессиональных музыкантов Феликс мог испытать себя перед широкой аудиторией, состоящей, впрочем, только из приглашенных гостей. Однако общение в доме Мендельсонов не

ограничивалось только воскресными выступлениями, старшие друзья вдохновляли молодого Феликса. Среди них особое место принадлежало певцу и актеру Эдуарду Девриенту, дипломату и литератору Карлу Клингеману, скрипачу и дирижеру Эдуарду Ритцу, а также музыкальному журналисту и композитору Адольфу Бернгарду Марксу. Но особо уважаемым гостем считался пианист Игнац Мошелес, который в 1824 году записал в свой дневник; «Это семья, какой я не знал раньше; пятнадцатилетний Феликс – явление; другого такого нет. Что вундеркинды рядом с ним? Они только вундеркинды, больше ничего, этот Феликс Мендельсон уже зрелый художник, и при этом ему только 15 лет».

В том, 1824 году, старый масон Цельтер после исполнения «Два племянника» назвал своего ученика подмастерьем «от имени Моцарта, от имени Гайдна, и от имени старого Баха». Странно, но для отца Авраама все эти похвалы не имели достаточно убедительной силы, чтобы решить, должен ли Феликс избрать музыку своей профессией или нет. Принятию этого соломонова решения способствовал Луиджи Херубини, которого они посетили в Париже в марте 1825 года. После того как Феликс сыграл мастеру, которого все боялись и изображали как «отвратительного человека», свой фортепьянный квартет h-Moll op. 3, законченный им лишь несколько недель назад, восторженный Херубини сказал знаменитые слова: «Мальчик талантлив, он сделает много хорошего. Он и теперь это делает. Но он растрчивает свое состояние; тратит слишком много материала на свою одежду». Только это пророчество, даже если его можно интерпретировать по-разному, убедило властного отца согласиться на то, чтобы Феликс стал музыкантом. С этого момента он предоставил ему свободу действий, как в личных делах, так и в выборе работы, и только одна «свобода имела силу закона» – уважать авторитет отца. У Мендельсона освобождение из-под опеки отца проходило иначе, чем у Моцарта, без открытого бунта, даже если его отношение к отцу, как мы теперь знаем, было совсем не «безоблачным», что доказывает Себастьян Гензель в своей книге о семье Мендельсонов. Неопубликованные письма свидетельствуют о разногласиях, которые преследовали семью много лет, и о сложных отношениях между отцом и сыном. Различные взгляды на вопросы еврейской эмансипации и ассимиляции, а также на религию вообще, создавали иногда серьезные проблемы, которые не только осложняли Феликсу юность, но и в вопросах человеческих отношений, в вопросах, касающихся даже области музыки, Феликс всю жизнь считался с мнением своего многоопытного отца, даже если ему нередко приходилось выполнять его деспотическую волю. И чем старше становился Феликс, тем больше глубокое уважение уступало детской любви к стареющему отцу, хотя эти амбивалентные отношения отца и сына несомненно оказали большое влияние на личность Феликса.

После богатых трофеев 1824 года, названных так им самим, кроме первой симфонии, относятся: второй концерт для двух фортепьяно и оркестра, а также фортепьянный секстет и несколько других произведений; в октябре 1825 года добавился его знаменитый «струнный» октет («Streichjktett») op. 20, навеянный 16-летнему юноше «Вальпургиевой ночью» из первой части «Фауста». Этот своеобразный по своему составу октет свидетельствует о таком мастерстве, что дает основание для сравнения с Моцартом или Бетховеном. Превзошла его по

гениальности только увертюра к комедии «Сон в летнюю ночь», которую Мендельсон написал с полной концентрацией сил летом 1826 года в течение нескольких недель. Это произведение, длящееся всего 12 минут, которое, как и произведения Карла Марии фон Вебера, написанные в том же году, уводящие нас в сказочный мир Шекспира и волшебное царство Оберона, принесло Мендельсону мировую славу. В обнаруженном Эриком Вернером фрагменте письма, который был прикреплен к письму Аврааму Мендельсону, старый Цельтер критикует это произведение следующими словами: «В пьесе „Сон в летнюю ночь“ главная мысль находится за пределами музыки. Пьесу не должно знать, ее нужно знать. Она врывается как метеор, как воздух, подобно туче комаров». В самом деле, Мендельсон здесь, в стремлении перенести непринужденную, радостную атмосферу в независимую музыкальную форму, использовал все доступные ему романтические средства, чего он позже никогда больше не сделает. Роберт Шуман был восхищен так же, как и Гектор Берлиоз; он сказал, что в этой увертюре чувствуется расцвет юности, как ни в каком другом произведении композитора.

Наряду с названными неповторимыми произведениями выдающееся место занимает также квартет для струнных инструментов A-Dur op. 13, написанный им под влиянием Бетховена, в то время как премьера оперы «Свадьба Камачо» по Сервантесу 29 апреля 1827 года в Королевском театре Шаушпильхауз в Берлине встретила холодный прием. И все же он нашел официальное признание в прусской столице, о чем свидетельствует, между прочим, то, что в 1828 году он получил поручение написать кантату к 300-летию со дня смерти Альбрехта Дюрера, а также торжественную музыку в честь съезда натуралистов. Но важнейшим событием музыкально-исторического значения было первое концертное исполнение «Страстей по Матфею» Иоганна Себастьяна Баха, которым дирижировал 20-летний Мендельсон 11 мая 1829 года в Берлинской Певческой академии. Это произведение было для Феликса уже в течение нескольких лет предметом интенсивных занятий, с тех пор как его бабушка Бабетта Саломон подарила ему на Рождество копию «Страстей». В том, что он смог провести сложнейшие репетиции, заслуга не в последнюю очередь принадлежит также Цельтеру, жизненной задачей которого было распространение повсюду хоровой музыки Баха, и который на всех репетициях с воодушевлением помогал своему ученику и другу. Впечатление от этой постановки, где присутствовал весь прусский двор было так велико, что Певческая академия решила теперь вносить в свой репертуар «Страсти по Матфею» каждый год. Этим молодой Мендельсон дал решительный импульс к возрождению Баха в XIX веке. Для себя же он изданием увертюры «Сон в летнюю ночь» и постановкой «Страстей по Матфею» добился международного признания и тем самым, если использовать ритуал Карла Фридриха Цельтера о присвоении ему звания подмастерья, заслужил звание мастера.

В молодости, как свидетельствуют доступные нам сегодня источники, Мендельсон не страдал каким-либо серьезным заболеванием. Напротив, Феликс имел хорошую спортивную форму. Он был сильным и ловким гимнастом на брусьях и на турнике, отличным пловцом и заядлым наездником. В молодые годы он был также страстным и выносливым танцором. Поэтому не должно удивлять то, что его друзья, не принимая во внимание музыку, завидовали его многосторонним

дарованиям, в том числе и спортивным. Только в 1827 году у него впервые появились головные боли, которые в последующие годы участились; об этом он писал в письме шведскому композитору Адольфу Фредрику Линдбладу 7 февраля 1827 года с оттенком удивления: «...а почему? Потому что в понедельник у меня болела голова. Правда, звучит странно? И тем не менее это так».

ПЕРВЫЕ КОНТАКТЫ С АНГЛИЕЙ

Уже с 1828 года семью Мендельсонов занимала мысль отправить Феликса в длительную образовательную поездку за границу. В апреле 1829 года он поехал в английскую столицу, по-видимому потому, что там жили два его друга Клингеман и Мошелес. После поездки на корабле в штормовую погоду 21 апреля в плачевном состоянии Феликс прибыл в Лондон. Вскоре он нашел доступ в авторитетные слои общества, и проклятия, вырвавшиеся у него во время путешествия, были забыты ввиду бурной жизни, царившей в столице. «Лондон – самое грандиозное и сложное чудовище, которое есть в мире», – писал он в письме от 25 апреля своей семье в Берлин. Уже через несколько недель Феликс праздновал первый успех после исполнения своей симфонии в c-Moll op. 11 – он впервые в Лондоне дирижировал палочкой. Этим произведением, которое он написал в 15 лет, и написанным в 14-летнем возрасте концертом для двух фортепьяно с оркестром, который он исполнил вместе с Мошелесом, Мендельсон завоевал сердце Англии, и она стала его второй музыкальной родиной. По окончании музыкального сезона он поехал вместе с Клингеманом в Шотландию, мрачная история которой вдохновила его на сочинение грандиозной «Шотландской симфонии». Появлением увертюры «Гебриды» он также обязан впечатлениям от ландшафта, игры природы «надоевших всем Фингаловых пещер» на Гебридском острове Стаффа. Станным образом, в противоположность другим композиторам, шотландская народная музыка не произвела на Мендельсона никакого впечатления, скорее наоборот, народные песни очень не понравились ему, как свидетельствует выдержка из его письма: «Только не национальная музыка! Пусть вся эта народность идет ко всем чертям!» Предположительно такое неприятие народной музыки связано с сильными зубными болями, которые мучили его. Кроме того, во время путешествия по Шотландии снова появились головные боли, 7 августа он писал своему отцу: «Во-вторых, его (Клингемана) не мучают головные боли, из-за которых трудно думать и невозможно писать». В 1829 году головные боли, впервые упомянутые два года назад, значительно усилились.

Так как на 3 октября была назначена свадьба его сестры Фанни с художником Вильгельмом Гензелем, Феликс намеревался быть в Берлине своевременно. Но этому намерению помешало происшествие, случившееся 17 сентября. Мендельсон упал из перевернувшегося «Гига», легкого однооконного кабриолета, которым управлял сам, и сильно поранился. В письме от 18 сентября 1829 года, опубликованном только в 1984 году, он описал своему отцу, с которым должен был на обратном пути встретиться в Амстердаме, это происшествие: «Я думаю, конечно бы приехал, но ты видишь по моему детскому почерку, что я пишу не очень хорошо; я лежу в постели, как раненая собака с перевязанной лапой, и пишу

с большим трудом. Вчера у меня перевернулся дурацкий кабриолет, у меня содрало добрый кусок кожи вместе с мясом и черным куском сукна от штанины и т. д., а доктор Кинг неумолимо приковал меня к постели на 4–5 дней. Спокойно! Мне это дается с большим трудом. Необходимо избежать воспаления, поэтому мне дают есть только суп, рис и фрукты, это успокаивает». Если до недавнего времени предполагали, что при этом происшествии он серьезно поранил только коленную чашечку, то теперь мы знаем, что наряду с ранением мякоти ноги, у него была ранена правая рука, что мешало ему писать. Но так как в последующих письмах об этом не было речи, то, по-видимому, это ранение было легким.

В противоположность этому ранение ноги носило более серьезный характер, так как в течение нескольких недель у него было сильное кровотечение. Вероятно, помимо ранения произошел разрыв связок. Открытая рана на ноге доставила врачу серьезные хлопоты, так как вследствие инфекции могло произойти сильное воспаление с температурой или мог быть столбняк. В особенности это касается ран от ушибов и рваных ран, поэтому меры предосторожности врача должны были быть особенно тщательными. В XVIII веке было принято при температуре от ран, кроме диеты, делать кровопускание; метод, которого придерживались врачи до начала XIX века. Мендельсон также подвергнулся этой процедуре, как следует из его письма Фанни: «Говорите, что хотите, но тело связано с духом, я убедился в этом к своему огорчению, когда мне пускали кровь, и все свежие мысли, которые у меня были до этого, капали вместе с кровью в чашку, и я стал скучным и вялым». Кроме того, наряду с диетой, пациент должен был соблюдать абсолютный покой, запрещалось даже читать и писать, что было вдвойне тяжело такому активному и деятельному человеку, как Мендельсон. Он жаловался по этому поводу Фанни в письме, что его голова «слишком опустошена от долгого лежания в постели и от бездумья». В общем и целом он из-за этого происшествия был прикован к постели почти два месяца. Все это время за ним с любовью и «нежно как за больным ребенком» ухаживал Клингеман. Но и знатное общество Лондона, как и «англичане низших классов», с трогательной заботой помогали ему перенести эти невзгоды.

6 ноября Мендельсону наконец было разрешено сделать первый выезд, о чем он с облегчением сообщил своей семье: «Уже когда я медленно спускался по лестнице мне стало легко и хорошо, а когда я повернул за угол и солнце светило мне так ярко, и небо сделало мне одолжение и было таким ясным, я почувствовал свое здоровье первый раз в жизни, так как раньше я не лишался его так надолго». В тот же день его друг Фридрих Розен послал сообщение семье Мендельсонов в Берлин, где описал, как повлияли врачебные меры на душу и тело друга во время долгого постельного режима: «Может быть сами раны и не так болели, но врачи, во избежание более серьезных последствий, прописали ему для выздоровления полный покой и смирение, и конечно Феликс страдал от пассивного бездействия больше, чем от ран». Действительно, он должен был принимать лекарства до середины ноября, на что горько жаловался в письме Клингеману: «Черт бы побрал то, что я не могу жить без моих желтых лекарств. Мне сегодня за столом стало так плохо и так болел живот, что я должен был встать и удалиться. Так что будь добр, принеси мне завтра коричневую бутылку. Я буду принимать два раза по столовой

ложке и не буду есть фрукты, я на пределе». В это время Феликс провел несколько прекрасных дней в загородном доме сэра Томаса Этвуда, композитора довикторианской эпохи, который был учеником Моцарта. Он познакомил молодого Мендельсона с английской церковной музыкой. Вернувшись в Лондон, Феликс чуть не стал меланхоликом от тоски по родине и прежде всего от тоски по своей любимой сестре Фанни. Так как его нога почти зажила, за исключением слабости и того, что она немного не сгибалась, он, наконец, решил 29 ноября отправиться домой. Однако если и писал с оптимизмом в письме, которое он послал из Люттиха, что его колено «в полном порядке», не болит, опухоль заметно спала, то он очень недооценил долгое и трудное путешествие. Когда он 8 декабря 1829 года благополучно приехал в Берлин, врач снова сослал его в комнату на несколько недель, с рекомендацией «ходить как можно меньше». Как сильно его действительно утомило путешествие, он откровенно признался в письме своему другу Мошелесу. В багаже вместе с «Возвращением из чужбины», написанным к серебряной свадьбе родителей, лежал законченный в Шотландии струнный квартет в Es-Dur op. 12 – лирическое произведение, в котором также чувствуется влияние Бетховена. Вскоре после своего возвращения он продолжил работу над симфонией, предназначенной к празднованию 300-летия Аугсбургской конференции. Это произведение впоследствии стало известно как «Реформационная симфония». Но в эти недели его занимал грандиозный план путешествия: он должен наконец познакомиться с Италией. Цельтер, который услышал об этих планах, с нетерпением писал Гете: «Я не могу дождаться, когда мальчик уедет от противного берлинского брэнчания в Италию, куда он, по моему мнению, должен был поехать с самого начала».

Однако назначенное на весну путешествие было отложено, так как Феликс вместе с братом Павлом и сестрой Ребеккой заболел корью. В конце марта он писал своему другу Эдуарда Девриенту: «Врачи выразили надежду, что через несколько дней я тоже заболею корью». Действительно, в то время врачам была знакома картина болезни; каждый, кто находится в тесном контакте с больным корью, заболевает, если раньше не переболел и не приобрел иммунитет против этой болезни. До XVI века врачи не могли различать корь, скарлатину и оспу. Это отличие нашел великий английский врач Томас Сайденхэм во второй половине XVII века, хотя и он не мог с уверенностью описать отличие скарлатины от кори. Только с середины XVIII века можно говорить об эпидемической болезни, раннее распознавание которой, ее клиническое протекание и осложнения были известны врачам во всех подробностях. Уже в XIX в. было ясно, что корь только кажется детской болезнью и взрослые только потому редко заболевают ею, что в детстве уже перенесли эту болезнь и приобрели постоянный иммунитет. Если дети, как в семье Мендельсонов, мало контактировали с другими детьми, потому что учились у частных учителей дома и не посещали публичную школу, то они долгое время были избавлены от возможного заражения. Но как только они, будучи взрослыми, подхватили вирус кори, заболели как дети. Это случается и сегодня, если вовремя не сделана прививка. Как раз во времена Мендельсона, точнее в 1846 году, на Фарерских островах разразилась эпидемия кори, которая с очевидностью эксперимента показала опасность заражения, невзирая на возраст. Население этих

островов с 1781 года не болело корью. После занесения инфекции датским столяром в 1846 году одновременно заболели корью 6000 из 7782 жителей, кроме пожилых людей, которые переболели в детстве до 1781 года.

Протекание кори у Феликса, кажется, обошлось без осложнений, так как уже две недели спустя после начала болезни 9 апреля он писал своему другу Фридриху Розену: «То, что я не сам пишу это письмо, а диктую – следствие кори, которой я, собираясь в путешествие, переболел вместе с моей младшей сестрой и Павлом, и хотя я опять здоров и чувствую себя хорошо, мне еще запрещено читать и писать». Этот запрет врача основывался, по-видимому, на возможности воспаления конъюнктивы глаза, которым часто сопровождается корь, поэтому раньше затемняли комнату больного. Даже при выздоровлении надо было избегать яркого света и беречь глаза, и то, что прописал Мендельсону врач, было вполне обосновано.

БОЛЬШОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ЕВРОПЕ

8 мая 1830 года наступил, наконец, момент, когда он мог отправиться в запланированное большое путешествие по Европе. Знаменитые «Путевые письма» молодого Мендельсона, которые в свободной и меткой манере дают наглядную картину его впечатлений, однако ничего не говорят о личных проблемах и заботах или о его мыслях во время этого, продолжавшегося более двух лет, периода пребывания за границей. Эти письма были слишком изменены многочисленными сокращениями, зачеркиваниями, произвольными дополнениями, даже искажениями, предпринятыми братом Павлом и его сыном Карлом с целью оставить потомкам более идеальный портрет мастера. Только благодаря сопоставлению их с оригиналами, сделанному Эриком Вернером, в них были внесены соответствующие добавления и исправления, которые представляют нам молодого Мендельсона в некотором отношении более реалистичным. При этом особый интерес представляет толкование Мендельсоном проблем искусства, философии и политики.

Первая остановка этого путешествия – дом на Фрауэнплан, подобный месту паломничества, – была большим началом, ведь эстетические принципы Мендельсона, даже может быть в ущерб его свободному музыкальному развитию, были определены Иоганном Вольфгангом Гете. Разговоры, которые вел молодой композитор со старым Гете о значении инструментальной и вокальной музыки и ее границах, и которые совсем не упоминались в известных общественности письмах, были для Феликса откровением. Но и для самого Гете эти дни были очевидно очень полезными. 80-летний поэт, который испытывал необыкновенную симпатию еще к Феликсу-мальчику, сделал все, чтобы задержать этого возмужавшего, добившегося успехов в Англии молодого человека. Ежедневно Феликс играл ему, и, несмотря на возраст, Гете часами слушал своего преданного музыке «Давида». А когда 3 июня наступил день прощания, он подарил «дорогому молодому другу Ф.М.Б.», «нежному повелителю фортепьяно», лист из оригинальной рукописи своего «Фауста».

Следующей остановкой был Мюнхен, где, благодаря рекомендательным

письмам, Мендельсон провел время в очень интересном обществе. При этом он якобы серьезно влюбился в красивую молодую Дельфину фон Шаурот, с которой в приватном кругу несколько раз музицировал в четыре руки, и, по-видимому, из-за нее не поехал в Париж в те памятные революционные дни, хотя разделял либеральные взгляды своего отца, находившегося в это время в Париже. Его путешествие продолжалось через Зальцбург в Вену, которая стала для него горьким разочарованием. Действительно, музыка этого города после взлета венской классики снова обратилась к легкой опере и салонной музыке. Сидящий в Феликсе пуританский дух побудил его написать в имперской столице серьезную духовную музыку, по-видимому в качестве протеста против показавшейся ему поверхностной венской музыки, какой была, например музыка Иоганна Штрауса-отца, которую он назвал «песенной».

В начале октября он, наконец, ступил на землю Италии. Через Венецию и Флоренцию приехал в Рим, где остался на всю зиму и вел жизнь не как профессиональный художник, а как избалованный, богатый любитель искусства. Насколько сильно восхитила его эта страна, ее культурные красоты и жители, настолько мало впечатлила музыкальная жизнь Италии. В музыкальном плане в Риме он использовал время для того, чтобы работать над увертюрой «Гебриды» и над музыкой к «Первой Вальпургиевой ночи». Кроме того, он сделал наброски к «Итальянской» и «Шотландской» симфониям, хотя закончены они были значительно позже. Как и раньше бывало, после наброска первых идей часто следовала продолжительная фаза переработки и ревизии.

Среди дружеских контактов, которые он имел с творческими людьми, особые отношения у него сложились с жившим в Риме стипендиатом Гектором Берлиозом. Хотя их взгляды на музыку различались, Берлиоз очень ценил своего коллегу, который был на шесть лет моложе, что следует из одного письма того времени. В нем говорится о Мендельсоне: «Думаю, что он является одним из величайших музыкальных талантов нашего времени; огромный, необычный, очень важный, чудесный талант». Феликс, хотя и ценил образованность Берлиоза, музыку своего сильнейшего антипода не очень понимал. Он не мог осознать, как такой милый человек может писать такую ужасную музыку, как «Фантастическая симфония». Здесь Мендельсон, как и другие великие композиторы, не мог с точки зрения своих собственных музыкальных представлений проникнуть в мир музыки других мастеров.

В Неаполе из-за жаркой погоды он не мог работать, только закончил основные части «Итальянской симфонии». «Климат здесь — для высоких господ, которые встают поздно, никогда не ходят пешком, ни о чем не думают (потому что жарко), после обеда спят на диване, затем едят мороженое и ночью едут в театр...», — писал он вместе с критическими замечками о социальной жизни в южной Италии. Он охотно бы продолжил путешествие в Сицилию, но этот план осуществить не удалось из-за запрета отца, которому он, как всегда, послушно подчинялся против своих убеждений и воли. Назад его дорога пролегла через Милан, где он познакомился с Доротеей Эртман, бывшей любимой ученицей Бетховена, и старшим сыном Моцарта Карлом Томасом. На своем пути в Мюнхен он решил заехать в Швейцарию, где прошел пешком по горам и, несмотря на непогоду,

показал отличную физическую форму. Прибыв в Мюнхен, он почувствовал себя «по-домашнему уютно», как в свой первый приезд, его сердце пылало любовью к красивой Дельфине фон Шаурот. Ей он посвятил свой клавирный концерт в g-Moll, который быстро написал на бумаге и исполнил в присутствии баварского короля.

Хотя и трудно было прощаться с Мюнхеном, его все же тянуло в Париж, где повсюду чувствовались последствия июльской революции. Интерес к политическим событиям побудил его уже в первые дни присутствовать на заседании палаты депутатов с участием короля Луи Филиппа. Своей сестре Ребекке он сообщал, что за всю свою жизнь «ни разу не провел двух таких немusыкальных недель, как эти». Он выступил против общества художников и ученых, которые редко собирались в Париже в таком количестве, с предубеждением, скорее как пуританин из маленького города. Хотя у него и были контакты с некоторыми эмигрантами из Германии, но не с великими представителями французской литературы. Даже среди музыкантов были Херубини, Шопен и Лист, с которыми он встречался лично. Сам он добился успеха как пианист, но не как композитор. Если его увертюра «Сон в летнюю ночь» имела небольшой успех, то с «Реформационной симфонией» было еще хуже. Так как оркестр уже на второй репетиции отклонил ее как слишком «схоластичную», проект провалился. Это было первое большое разочарование избалованного успехом художника, которое так глубоко уязвило его, что он в письмах своей семье лишь туманно намекал об этом. Вскоре после этого первого музыкального поражения он получил глубоко потрясшую его новость о смерти любимого друга юности Эдуарда Ритца, в память о котором он позже написал новый медленный пассаж для квинтета A-Dur op. 18 с эпитафией «Некролог». И очень скоро его настроение снова омрачилось известием о смерти Гете, в котором он потерял не только прекрасный образец, но и по-отечески преданного друга.

Ко всем этим неприятностям, в Париже в начале 1832 года разразилась эпидемия холеры, которая унесла много жертв, а в конце марта заболел и Мендельсон. В воспоминаниях Фердинанда Гиллера мы читаем, что во время пребывания в Париже Мендельсон «переболел холерой, к счастью, в легкой форме», что не совсем соответствует сообщениям Мендельсона, так как в письме Карлу Клингеману от 16 апреля 1832 года он пишет о болезни, которая продолжалась несколько недель. Он пишет о «тотальной болезни, которая в последние недели приковала его к постели». Немного подробнее это событие Мендельсон описывает в письме кларнетисту Генриху Бертману, в котором говорится: «Я был так зол, как морская свинка, чувствовал себя так плохо всю зиму, как рыба в песке. Мне все время чего-то не хватало, и, наконец, в последние дни по-настоящему заболел и должен был лежать в постели; одна старая женщина массировала мне живот, я был закутан в теплые одеяла, много потел, ничего не ел, принимал много посещений и сочувствий и хотел послать все к черту. Я должен был принимать мятные таблетки, скучать и ждать, чтобы вместе с потом вышла моя злость, мои боли в животе и холера. Но вот уже несколько недель все в прошлом. Холера принесла ужасные опустошения, и люди думают больше не о музыке, а о коликах. Кто мог уехать, уехал, другие по вечерам никуда не выходят. И если бы старая женщина не массировала мне живот, я бы тоже давно уехал».

Родиной холеры является Передняя Индия, там эпидемии, по-видимому, продолжались в течение веков. Точные записи об эпидемиях холеры появились только в XVI веке. Лишь в 1817 году холера пересекла границы своей родины и распространилась почти по всей населенной части земного шара. В Европу она пришла только во время второй эпидемии, с 1826 до 1837 гг. С тех пор известно, что яд холерного возбудителя приводит к значительной потере жидкости и минеральных солей из клеток эпителия и слизистой оболочки тонкого кишечника, проявляются опасные для жизни симптомы потери жидкости и электролитов. Результат – отказ почек. Сегодня холеру можно преодолеть путем быстрого восполнения этих потерь. Поэтому она перестала быть такой опасной. А в то время холеру лечили, по незнанию всех этих обстоятельств, как раз наоборот, а именно жаждой, полагая, что этим можно остановить поносы. В действительности, ускорялось истощение организма, и в то время каждый второй больной холерой умирал, так как нарушался процесс кровообращения и прекращалась деятельность почек.

У Мендельсона была, по-видимому, легкая форма холеры. Из его писем мы ничего не узнаем о сильных поносах или судорогах икр, и он относительно быстро выздоровел. Таким образом, запланированное путешествие в Англию было отложено на несколько недель. Уже 23 апреля 1832 года он благополучно прибыл в Лондон, где его сердечно встречали Мошелес, Клингенман и другие друзья. Итогом пребывания в Париже, которое было «в буквальном смысле отравлено холерой», стало ясное понимание того, что он только немецкий художник, и продолжать успешно свой путь может только в Германии. Еще два года назад он писал своему отцу: «С тех пор, как я снова в Италии... я никогда так ясно не чувствовал, что я, собственно, немец и должен им остаться». Подобное патриотическое признание он высказал Девриенту: «Страна художников Германия, и пусть она живет». В Лондоне быстро зажили раны, от которых он страдал в Париже. В те недели «был заложен фундамент того культа Мендельсона викторианской эпохи», как его позже называли вагнерианцы. Но и в беззаботное, счастливое время его лондонского пребывания упала капля горечи: он получил известие о смерти своего учителя и друга Цельтера, который пережил своего друга Гете только на несколько недель. Таким образом, Феликс за короткое время потерял двух покровителей, и поэтому понятно, что в своем желании на кого-то опереться, он сбежал к Томасу Этвуду, который уже в его первый приезд в Англию стал ему кем-то вроде попечителя.

ВОЗРАСТАЮЩЕЕ ПРИЗНАНИЕ

После смерти Цельтера освободилось место руководителя Певческой академии. Для отца Авраама было ясно, что его сын Феликс, как бывший ученик Цельтера, должен стать его преемником. Авраам и сестра Фанни настаивали в письмах, чтобы Феликс постарался получить это место, и, хотя он очень не хотел этого, наконец прервал свое пребывание в Лондоне и 25 июня 1832 года приехал к своим в Берлин. Невольно он был втянут в ссору по поводу преемника Цельтера. После длительных дискуссий 22 января 1833 года директором академии

абсолютным большинством голосов был избран Карл Фридрих Рунгенхаген, 54-летний друг и заместитель Цельтера. Важной причиной этого решения было, по-видимому, отклонение кандидатуры «молодого еврейского музыканта» в качестве главы такого христианского института как Певческая академия, будь он хоть трижды знаменит и гениален. Для Феликса, который в своей жизни ни разу не сталкивался с серьезными препятствиями, этот вотум недоверия был горьким разочарованием, и Девриент почувствовал тогда, что он никогда этого не забудет. Семья Мендельсона порвала свои отношения с Певческой академией, а Берлин из-за этого потерял шанс стать музыкальным центром благодаря талантливейшему музыканту.

Мендельсон после возвращения из длительного путешествия по Европе с трудом привыкал к мелкобуржуазной атмосфере прусской столицы. Он не мог понять, почему Берлин в политическом, общественном и культурном плане находился ниже других европейских столиц. В одном письме он писал: «Город стоит на том месте, на котором я его оставил три года назад. Прошел 1830 год, невероятное время, плачевные преобразования, как говорят земские чины, до сих пор ничего не произошло. Мы не засыпали и не проснулись – такое впечатление, как будто времени нет». Это неприятное чувство отразилось и на его здоровье, он жаловался на боли в ушах и головные боли. Тем не менее, в марте 1833 года он закончил самое популярное произведение – симфонию в A-Dur op. 90, «Итальянскую», в ликующем начале которой чувствуется восхищение красотами этой страны. Впервые она была исполнена 13 мая 1833 года в Лондоне; дирижировал он сам, и это увеличило его международное признание. Приглашением в Лондон Мендельсон был доволен, к тому же пришло еще одно приглашение в Дюссельдорф на музыкальный Нижнерейнский фестиваль в качестве дирижера. Из всех немецких музыкальных фестивалей, основанных в 1817 году, Нижнерейнский был бесспорно самым значительным, как видно из громких имен приглашенных дирижеров, например, таких как Лист, Шуман и Брамс. Еще до начала фестиваля с Мендельсоном был заключен договор, согласно которому он становился музыкальным руководителем Дюссельдорфа. Кроме руководства музыкальным обществом ему надлежало также руководить церковной музыкой.

В октябре 1833 года он с лучшими намерениями начал работать в Дюссельдорфе, но вскоре узнал, что едва ли может реализовать свои высокие планы из-за очень плохого оркестра. Случалось так, что на некоторых репетициях он показывал свой темперамент, как свидетельствует один случай: «К тому же они охотно дерутся в оркестре, у меня этого не будет. Однажды произошла дикая сцена. Тогда я в первый раз ударил по партитуре и разорвал ее на две части, после этого они стали играть более выразительно». Но и театральное дело в целом, со всеми сопровождающими неприятными моментами, вскоре начало его раздражать. Из-за необдуманного поведения Мендельсона во втором Дюссельдорфском сезоне произошла неприятная размолвка с директором Карлом Иммерманом. Он сложил с себя обязанности директора оперы уже через три недели, после того как Иммерман предложил ему эту должность, так как не желал возиться с администрацией оперы. Этот шаг стоил ему серьезной взбучки отца, который упрекнул его в

неблагонадежности и в плохом исполнении своего долга, но Феликс принял решение никогда больше не занимать должность руководителя.

В остальном же в Дюссельдорфе он твердо встал на ноги. Он брал уроки у Иоганна Вильгельма Ширмера, будущего учителя Арнольда Беклина, чтобы совершенствоваться в акварели, и принимал участие во многих общественных мероприятиях. Физически он также усердно упражнялся; много занимался гимнастикой, плавал и держал скаковую лошадь, на которой, в отличие от Моцарта или Бетховена, охотно ездил верхом. После того как он освободился от директорской нагрузки, снова мог больше времени уделять композиторской деятельности. В это время появились части его оратории «Павел», новые клавиштюки и хоры, а также несколько «Песен без слов». Клавиштюки такой формы существовали еще задолго до Мендельсона. Ведь еще Бетховен в «Bagatellen» или Шуберт в «Moments musicaux» придерживались той же художественной идеи формально маленькой, интимной «кабинетной пьесы». Роберт Шуман очень метко охарактеризовал этот вид искусства следующими словами: «Кто в вечерние часы не сидел за фортепьяно и, фантазируя, бессознательно не напевал тихую мелодию? Если можно связать сопровождение с мелодией, и если это Мендельсон, то возникают красивые песни без слов». Название «Песня без слов» придумал сам Мендельсон. Это мы узнаем из письма сестры Фанни к Клингеману. То, что он эти «песни» сначала, как казалось, не очень высоко ценил, а позже стал воспринимать серьезно, следует из посвящения одного тома «песен» ор. 62 Кларе Шуман. «Весенняя песня» из этого сборника стала вскоре известной и любимой во всем мире.

Весной 1835 года Мендельсон решил расторгнуть договор с Дюссельдорфом. В обстановке размолвки с Иммерманом не могло быть и речи о дальнейшем пребывании в этом городе. К тому же выставленное напоказ ханжество обывателей этого маленького городишки, похожего на деревню, раздражало его все больше. «Здесь ты окружен неприятными типами, моралистами, которые омрачают себе и другим радость; сухими прозаическими гофмейстерами, которые считают любой концерт грехом, любую прогулку – развращающей и пагубной, театр – серной лужей, а весну с цветущими деревьями и прекрасной погодой – гнилым болотом» – ситуация подобная той, с которой столкнулся Антон Брукнер в Линце, а позже в Вене.

Его прощание с Дюссельдорфом было не очень тяжелым еще и потому, что уже в январе 1835 года пришло приглашение из Лейпцига занять место музыкального директора в возобновившем свою деятельность в 1781 году Гевандхаузе. Он предпочел это предложение, с годовым летним отпуском, должности директора оперного театра в Мюнхене. Но прежде чем вступить в должность в Лейпциге осенью 1835 года, как было договорено, ему предстояло дирижировать на 17-м Нижнерейнском музыкальном фестивале в Кельне, в котором на этот раз захотела принять участие вся семья, чтобы разделить триумф своего знаменитого сына и брата. Затем Феликс проводил родных в Берлин, чтобы оттуда поехать в Лейпциг. К сожалению, незадолго до отъезда случилось непредвиденное, что повергло его в ужас. Точные обстоятельства трудно узнать из его писем, но все говорят о том, что у его матери случился легкий инсульт. В этих

условиях он был очень рад тому, что вместе с больной матерью наконец прибыл в Берлин.

ЛЕЙПЦИГ

Музыкальная жизнь Лейпцига имела вековые традиции и своей протестантской церковной музыкой задавала тон всей Германии. Мендельсон в 26 лет был самым молодым композитором, который когда-либо занимал столь ответственный пост. Началась новая глава славной истории концертов лейпцигского Гевандхауза. Со свойственным ему «магнетическим красноречием языка жестов» он смог подчинить себе музыкантов, которые даже не заметили этого. Музыкальный обозреватель и первый биограф Роберта Шумана Йозеф Вильгельм фон Вазилевски так охарактеризовал Мендельсона за дирижерским пультом: «Пылающий взгляд Мендельсона видел все и владел всем оркестром. И наоборот, все взгляды были прикованы к кончику его дирижерской палочки. Поэтому он мог своей властью управлять массами по собственному усмотрению. Если он во время исполнения иногда позволял себе делать отклонения в темпе, замедляя его или ускоряя, то это происходило таким образом, что можно было подумать, что так было заучено на репетициях». Много писали о быстром темпе Мендельсона, и это единодушно подтверждали многие музыканты, среди них Рихард Вагнер и Роберт Шуман. Хотел ли он этим скрыть неизбежные технические погрешности или неточности оркестра, как он сам однажды заметил, или это было выражением его постоянного внутреннего беспокойства, остается неясным. Фактом является то, что в действительности чувство постоянного беспокойства воспитывали в нем с детства.

Несмотря на значительные успехи Мендельсон оставался скромным, избегал внешних проявлений оказания почестей, где это было возможно, всю жизнь не дружил с прессой и журналистами. Именно в начале полной надежд деятельности в Лейпциге его постиг удар судьбы, удар, который он едва смог преодолеть, – в ноябре 1835 года умер его отец. Как можно предположить из семейной переписки, внезапная смерть Авраама наступила из-за сильного волнения, которое было вызвано неблагоприятным отзывом о его зяте Гензеле как художнике, на который Авраам дал резкий ответ. Уже на следующее утро он заболел, был бледен и умер от инсульта так же внезапно, как и его отец Моисей. Он, по-видимому, и раньше был болен, так как незадолго до смерти почти ослеп. Еще в марте Фанни писала Феликсу: «Папе, вероятно, в этом году не сделают операцию, хотя болезнь прогрессирует уже несколько месяцев». Но какая болезнь была причиной его слепоты, мы не знаем. Речь могла идти скорее всего о сосудистых изменениях глазного дна, которые часто появляются в связи с высоким давлением крови или нарушениями сахарного обмена, при которых происходит кровоизлияние или отслоение сетчатки. Во всяком случае Авраам до инсульта был как будто здоров.

Для Феликса со смертью Авраама умер «образ великого отца», в котором были еще живы многие черты Моисея Мендельсона. В душевном потрясении он реагировал на смерть отца почти парадоксальным образом; с одной стороны, его потянуло еще сильнее к христианству, с другой – он еще больше идентифицировал

себя со своими еврейскими предками. В художественном отношении это выразилось в стремлении как можно скорее завершить работу над ораторией «Павел», так как этот образ апостола очевидно больше всего соответствовал его тогдашнему состоянию. Ведь рожденный евреем Павел, как и его отец Авраам, после обращения в христианство по-прежнему всегда оставался другом еврейского народа. Со смертью отца жизнь Феликса изменилась настолько, что вдруг исчезли все следы, иногда даже скрытые, Эдипова комплекса. Он откровенно, как никогда, жаловался своему другу Клингеману на депрессивное состояние во многих письмах, в которых чувствовалось его внутреннее преобразование: «...ужасные перемены, которые произошли в моей жизни, я только начинаю постепенно ощущать это чувство уверенности в том, что моя юность с того дня (со дня смерти отца) прошла, и все, что с этим было связано, тоже. Это заставляет меня быть серьезным и хочется быть похожим на отца и выполнить то, что он от меня ожидал».

Во время печального Рождества этого года мать взяла с него обещание скорее найти «подходящую женщину», желание, которое надо выполнить как можно скорее. Когда его одинокая, мрачная жизнь в Лейпциге оживилась, благодаря музыкальному фестивалю в Дюссельдорфе, он после этого остановился во Франкфурте, где встретил женщину, которую долго искал – Сесиль Жанрено, происходившую из зажиточной семьи гугенотов. Однако Сесиль сначала не заметила его расположения к ней, как она потом рассказывала Фердинанду Гиллеру, так как думала, что он часто навещает их из-за ее матери, с которой беседовал более заинтересованно, чем с ней.

Когда Феликс после погребения отца в начале января 1836 года снова вернулся в Лейпциг, он пытался найти утешение в интенсивной художественной деятельности. Заметная усталость была, по-видимому, следствием его депрессивного настроения, а не физического состояния. Она ему, вероятно, очень мешала, так как после концерта в Гевандхаузе 30 января, где он играл также концерт для фортепьяно d-Moll KV 466 Моцарта, жаловался на это в письме Фанни. В художественном отношении его карьера продвигалась в Лейпциге так быстро, что уже через полгода ему присвоили степень почетного доктора философии Лейпцигского университета – в 27 лет он был самым молодым почетным доктором века. Его внутренняя удовлетворенность нашла выражение в письме матери от 1 июня 1836 года: «Мне вообще доставляет радость писать тебе, что я сейчас в Германии твердо стою на ногах, и мне надо ездить за границу не ради существования. Это выяснилось, собственно, лишь год назад, а именно после того как я занял пост в Лейпциге». К этому прибавилась, по-видимому, личная радость от того, что он мог назначить своего друга Фердинанда Давида концертмейстером оркестра Гевандхауза.

В мае этого года в Дюссельдорфе состоялся Нижнерейнский музыкальный фестиваль, на котором представилась возможность впервые исполнить с большим успехом свою ораторию «Павел». Собственно говоря, он хотел поехать в длительный отпуск в Швейцарию, но этот план был сорван из-за тяжелой болезни Николая Шейбле, руководителя хорового объединения «Цецилия» во Франкфурте. Заменить этого известного художника, который в свое время так ласково принял

его, 13-летнего мальчика, и которому он был обязан инициативой написания «Павла», было для него делом чести. К тому же пребывание во Франкфурте давало ему возможность в это раннее лето чаще посещать 19-летнюю хорошенькую Сесиль и ее высокообразованную мать, вдову Суше. Может быть с намерением оградить себя от необдуманных, поспешных решений и подвергнуться еще раз серьезному испытанию он решил со своим дюссельдорфским другом, художником Вильгельмом фон Шадовым поехать на голландское озеро Шевенинген. Приехав туда, он скоро почувствовал себя несчастным, и тоска по чарам прелестной Сесиль охватила его еще сильнее: «Ни одна умная мысль не приходила мне в голову», – писал он 7 апреля находящемуся во Франкфурте Фердинанду Гиллеру, но железная самодисциплина удержала его от преждевременного отъезда.

В Шевенингене произошло небольшое происшествие, при котором Мендельсон, очевидно, растянул связки голеностопного сустава. В письме от 18 августа он писал об этом Фердинанду Гиллеру: «Странно, что я за восемь-десять дней поранил ногу во время купания правда меньше чем ты, только оступился и с тех пор сильно хромаю». При вывихе нога должна была сильно опухнуть. Из письма Гиллеру от 27 августа мы узнаем об этом несколько подробнее: «Я должен был сегодня поставить *par ordre de moufti* (хирургия) пиявки к моей дурацкой ноге и поэтому вынужден остаться здесь и вести себя спокойно; было бы слишком обидно приехать во Франкфурт и сидеть в комнате».

Это опасение не оправдалось, и ничто не помешало ему после возвращения во Франкфурт 9 сентября обручиться с Сесиль Жанрено. Его жизнь «снова обрела веселые, светлые краски», и в этом счастливом настроении он возвратился в Лейпциг и с энтузиазмом приступил к работе. С неутомимой энергией он популяризировал Баха и Генделя и больше знакомил публику с Бетховеном. Рождество он провел вместе со своей невестой так хорошо, «как никогда не праздновал и, по-видимому, не буду». 28 марта 1837 года состоялась свадьба, на которой, впрочем, не присутствовали его близкие. Для Фанни Сесиль, с правильными чертами ее овального лица, была красивой молодой женщиной с приятным характером и очаровательными манерами, но она была недостаточно умна для Феликса, на что он не обращал ни малейшего внимания, так как высокообразованные женщины были ему отвратительны. Она также не очень понимала музыку. Многие говорят за то, что она в последующие годы способствовала укреплению его обычной жизни. Как жена она была хорошей любовницей, супругой и сестрой одновременно, которая смогла вернуть ему счастье юных лет. Она родила ему пятерых детей. Гармоничная семейная жизнь окрылила его на воплощение новых композиторских замыслов, среди которых в первую очередь можно назвать струнные квартеты. В общем и целом с начала супружеской жизни его композиционный стиль стал ровным и приятным. Жизнь в качестве отца семейства сделала его более счастливым, чем жизнь музыкальная. Как композитора от посредственности его удерживала высокая техничность, а также правильное понимание хорошего вкуса. Примером может служить концерт для фортепьяно в d-Moll op. 40, с которого началась его так называемая «обывательская жизнь».

ПЕРВЫЕ ПРИЗНАКИ БОЛЕЗНИ

Уже после возвращения из свадебного путешествия в апреле он принял руководство фестивалем в Бирмингеме, который состоялся в сентябре, взвалив на себя тем самым огромную нагрузку. Наступивший сразу же после фестиваля концертный сезон в Лейпциге дал дополнительную нагрузку, о чем мы читаем в его письме к брату. В нем он жаловался на растущее внутреннее беспокойство и выразил желание освободиться от всех обязанностей и посвятить себя композиторской деятельности. Поэтому не удивительно, что у него все чаще стали появляться головные боли, иногда наблюдались нарушения зрения и слуха. Предрасположенный к простудным заболеваниям, он еще раньше часто жаловался на боли в ушах, у него «закладывало уши», состояние, которое часто бывает при катарах евстахиевой трубы. Упоминание об этом мы находим в письме Клингеману от января 1835 года, которому он так описывал свое состояние: «Здесь все здоровы и бодры, за исключением меня самого, так как у меня в течение 14 дней немного, а шесть дней сильно болят уши, и что меня больше беспокоит и расстраивает, это такие мелочи. Мое левое ухо как будто заткнуто, и я слышу оркестр очень приглушенно. А так как дирижировать мучительно, то я не могу отделаться от мысли, что я буду делать, если оглохну, отчего мой врач смеется надо мной и говорит, что это скрытый насморк». В самом деле, в таких случаях речь идет о преходящих явлениях «заложенных ушей», которые происходят из-за воспаления среднего уха от простуды. Казалось, Феликс очень испугался, имея в виду судьбу Бетховена. Так, на одной репетиции во время Нижнерейнского фестиваля в 1839 году он, якобы охваченный паникой, вскочил из-за рояля и воскликнул: «Я глухну!» Только вызванный врач смог успокоить его.

Большой заслугой Мендельсона является первое исполнение 21 марта 1839 года большой симфонии C-Dur Шуберта, которую Роберт Шуман нашел у брата Шуберта Фердинанда среди многих других рукописей и привез в Лейпциг. Восторженный прием этого произведения показывает его прекрасную интерпретацию, и публика с благодарностью приняла «божественные длинноты» этой прекрасной симфонии. Наряду с деятельностью дирижера, которая принесла лейпцигскому Гевандхаузу мировую славу, он занимался целым рядом других дел, из которых особое значение имело основание знаменитой Лейпцигской консерватории.

В сентябре 1840 года Мендельсон снова должен был дирижировать на музыкальном фестивале в Бирмингеме, а между тем состояние его здоровья начало ухудшаться, и его врач был очень этим обеспокоен. Уже 17 июня 1840 года Мендельсон писал супруге Мошелеса: «С некоторых пор от бесконечного дирижирования я чувствую себя... таким уставшим и обессиленным, что врач советует мне взять отпуск на несколько месяцев». То же говорится в письме к Клингеману: «Мое здоровье в последние месяцы не очень хорошее, я чувствую себя больным и усталым, и врач решительно отговаривает меня от поездки в Англию». По собственному желанию и настоянию врача он решил вместе с женой провести несколько недель в Бингене на Рейне. Как отличный пловец он не упустил возможности поплавать в Рейне, но однажды произошел опасный для

жизни случай. Когда он плыл по середине реки, то вдруг потерял сознание, и если бы его не вытащил перевозчик, он бы утонул. Обморок, во время которого появились судороги, продолжался несколько часов, и когда он пришел в себя, то чувствовал себя слабым и обессиленным; у него начались сильные головные боли, которые прекратились только через две недели. Он сам описал это опасное событие своему другу Клингеману так: «Ты узнал от Новелло неприятность, которая постигла меня не ко времени. Твое чудесное письмо пришло в один из самых плохих дней моих страданий, и мне стало легче, чем от лекарства; Сесиль мне его читала, так как я сам не мог его прочесть. Теперь я узнал, что значит быть серьезно больным, я чувствую это по медленному выздоровлению, а слабость еще сильнее, чем в первые дни моей болезни. Ну, слава Богу, мне снова лучше, я становлюсь сильнее и твердо надеюсь, что через три-четыре дня смогу уехать. Моя болезнь от того, что я искупался в холодной реке. У меня были такие сильные приливы крови к голове, что я много часов лежал без сознания, с судорогами, но врач сказал, что это пройдет. После этого у меня были ужасные головные боли, и только теперь, как я уже сказал, я чувствую полное выздоровление». И если только этот несчастный случай Мендельсон преодолел удивительно быстро, и болезнь не оставила никаких заметных следов, то в последующие годы наблюдается постоянный спад энергии и работоспособности. Его продуктивная творческая деятельность стала расти вширь, но не вглубь.

Между тем с переходом власти к королю Фридриху Вильгельму IV, «романтику на королевском троне», в Пруссии произошли перемены, которые давали надежду на расцвет культурной жизни в стране. В этих условиях Мендельсон после долгих переговоров с посредником короля, тайным советником Людвигом фон Массовым, принял показавшееся заманчивым предложение работать в качестве руководителя музыкального отделения Академии искусств и открыть Высшую музыкальную школу в Берлине. После триумфального завершения своей шестилетней деятельности в Лейпциге исполнением «Страстей по Матфею» в ярко освещенной церкви св. Томаса, места первого исполнения этого произведения под управлением Томанского дирижера И. С. Баха, он переселился в Берлин, не теряя, однако, связи с Лейпцигом. Предвидя трудности, он не оставил должности дирижера оркестра Гевандхауза и сохранил свою квартиру в Лейпциге. Почетное предложение из Берлина дало ему, как он признался в письме своему брату Павлу от 13 февраля 1841 года, «некий внутренний толчок, определенную сатисфакцию», которая помогла ему легче пережить нанесенную обиду при выборе преемника Цельтера. Но и возвращение на Лейпцигскую улицу, 3, где в кругу семьи прошло его счастливое детство, могло быть причиной, побудившей его принять это предложение.

Однако вскоре наступили разочарования. Проект создания музыкальной школы канул в Лету, прежде чем вообще состоялись предварительные переговоры. И вообще Феликс чувствовал себя нехорошо. В то время как Берлиоз с восторгом сообщал о пикантной атмосфере музыкального города Берлина, а один современник говорил о «сумасшедшем вихре», бушевавшем зимой 1841–1842 гг. в связи с гастрольями Ференца Листа, что должно быть занесено скорее в «анналы истории болезни, чем в книги по истории искусства», Феликс не смог установить

здесь контакт и найти желаемый резонанс. Чопорный и невежливый тон берлинского двора – как и сковывающие любой полет мысли реакционные взгляды в этом городе – пробудили в нем желание как можно скорее вернуться в Лейпциг. От этого намерения его не мог удержать даже успех музыки к «Антигоне», которая как и сценическая музыка к комедии «Сон в летнюю ночь» была написана им по инициативе короля. В октябре 1842 года Мендельсон принял предложенное королем компромиссное решение, согласно которому Феликс мог возвратиться в Лейпциг, но должен стать генеральным музыкальным директором Берлина.

В декабре 1842 года так же внезапно, как и Авраам, умерла его мать Леа, что не только разорвало основные семейные узы, но и тонкую нить, связывающую его с Берлином. И если боль утраты матери не была такой же сильной, как боль утраты отца, его образца и настоящего друга, то этот удар судьбы ощутимо ослабил его активность. В письмах тех дней сквозит усталое смирение, отсутствие жизнерадостности. Одновременно более заметной становится усталость. Виной тому было варварское отношение Мендельсона к своему здоровью в Берлине в прошедшем 1842 году. В письме Фердинанду Давиду от 20 августа 1842 года он писал: «В последние недели они меня загоняли до смерти». К тому же прибавилось руководство Нижнерейнским музыкальным фестивалем в Дюссельдорфе и его седьмая поездка в Лондон. При таких обстоятельствах можно только удивляться, что он еще нашел время закончить «Шотландскую симфонию», этот единственный в своем роде эскиз музыкальной ландшафтной живописи.

Постепенно он вернулся к будничной жизни Лейпцига, куда переехал с семьей в ноябре 1842 года. В письме к Мошелесу от 16 января 1843 года он попытался описать свое душевное состояние после смерти любимой матери 12 декабря. У него на душе все еще было так, как «у человека, блуждающего в темноте без дороги». В эту мрачную ситуацию внесли оживление некоторые радостные события. Так, 3 апреля была торжественно открыта консерватория в Лейпциге, художественное руководство которой было возложено на Мендельсона, а уже 23 апреля состоялось открытие памятника Баху перед церковью св. Томаса, для сооружения которого Мендельсон собирал финансовые средства на многих представлениях. И наконец, спустя несколько дней он получил звание почетного гражданина города «в знак признания высоких заслуг в музыкальном образовании Лейпцига и искреннего уважения».

Вторая половина 1843 года из-за раздвоенности между Лейпцигом и Берлином, требовавшей постоянных поездок туда и сюда, стала серьезным испытанием для Мендельсона, который должен был в промежутке «с раннего утра до позднего вечера сидеть за письменным столом и писать партитуры так, что у него пылала голова», как он писал в письме Ребекке от 29 октября 1843 года. Из-за такой почти невыносимой перегрузки он решил 25 ноября 1843 года снова переселиться в Берлин, где наряду с запланированными концертами Королевской государственной капеллы должен был взять на себя руководство церковным хором. Его музыкальная деятельность в Берлине на этот раз нашла лучший отклик; но вскоре возник неприятный конфликт с церковными властями, которые не принимали его взгляды в отношении смысла и содержания протестантской церковной музыки и принципиально выступали против всякого инструментального

сопровождения во время церковной службы. Восьмая поездка в Англию в мае, где он дирижировал на шести концертах в Лондоне, представляла собой отличную возможность вырваться из душливой, гнетущей атмосферы Берлина. После летнего отпуска, который он провел с семьей в Бад-Зодене у подножья Таунуса, где отдохнул от чрезмерного напряжения последнего времени, Мендельсон осенью 1844 года вернулся в Берлин, привезя с собой в багаже законченный этим летом концерт для скрипки в e-Moll.

До сих пор этот концерт остается самым любимым произведением скрипачей и публики.

Между тем, он принял окончательное решение порвать с прусской столицей и посвятить себя в ближайшее время творческой деятельности. Для этой цели он решил избрать местом жительства, примерно на один год, Франкфурт, где в качестве прусского генерального директора намеревался выполнять временные поручения и одновременно смотреть за «порядком» в Лейпциге. К сожалению, идилия во Франкфурте была омрачена. Самый младший из пяти его детей, названный как и он Феликсом, опасно заболел, стал очень слабым и пережил своего отца только на несколько лет. Но и его собственное состояние здоровья было не лучше; он быстро уставал, не мог сосредоточиться, его все время мучили головные боли. Так как, по его мнению, «обманывать себя есть добродетель», то он обманывал себя и окружающих относительно своего состояния здоровья. Только сестре Ребекке он признался, когда она задала ему решительный вопрос: «Я сам, как ты знаешь, то, что ты во мне не знаешь; я с некоторого времени испытываю такую сильную потребность во внешнем покое (чтобы не путешествовать, не дирижировать, не исполнять), что я должен подчиниться ей. Так хочет Господь, так я и мыслю свою жизнь в этом году». Только сохранившееся чувство юмора помогало ему, несмотря на раздражительность и вспыльчивость, уживаться с людьми.

Мендельсон был иногда «объектом престижа», за который боролся не только король Пруссии, но и король Саксонии. Последнему, наконец, удалось через своего министра фон Фалькенштейна уговорить Мендельсона в середине августа 1845 года снова вернуться в Лейпциг. Недавно он был назначен руководителем концертов Гевандхауза и сохранил этот пост до самой смерти. Усилившаяся раздражительность и учатившиеся головные боли способствовали тому, что его энергии и сил не хватало для выполнения принятых на себя обязательств, поэтому на многих концертах его замещал известный композитор Ниле Вильгельм Гаде. Мендельсон чрезмерно напрягался, и многосторонняя деятельность стала для него обузой. Его друг Фердинанд Девриент в своих «Воспоминаниях о Мендельсоне» дает наглядную картину этих дней: «Феликс всегда прилежен, по моему мнению, слишком напряжен, чтобы не вызвать озабоченность о выносливости его нервов. За эти два дня (имеется в виду февраль 1846 года. *Прим. авт.*), которые провел вместе с Феликсом, я отчетливо увидел изменения, произошедшие в его душевном настроении. Цветущая молодая радость уступила место раздражению и огромной усталости, которая отражает вещи иначе, чем обычно. Управление концертами, все дела, связанные с этим, Представляют невыносимую нагрузку. Консерватория уже не радовала его, он передал преподавание фортепьяно Мошелесу».

Действительно, странную неутомимость Мендельсона после некоторой разрядки во Франкфурте, как и усиленную «тягу к деятельности» трудно понять. Может быть, причиной этого деятельного беспокойства был неосознанный страх смерти, от которого он спасался бегством в кипучую деятельность. Было бы заблуждением считать предчувствием смерти медленные части его струнного квартета в В-Dur op. 87, законченного в июне 1845 года, похожие на ритмы бьющегося сердца. Однако если в нем не были ярко выражены юношеский пыл и энтузиазм, которые помнили его друзья, то нельзя считать Мендельсона убежденным пессимистом или выдохшимся художником. Он все еще мог быть очаровательным и остроумным, как и прежде, как, например, 4 декабря 1845 года на концерте в Гевандхаузе, когда аккомпанировал на рояле «шведскому соловью» Дженни Линд, с которой познакомился в прошлом году в Берлине. Когда после бурных оваций она хотела сказать несколько слов благодарности публике, то в смущении обратилась к Мендельсону и попросила его сделать это вместо нее. Мендельсон вышел со знаменитой певицей рука об руку к толпе зрителей и ограничился следующими словами: «Не подумайте, что я Мендельсон; я сейчас фрейлейн Линд и благодарю вас за приятный сюрприз. И после того как я выполнил это почетное поручение, я снова стал лейпцигским музыкальным директором и как таковой провозглашаю: „Да здравствует фрейлейн Линд!“» Он назвал ее великой певицей, которую когда-либо встречал, она же видела в нем человека с самыми благородными талантами, к которому питала теплые чувства. С тех пор как Мендельсон услышал Дженни Линд в опере, в нем пробудились его старые оперные планы, но ни один из них не будет реализован.

Несмотря на многочисленные обязанности в качестве директора, дирижера и пианиста, он и во время сезона продолжал интенсивную композиторскую деятельность. Прежде всего, прилагая все свои силы, он работал над окончанием «Илии» но Альфреду Эйнштейну, самой большой ораторией XIX века. При такой огромной занятости он взял на себя также руководство музыкальным фестивалем в Аахене, а кроме того согласился принять участие в празднике песни в Кельне, для которого срочно должен был написать музыку. Он писал Клингеману 15 апреля: «Можешь себе представить, как мне становится иногда тяжело», и в конце июня были написаны далеко не все части «Илии», предназначенной для музыкального фестиваля в Бирмингеме. Своей сестре Фанни он писал в письме от 27 июня, которое отражает бурную, изнурительную деятельность тех недель: «Таких загруженных работой недель как эти, у меня еще не было; ложусь спать всегда в полночь или в час ночи, а уже около шести на ногах, и с половины седьмого снова начинаются „хлопоты“ и продолжаются до полуночи или часу ночи». Наконец, 26 августа 1846 года состоялась премьера «Илии», о котором Мендельсон с восторгом писал своему брату: «Еще никогда первое исполнение моего произведения не проходило так превосходно и не было так восторженно принято музыкантами и публикой, как эта оратория. Все три с половиной часа, которые она продолжалась, большой зал с двумя тысячами слушателей, весь оркестр, все были в таком напряжении, что не было слышно ни единого шороха; и я смог с огромным оркестром, хором, органом играть так, как я хотел». На этом празднике прозвучали также «Мессия» Генделя, «Сотворение мира» Гайдна и «Торжественная месса»

Бетховена. «Илию» Мендельсона следует рассматривать в традициях и ранге этих произведений. Исследователи музыки хотят видеть в «Илии» автобиографический элемент и полагают, что Мендельсон в этом пророке видел и играл себя. Подобным образом высказывались также близкие друзья мастера, которые пытались интерпретировать арию «Es ist genug» («Довольно») как смирение, означающее признание Мендельсоном убывающих жизненных сил.

СМЕРТЬ СЕСТРЫ ФАННИ

Из-за возрастающей раздражительности и усиливающихся головных болей врач, наконец, запретил ему публичные выступления. Как пианист в последний раз он выступал 19 июля 1846 года на благотворительном концерте, где играл вместе с Фердинандом Давидом Крейцерову сонату Бетховена. После премьеры его «Илии» он, кажется, сам понял, что сильно перетрутился, так как откровенно признался Клингеману в декабре 1846 года: «Наконец я сам себя обвиняю в том, что дирижирование и особенно игра мне стали противны». Несмотря на это он не прислушивался к советам врачей, так как дирижировал в последний раз в марте 1847 года концертом в Гевандхаузе. А перед постановкой «Павла» 2 апреля ему с большим трудом удалось выдержать только репетиции. Так же, как и во Франкфурте, когда он был одержим желанием использовать время только для сочинений. Все чаще в его голове кружились мысли о смерти, как свидетельствует одно замечание Клингеману: «...у меня в голове все время вертится одна мысль, как коротка жизнь». В таком настроении за несколько месяцев до этого его застала смерть верного его слуги Иоганна, к которому он был сильно привязан. Когда Иоганн тяжело заболел и врач отказался лечить «слугу» приватным образом в доме Мендельсона, Феликс ему объяснил, что слуга относится к семье, и он не может перевести его в больницу. Он лично беззаветно заботился о больном, ежедневно читал ему и был глубоко потрясен, когда Иоганн, несмотря на все старания и медицинскую помощь, умер. Последнюю услугу он оказал умершему, выполнив его завещание, которое потребовало затрат сил и времени, из-за чего он задержался с ответом на письмо Клингемана, о чем сообщил ему 6 декабря 1846 года: «Надо было многое сделать, привести в порядок, пока завтра не будут отосланы ящики с вещами и т. д. его матери, братьям и сестрам, поэтому я не мог писать тебе в последние недели». Этот эпизод свидетельствует о доброте и заботливости Феликса, а также его социальной ориентации по отношению к людям.

Вопреки советам врачей он хотел еще раз – это был уже десятый раз – поехать в Англию, чтобы дирижировать в Лондоне ораторией «Илия» в переработанной форме в присутствии королевы Виктории и принца Альберта. После трех постановок, «очень уставший», он покинул Англию, чтобы 12 мая прибыть во Франкфурт. Там он 17 мая получил ужасную новость, которая стала для него сильным ударом: в Берлине от инсульта внезапно умерла его самая любимая сестра Фанни, его второе «я». Мендельсон, якобы, от этой вести с криком упал на пол, как сраженный молнией, и долго лежал без движения. Когда он очнулся от обморока, произошли большие изменения. С утратой Фанни, которая после смерти родителей символизировала для него узы, тесно связывавшие семью, он потерял самого себя.

Он писал своему зятю Вильгельму Гензелю, что не мог «...думать вообще о работе и музыке, чувствую пустоту в голове и сердце». Без сестры, с которой он всегда советовался по своим композиторским работам и которую всегда посвящал во все свои творческие планы, ему надо было начинать все с начала, для чего едва хватило бы сил. Сестре Ребекке он писал 7 июля 1847 года: «Последняя глава завершена – следующая же до сих пор не имеет ни названия, ни первого слова».

Чтобы понять эту необычную реакцию Мендельсона на смерть сестры, надо знать отношения между ними. Редко встречаются такие тесные и сердечные узы между братом и сестрой, как это было между Феликсом и Фанни; такие отношения могут быть между близнецами, что объясняется биологическими причинами. У Фанни, но крайней мере до замужества, такое сердечное отношение к брату «даже вызывало психические, ненормальные порывы», которые Феликс решительно отвергал. На одно ее письмо, в котором объяснения в любви к брату носили прямо-таки восторженный, экзальтированный характер, он ответил недвусмысленно, будучи 15-летним мальчиком: «Если бы я не принял решения не быть нежным, то после этого письма я бы ни за что не поручился. Между тем я не хочу, а я упрям!» В то время как ее слишком большая сентиментальность и вдохновенные порывы были ему скорее неприятны, ревность ее в большинстве случаев доставляла ему удовольствие, хотя братская привязанность из-за ревности Фанни и робких усилий единолично владеть своим любимым братом иногда подвергалась большому испытанию. Может быть, сама Фанни не сознавала страстной природы своего чувства, когда писала Феликсу 29 июля 1829 года: «Я... стою перед твоим портретом и целую его каждые пять минут, представляю тебя... я люблю тебя, я боготворю тебя...»

Но не только безумной любви его сестры, которая в более поздние годы стала более сестринской, материнской и дружеской, не хватало ему. Даже музыка соединила обоих неразрывными узами. Она была не только доверенной во всех его музыкальных вопросах, но и компетентным и строгим критиком, от нее одной он получал иногда «нахлобучку», и охотно называл ее «мой» кантор. Будучи на четыре года старше брата, она направляла его еще робкие шаги в царство музыки. И если Феликс вскоре обогнал ее, она всегда оставалась его незаменимой помощницей. С определенной гордостью писала она в 1833 году: «Я видела, как шаг за шагом развивается его талант и внесла даже некоторый вклад в его образование. У него не было другого музыкального советчика, кроме меня, он не доверит ни одной мысли бумаге, пока я не проверю ее». Некоторые из его композиций, например, увертюру к комедии «Сон в летнюю ночь» она знала «наизусть, прежде чем была написана хоть одна нота». Это погружение в работу брата привело почти к потере ее художественного «я».

О художественном таланте Фанни узнали только в 1965 году, когда большая часть ее неопубликованных композиций перешла из владения Мендельсонов в фонд прусского культурного имущества. До тех пор ее художественные труды замалчивались, по-видимому, потому, что отец Авраам строго запретил опубликование ее произведений, и потомки долго уважали эту позицию из-за существовавших еврейских традиций. Социальное положение женщины в еврейской семье в то время хотя и допускало возможность получения

всестороннего образования и музыкального воспитания, но оно не должно было стать профессией. И хотя музыкальное образование Фанни было лучше, чем обычно у «дочерей хороших семей», у нее никогда не было возможности показать свой талант вне собственного семейного круга. Эту точку зрения отец подчеркивал во всех письмах. Советы, которые он давал Фанни в 1828 году, едва ли лучше мог сформулировать современный реакционный теоретик: «Ты должна серьезнее и кропотливее готовить себя к твоей собственной профессии, к единственной профессии женщины – домашней хозяйки». И когда однажды Фанни намекнула на предпочтение Феликса, он ей недвусмысленно ответил: «Что ты мне написала о своих музыкальных делах по отношению к Феликсу было, по-видимому, как задумано, так и написано. Для него музыка станет, может быть, профессией, в то время как для тебя она может и должна стать украшением и никогда основным базисом твоего существования; поэтому его честолюбие и жажда проявить себя в деле, которое он считает важным, так как чувствует в себе призвание – скорее способ проверить себя, а для тебя не меньшая честь быть всегда в таких случаях доброй и разумной, и своей радостью по поводу заслуженных им аплодисментов ты доказываешь, что на его месте ты так же могла бы их заслужить. Твердо держись этих убеждений и такого поведения, они женственны, а только женственность украшает женщину». Не удивительно, что Фанни должна была страдать от таких слов о своей «несчастной женской доле», данной ей «создателем», в которой ее упрекали почти каждый день. Однако она была слишком привязана к еврейским семейным традициям, чтобы противоречить отцу. Таким образом, ей не оставалось ничего другого, как прилежно сочинять музыку в своей светелке, не говоря об этом ни слова отцу. Это было возможно потому, что отец часто бывал в длительных деловых поездках, а мать Лиа придерживалась более широких взглядов, в отличие от Феликса, который едва ли способствовал композиторской деятельности сестры и еще в 1837 году решительно противился опубликованию песен Фанни. Это представляется особенно странным потому, что, с другой стороны, несколько ее композиций он выпустил под своим именем и, как мы сегодня знаем, некоторые из его «гениальных детских произведений» на самом деле были написаны Фанни. Еще до своего замужества она сочинила десятки песен с и без сопровождения фортепьяно. Благодаря выдающимся способностям пианистки, которые могли бы сравниться со способностями Клары Шуман, она писала также фортепьянную музыку, например, фортепьянный квартет в As-Dur. Все эти работы могли исполняться только тайно, и только после замужества она могла свободно и без помех отдаться своим музыкальным наклонностям. В садовом зале родительского дома она организовала регулярные «Воскресные концерты», на которых собирался весь музыкальный Берлин. Здесь она могла среди других исполнять и собственные композиции с помощью специально ангажированных музыкантов как пианистка или дирижер хора и оркестра.

Краткая характеристика этой необычной женщины дает представление о том, как бесконечно много потерял Феликс, когда его горячо любимая и незаменимая сестра навсегда закрыла глаза, и можно понять, почему Мендельсон так и не смог оправиться после того ужасного известия о ее смерти. Произошла внутренняя перемена, которая существенно изменила его не только как человека, но и как

художника, и которая, говоря словами Шопенгауэра, настраивала его на «героический пессимизм». Оставшиеся ему пять месяцев жизни были отмечены напрасной борьбой с усиливающейся утомляемостью своего психически и физически обессиленного организма. Он, как казалось окружающим, заметно изменился. Сильная нервозность и раздражительность сменялись периодами, когда он «долго сидел без дела, положив руки на колени». В его религиозном мышлении на первом плане были мистические элементы, что по-видимому, было связано с боязнью смерти. Когда-то опытный и бывалый Мендельсон стал бояться людей и не выносить шумную, виртуозную музыку. Всю глубину душевных переживаний показывает его последнее большое произведение, которое выдает потрясение от утраты сестры. Это самое мрачное из всех его произведений – струнный квартет ор. 80, который он написал во время отдыха в Интерлакине в Швейцарии и который называется «Реквием для Фанни». Этот новый для Мендельсона композиционный стиль показывает направление, которое он развивал бы и дальше, если бы ему было предначертано больше прожить. Одновременно этот квартет представляет собой пример автобиографической композиции, отражающей его внутренний мир, «единственный неприкрытый плач о сестре; слышится едва стилизованный крик боли страдающего живого существа». Если вторая часть передает нам чувство печальной, безутешной пустоты, то в последней части слышится беспокойство, прерываемое страстным криком, заканчивающимся безысходным отчаянием.

Отдых в Швейцарии не принес улучшения состояния, хотя занятия акварелью и рисунком немного отвлекли его. Друг Генри Фозергил Чарли, который навестил Мендельсона в Интерлакине, увидел его постаревшим и печальным, с шаркающей походкой и с сутулившейся фигурой. Но его улыбка, напротив, стала сердечнее и теплее, чем раньше. В последний раз в своей жизни он, по просьбе Чарли, импровизировал с присущим ему мастерством на органе маленькой церкви на берегу Бриенцкого озера.

КАТАСТРОФА

Немного успокоившись, он в середине сентября отправился в Лейпциг. Но когда в конце сентября посетил Берлин и квартиру, в которой жила Фанни, то снова впал в депрессию. Полностью смирившись, сложил с себя руководство концертами Гевандхауза и отказался от всех обязанностей и от запланированной постановки «Илии» в Берлине, в которой должна была петь Женни Линд. 7 октября написал свою последнюю композицию – глубоко печальную «Старинную немецкую весеннюю песню»; он отказался от инструментальной музыки, его влекла вокальная музыка, так как только она «выражает истинное настроение художника», как он однажды сказал своей подруге певице Ливии Фреге. Последние строфы его «Старинной немецкой весенней песни» на слова Фридриха Шпее полностью соответствуют печали по Фанни и чувству безутешной пустоты. Они звучат так:

Лишь я один терплю все муки,

Страдать я буду без конца,
С тех пор как мы с тобой в разлуке,
Любимая, должны расстаться навсегда.

Эту только что законченную песню, вместе с некоторыми другими, он принес Ливии 9 октября с просьбой спеть их ему. Уже при звуках первой песни он стал задумчив. Когда она спела ему «Ночную песню», которую он написал лишь за несколько дней до этого, при словах: «Так проходит ночь, унося с собою прочь тех, кто этого не ждал» его охватило жуткое чувство приближения смерти, он весь побледнел и почувствовал в руках ледяной холод. Со словами: «Ах, это звучит так грустно, но точно так было со мной» прилег на некоторое время, чтобы прийти в себя. Обо всех подробностях этого события, которое было началом драматического развития его состояния здоровья, у нас есть подробный рассказ Ливии Фреге: «Когда он вошел, первыми словами его были: „Я пришел сегодня и буду приходить, пока Вы не дадите своего согласия, я принес Вам измененные вещи. Правда я чувствую себя отвратительно. Да так, что я плакал при исполнении своего трио.“ Хотя он выглядел очень бледным, я должна была спеть первую песню третий раз. Я вышла из комнаты, чтобы попросить принести лампы, когда я вернулась, он сидел в другой комнате в углу дивана и сказал, что у него совсем замерзли и онемели руки. Он хотел еще раз пройтись по городу, так как чувствовал себя слишком плохо, чтобы писать музыку. Я предложила ему экипаж, но он отказался и ушел, после того как я дала ему воду с сахаром и шипучкой, где-то около половины шестого. Когда он вышел на воздух, то почувствовал себя как будто лучше, сразу же пошел домой и сел в угол дивана; Сесиль нашла его в семь часов с такими же омертвевшими руками».

Фердинанд Давид с его другом композитором Уильямом Стерндэлом Беннетом описал подобный случай. По его словам нездоровье Мендельсона вечером 9 октября у Ливии Фреге не приняли всерьез: «Сначала этому не придали значения, хотя симптомы (ледяные руки и ноги, слабый пульс, многочасовой бред) должны были их насторожить. Но так как у него был подобный случай семь лет назад, от которого он быстро оправился, то мы все ничего не опасались».

В последующие дни у Мендельсона начались сильные головные боли, от которых он часто страдал в прошлые годы. Его врачи поставили диагноз «нервное истощение» и «болезнь желудка» и предписали ему пиявки. Мендельсон действительно поправился настолько, что 29 октября ему разрешили небольшую прогулку. Но уже 1 ноября он вдруг упал на пол без сознания; теперь уже никто не сомневался, что это инсульт. Он был частично Парализован, но на следующий день пришел в сознание и, видимо, очень страдал от жутких головных болей, так как ужасно стонал и кричал. Эти последние дни Мендельсона Клингеман описал так, как слышал из уст Сесиль: «Она почти не отходила от его постели». Пафль Шлейниц (адвокат по профессии, друг, член Лейпцигской концертной дирекции. *Прим. авт.*) и слуги стояли рядом, врачи часто дежурили по ночам. Если ее иногда заставляли отдохнуть, то она не могла нигде найти покоя, так как жалобы и крики бедного больного слышались во всех комнатах. От сильных головных болей у него стучало в висках, как молотом. Его врач доктор Хаммер боялся нового

приступа, который все же наступил 9 октября, за день до дня рождения Сесиль; и с этого момента бедную Сесиль не оставлял смертельный страх. После этого приступа он немного отошел, у него появился хороший аппетит, он иногда гулял, даже был весел, хотя полностью изменился со дня смерти Фанни. Девять дней он провел в постели и описал свое состояние врачу так: «Было такое ощущение, как будто отдельные части моего тела играли в шахматы. Вот наступает одна фигура и говорит другой: ты отступаешь. Потом говорит другая: теперь я наступаю и т. д.». После последнего приступа 3 ноября в послеобеденное время он не пришел в сознание. С закрытыми глазами, тяжело дыша, лежал в постели. В четверг, в последний день, он открыл глаза и, если с ним заговаривали, отвечал «да», «нет». Сесиль говорит, что он узнавал ее до последнего момента, также Шленица и Павла, и смотрел добрым взглядом с болью в глазах; лекарства он принимал только от них, а не от санитара, которого они наняли в последние дни.

«...В предпоследнюю ночь, говорит Сесиль, он пел так, что у них разрывалось сердце. Врач сказал ему: „Не пойте так много, это вредно“. Он выслушал, улыбнулся и снова начал петь». Опираясь на рассказ брата Павла, Девриент сообщал, что состояние Феликса 3 ноября очень колебалось. Периоды веселого настроения сменялись часами беспокойства: «Около двух часов Сесиль в страхе прибежала позвать Павла, так как она сама не могла его успокоить. Павел вошел и шутливо его поругал, и Феликс понял его. Вдруг страшная головная боль пронзила его, он вскочил, испуганно открыв рот, издал громкий крик и упал на подушки. Это был последний приступ. С этого момента он лежал в полубессознательном состоянии, отвечал только „да“ и „нет“, и однажды, когда Сесиль нежно спросила, как он себя чувствует, ответил: „Устал, очень устал“. Он спокойно заснул до следующего утра. Вечером в 9 часов 24 минуты дыхание остановилось и жизнь покинула его».

Его друг художник Эдуард Бендеман, который поспешил из Дрездена, нарисовал Феликса на смертном одре и рассказал о своем впечатлении при виде Феликса: «Выражение лица было очень добрым и спокойным; когдаходишь в комнату, создается впечатление, что видишь спящего человека, а не покойника, если бы не краски смерти». Игнац Мошелес, который присутствовал при смерти Феликса, увидел на его лице таинственную улыбку; с лица исчезли все следы предшествовавших мук: «Врач отвел Сесиль в другую комнату, чтобы помочь ей в ее безмолвной горе. Детей в 9 часов отослали в постель, и они сладко спали, когда Господь призвал к себе их отца. Я преклонил колени у кровати, проводил душу усопшего своими молитвами на небо и поцеловал высокий лоб, на котором еще не высох пот». Следуя старому обычаю, Сесиль отрезала у своего покойного мужа несколько локонов каштановых волос, чтобы отдать на память его ближайшим друзьям.

Его труп оставался в доме до 7 ноября, затем был перевезен в Паулинеркирхе для погребения. Гроб несли его друзья Мошелес, Гаде и Шуман – с правой и фон Гауптман, Давид и Ритц – с левой стороны. На пути в церковь звучал марш в с-Moll из пятого издания его «Песен без слов», а в церкви торжественно исполнялись хоралы из его оратории «Павел». Клара Шуман записала в дневник 8 ноября, что ей рассказал Роберт: «... каким красивым и достойным было отпевание

в церкви, как чудесно пел хор, который никогда не собирался в таком количестве». В следующую ночь дорогой гроб, в котором покоился Мендельсон с простым лавровым венком над челом, по железной дороге был перевезен в Берлин. В пути поезд останавливался в Кетене, Дессау и Галле, чтобы дать возможность директорам хоров и друзьям сказать последнее «Прости» любимому мастеру. На следующий день, в сопровождении огромной толпы людей, он был перевезен от берлинского вокзала к старому Троициному кладбищу; здесь он был погребен на вечный покой рядом со своими родителями и сестрой Фанни. Так он сдержал обещание, которое дал в оправдание своего отсутствия на ее дне рождения 8 ноября 1846 года. Он сказал: «Положись на меня, в следующий раз я буду с тобой».

26 мая 1892 года перед Гевандхаузом в Лейпциге был открыт памятник Мендельсону. Во времена третьего рейха произошло постыдное событие культурно-политического значения, когда при выполнении акции «Нахт унд Небель» тайно, в ночь на 10 ноября 1936 года, памятник был полностью разрушен. Дата этого акта вандализма была выбрана очень скверно, так как именно на следующий день представители Лондонского филармонического оркестра под руководством дирижера сэра Томаса Бичема намеревались возложить венок к памятнику, чтобы наглядно подчеркнуть тесную связь между музыкальными городами Лейпцигом и Лондоном, установленную творческой деятельностью Мендельсона.

МЕДИЦИНСКИЙ ДИАГНОЗ

Для установления медицинского диагноза болезни Феликса Мендельсона наряду с его собственной историей болезни важно знать истории болезни некоторых его родственников. Его знаменитый дед Моисей умер сразу, вдруг, не мучаясь долго, вследствие кровоизлияния в мозг в возрасте 67 лет. Такая же участь ожидала его отца Авраама, которому не было и 59 лет, и который умер в течение нескольких часов от инсульта. Можно предположить, что оба страдали склерозом артерий мозга, и кровоизлияние могло произойти из-за изменений в стенках сосудов мозга. Это может случиться и тогда, когда из-за артерио-склеротических изменений происходит сужение артериального сосуда мозга, и нормальное снабжение кислородом соответствующих участков мозга становится невозможным. В таком случае смерть наступает, как правило, в зависимости от пораженного участка мозга, не сразу, как при обильном кровоизлиянии. В данном случае в первую очередь наступают параличи и появляются другие клинические симптомы. Может быть, прогрессирующая слепота Авраама незадолго до его смерти была следствием артерио-склеротических изменений сосудов, хотя здесь возможны и другие симптомы, как, например, отслоение сетчатки, кровоизлияние в оболочку глаза или глаукома.

Но смерть его сестры Фанни Гензель в 42 года произошла совершенно иначе. Как следует из ее писем, эта невысокая, унаследовавшая от деда Моисея горбатость, ничем не привлекательная женщина с необыкновенными умственными способностями была подвержена заболеваниям дыхательных путей. Но несмотря на упоминаемые часто в письмах «концерты кашля» и хрипоту, как следствие –

катар гортани и бронхов, она казалась здоровой. Единственным признаком болезни, приведшим к смерти, который был обнаружен лишь недавно, является «онемение рук». По этому поводу она обратилась к врачу за четыре года до смерти. О последних часах ее жизни Феликс сообщал своему другу Клингеману 3 июня 1847 года: «Фанни не болела и не страдала. Она никогда так хорошо себя не чувствовала, как в последнее время и в последние дни своей жизни. На репетиции своего воскресного концерта, когда хор пел „Смеется май“ под ее аккомпанемент, она почувствовала себя нехорошо, вышла из комнаты, и когда Павел зашел к ней через три четверти часа, он нашел ее без сознания, а через четыре часа она умерла». Примерно то же самое рассказывал Девриент, упомянув «онемение рук» и обращение к врачу еще в 1843 году: «В полном здравии и веселом настроении ранним утром 14 мая в садовом зале она устроила репетицию хора к следующему воскресенью. Вдруг она почувствовала, что ее руки на клавишах онемели, она должна была уступить место за роялем одному из любителей музыки. Репетиция продолжалась, пел хор из „Вальпургиевой ночи“, она слушала из третьей комнаты через открытые двери и парила руки в горячей воде с уксусом. „...Как красиво звучит“ – сказала она очень радостно, хотела вернуться в зал, и тут наступил общий паралич, она потеряла сознание, а ночью в 11 часов вздохнула последний раз». Точное время паралича назвала золовка Вильгельмина Гензель – 18 часов.

Роберт Шуман в своих «Заметках о Мендельсоне» также упоминает смерть Фанни: «Когда Феликс писал своего „Илию“, в Фанни проснулось желание испытать свои силы и написать какое-нибудь большое произведение. Она выбрала подходящие для сочинения партии из второй части „Фауста“ Гете. Со свойственным ей пылом она хотела одолеть этот огромный текст и сюжет. Композиция была закончена, и лучшие певцы Берлина собрались накануне постановки на генеральную репетицию в доме композитора. Это было в мае текущего года. Она дирижировала, как всегда, в окружении своих друзей за фортепьяно. Вдруг аккомпанемент остановился, в ужасе замер хор – аккомпаниатор упала без чувств. В день постановки гости, которые еще не осознали случившееся, пришли в концертный зал дома Мендельсонов. Хористы в траурных одеждах стояли вокруг осиротевшего места и пели реквием».

Все описания сходятся в одном: Фанни умерла от кровоизлияния в мозг. Но так как в ее молодом возрасте прогрессирующий артериосклероз исключается, должны были быть другие изменения сосудов, такие как у Феликса и возможно ее младшей сестры Ребекки. Ребекка умерла в возрасте 47 лет, и у нее, по-видимому, был инсульт, хотя точно установить это из архивного наследия, находящегося в университете им. Гумбольдта в Берлине, не представляется возможным.

На основе анализа чрезвычайно показательной для врача истории болезни Феликса Мендельсона, в связи с клиническими особенностями смерти его обеих сестер и с точки зрения наших сегодняшних знаний, можно установить точный диагноз болезни, приведшее его к смерти. Речь идет об аневризме – мешкообразном расширении на месте разделения артериального сосуда мозга, которое из-за разрыва и сильного кровоизлияния в так называемый субарахноидальный отдел – щелевидное пространство, расположенное между мягкой мозговой и паутинной оболочкой, окружающей головной и спинной мозг,

наполненной жидкостью и связанной с клетками мозга, – приводит к смерти. Этот диагноз был установлен впервые в 1955 году английским врачом Р. С. Беннетом, причем он опирался на письмо Фердинанда Давида к В. С. Беннету и подумал о первом кризисе Мендельсона на Рейне. Независимо от Беннета Франкен в 1959 году пришел к такому же диагностическому выводу, и с современной точки зрения его правильность не вызывает сомнения.

В зависимости от локализации клинические признаки можно распознать рано, будь то постепенное расширение или так называемое мерцательное кровоизлияние. Основным клиническим симптомом аневризмы мозга – головные боли. Поэтому немотивированные и повторяющиеся приступы головных болей у молодых людей должны наводить на мысль об аневризме сосудов мозга. Так как в данном случае речь идет часто о врожденном дефекте, то необходимо обратить внимание на близких родственников больного. Если происходит небольшое кровоизлияние через расширенную стенку сосуда, которое может быть вызвано перенапряжением или высоким давлением крови, тогда кроме внезапных головных болей могут появиться помутнение или полная потеря сознания. Последнее бывает реже. Иногда организм может справиться самостоятельно, то есть если на ранке образуется сгусток крови, подобно заживлению открытой раны на теле, то больной поправляется через несколько дней или недель. Потеря сознания без или с судорогами, вследствие кровоизлияния из такой аневризмы, в большинстве случаев может наступать из-за внезапных головных болей; бывают случаи, когда больные жалуются на головные боли, только придя в сознание. Иногда боли настолько сильны, что больные с громким криком падают в обморок.

Аневризмам сосудов мозга могут сопутствовать различные явления неврологического характера. Пациенты жалуются на нарушения зрения, приступы тошноты или онемение рук и ног. Кровоизлияния могут привести к одностороннему параличу, нарушению речи. Если из-за разрыва аневризмы кровь попадает в оболочку, то давление в черепной коробке так сильно поднимается, что нарушается система кровообращения и больной теряет сознание. Большая часть таких пациентов умирает в течение 24 часов, другие через недели или месяцы вследствие повторных кровоизлияний, остальные остаются в живых с более или менее выраженными неврологическими явлениями, например, параличом.

Описанные симптомы врожденной аневризмы сосудов головного мозга совпадают с теми, которые наблюдаются в истории болезни Мендельсона: еще в 1827 году, в 18 лет, у него впервые появились головные боли, которые уже два года спустя стали иногда такими интенсивными, что ему было трудно думать и писать. С 1836 года появились признаки возрастающего внутреннего беспокойства, а также заметной усталости, почему врач рекомендовал ему срочно взять отпуск, который он, наконец, летом 1840 года провел на Рейне. Там, по-видимому, произошло первое мерцательное кровоизлияние: во время плавания в холодной реке он потерял сознание, это сопровождалось судорожными припадками и продолжалось несколько часов. Может быть, это кровотечение было вызвано сильным физическим напряжением во время плавания при сильном течении и повышением давления из-за температуры воды. С этого времени головные боли уже не оставляли его; он изменился, наряду с доходящей до ярости раздражительностью и

нервозностью появилось пренебрежение к творческой деятельности. С 1845 года, несмотря на беспокойство, он как бы устал от жизни, постепенно стала исчезать воля к жизни. Все чаще у него появлялось предчувствие смерти. Эти мысли о смерти, его обращение к религиозной музыке и угасающая жизненная энергия нашли свое музыкальное выражение в оратории «Илия».

Полная катастрофа наступила в мае 1847 года в связи с внезапной смертью его сестры Фанни. Может быть виной тому были волнения, связанные с последним актом октябрьской драмы. 9 октября появились похожие симптомы, как в случае на Рейне, хотя и не так сильно выраженные. Он жаловался на то, что у него замерзли руки и ноги, на сильные головные боли и, очевидно, на тошноту, потому что врачи наряду с раздражительной нервозностью диагностировали также «боли в желудке». Сегодня мы знаем, что кровоизлияния из аневризмы сопровождаются сильными головными болями, тошнотой и рвотой. Мендельсон и на этот раз поправился примерно на три недели, пока, наконец, не наступила катастрофа. 1 ноября он вдруг упал в обморок, хотя на следующий день на некоторое время пришел в себя. Он был частично парализован и так страдал от сильных головных болей, что его крики и стоны были слышны во всех комнатах. Наконец, казалось, сильные боли отпустили его, он реагировал на вопросы, отвечая «да» или «нет», открывал глаза, когда с ним заговаривали. Иногда он как будто был даже весел и пел. И это второе кровоизлияние, остановилось. Только 3 ноября произошел окончательный разрыв аневризмы. Мендельсон вдруг вскочил от ужасной боли в голове, издал открытым от страха ртом душераздирающий крик и упал в обморок, от которого очнулся лишь на несколько мгновений. Вечером следующего дня он скончался.

Мендельсона во время последней болезни лечили профессор Иоганн Кристиан Август Кларус, начальник медицинской клиники Якобгоспиталя Лейпцига, д-р Хаммер и хирург Вальтер, причем один из них постоянно находился у постели больного. Едва ли можно предположить, что они поставили правильный диагноз, так как клиническая картина аневризмы сосудов головного мозга была описана только в 1859 году. Английский врач Уильям Уитни Галл своей публикацией заинтересовал врачей характерными симптомами этой болезни, причем он подчеркнул, что этой болезнью, как правило, заболевают молодые люди. «Если молодые люди умирают от тяжелой прогрессирующей апоплексии, тогда возможно наличие аневризмы». По всей вероятности лечащим врачам Мендельсона показался странным апоплексический удар в относительно молодом возрасте. Они хотели привлечь к консилиуму знаменитого берлинского клинициста профессора Иоганна Лукаса Шенлейна. Последний дал понять, что «надежды нет и после повторных приступов смерть неизбежна». Официально он обосновал свой отказ тем, что «из-за одной принцессы» он не может приехать в Лейпциг.

Если бы Мендельсон жил в наше время, правильный диагноз его болезни был бы установлен сразу же после появления сильных головных болей еще в юности, в крайнем случае во время происшествия на Рейне. Путем выявления и локализации аневризмы с помощью компьютерной томографии и видимого изображения сосудов можно было бы оперативным путем удалить ее и избежать тем самым ранней смерти Мендельсона. В своих воспоминаниях о Феликсе Эдуард Девриент в конце книги писал об этой преждевременной смерти: «...Нанесенный

смертельный удар постепенно приучил меня к мысли, что эта смерть на вершине жизни была в полном соответствии с привилегией его существования. Так обласкан и богато одарен, так любим и обожаем и при этом сильный духом и умом, он никогда не терял меры скромности и смирения. Земля не отказала ему ни в одной радости, небо даровало ему удовлетворение его душевных потребностей. Что стоят против этой радости и мира часы досады, дни печали и огромного недовольства от фальшивых почестей, которыми его награждали. Быстрая смерть прервала его незавершенные работы и далеко идущие планы, она освободила его от страха и беспокойства мира и завершила это блестящее явление действительно счастливого и способного осчастливить человека».

Роберт Шуман

Роберт Шуман – самый благородный и наиболее значительный из всех немецких романтиков стоит к нам гораздо ближе, чем его современники середины прошлого столетия. Для них последним «великим мастером» музыки европейского масштаба был Феликс Мендельсон Бартольди со своим скорее беспроblemным и очевидным способом композиции, в то время как Шуман, говоря словами Фридриха Ницше, был не европейским, а больше немецким явлением в музыке и к тому же явлением, которое вселило в немецкую музыку опасность «потерять ее голос для европейской души». Сегодня мы знаем, что именно Шуман в своем постоянном стремлении к новым формам и способам выражения указал дорогу в будущее, их подхватили и развили композиторы от Брамса до Ганса Пфитцнера, а также французской, скандинавской и восточноевропейской школ второй половины XIX в., и считали ее важным связующим звеном между музыкой классики и новым временем.

Чтобы понять заметно различающиеся оценки Шумана в музыкальной критике XIX в., необходимо рассматривать его развитие с точки зрения исторических закулисных событий того времени. Его жизнь выпала на самые бурные годы немецкой борьбы за объединение, на время домартовского периода. С 1825 по 1848 гг. и частично на годы последовавшей реакции, когда Шуман вынужден был занять позицию внимательного наблюдателя и резкого критика попыток освобождения немецкой буржуазии от феодализма. «Меня интересует все, что происходит в мире: политика, литература, люди, обо всем и думаю на свой манер, что затем находит отражение в музыке. Поэтому многие мои композиции трудно понять». Это признание Шумана опровергает почти неискоренимое предубеждение о незначительном композиторе-обывателе, не интересующемся злободневными политическими событиями, а занимающемся своими внутренними переживаниями, – мечтателе, далеком от действительности, углубившемся в себя, отвернувшимся от мира.

Не менее пестрым выглядел и литературный мир того времени, что для Шумана имело большое значение потому, что в душе он был музыкантом и поэтом. Лишь немногие музыканты знали литературу так, как он. Следовательно и его выбор литературы полностью соответствовал личному отношению и политической жизни. За Шиллером следовали романтики, впереди всех были Жан Поль и Людвиг Эйхендорф, затем он попал под очарование Геббельса. Напротив, его острый взгляд и аристократическое мышление позволяли ему полностью отвергать «Молодую Германию» за искусственный радикализм и поношение всех литературных идолов. Вообще литературные суждения Шумана доказывают, что он и здесь своим взглядом знатока умел отделить зерна от плевел.

Его музыкально-поэтическая натура сразу распознала, что музыка того времени стояла перед теми же проблемами, что и литература, и необходимо направить развитие музыки по новому пути. Поэтому сначала его симпатии были на стороне художественного авангарда, который отражал политические взгляды либерального движения и требовал присоединения музыкального развития к

романтическому стилю позднего Бетховена. Следовательно, Шуман в художественно-политическом плане, в своем убеждении о будущих задачах музыки был на стороне «новоромантиков» 30-х годов и как их главный представитель стал самым прогрессивным композитором своего времени.

Его композиции, отражающее результат разногласий с немусыкальными впечатлениями, разделяли элитарное сознание группы новоромантиков и были поэтическим посланием узкому впечатлительному кругу слушателей. Решающим поворотом в его художественно политической и эстетической позиции явился 1836 год, когда он своей резкой критикой мейерберовских «гугенотов» отмежевался от новоромантического направления. С этого времени его очень раздражало слово «романтик», и он решительно противился тому, чтобы его бросали в общий котел «новоромантиков» вместе с Берлиозом или Листом или называли их главным немецким представителем.

Чтобы понять эту перемену, надо знать основные черты его музыкально-теоретических взглядов и эстетики, на которые большое влияние оказали мысли Жана Поля. Для обоих поэзия была высшей инстанцией эстетики, причем музыка представляла для Шумана «более высокую потенцию поэзии». Но если поэзия была высшим проявлением искусства, то, по представлениям Шумана, каждый композитор должен быть также поэтом или, по крайней мере, стремиться к «поэтическому сознанию». Такая поэтическая музыка должна, следовательно, полностью отказаться от внешней виртуозности и пытаться выразить состояние души, быть по возможности полной фантазии, чтобы возбуждать фантазию слушателей и производить впечатление, как будто «вокруг цепочки правил всегда вьется серебряная нить фантазии». Наконец, Шуман требовал для такой музыки поэтической свободы, освобождения от застывших схем, а также обновления формы и выражения. Поэтому он считал целесообразным снабжать многие из своих композиций, навеянных личными переживаниями или литературными представлениями, характерной подписью. В этом смысле инструментальное творчество Шумана имеет определенные черты программной музыки новонемецкой школы, хотя очень ограниченные. Он отклонял слишком подробные комментарии, так как они недопустимым образом ограничивали фантазию слушателя. Особенно он выступал против слишком «личных программ» типа «*Symphonie fantastique*» Гектора Берлиоза, ибо она выставляет напоказ тайны творческого процесса, которые, по его мнению, художник должен скрывать от общественности. Так как «у человека есть некий страх перед трудом гения: он ничего не хочет знать о причинах, инструментах, тайнах творчества, так же, как и природа хранит таинство, пряча корни в земле. Если бы художник раскрыл свои муки творчества, мы бы узнали ужасные вещи, наблюдая за рождением каждого произведения».

Было бы неправильно представлять Шумана ангажированным фореитером поэтически вдохновленной инструментальной музыки своего столетия, следовательно, противником любого типа программной музыки. В действительности Новонемецкая школа увидела в ранних произведениях Шумана, как своей предтече, в высшей степени сомнительную конструкцию, которую Ференц Лист обосновал впоследствии в 1855 году с целью сознательно

противопоставить «первого» Шумана «второму». Это недопустимое «использование» раннего Шумана Новонемецкой школы, несмотря на то обстоятельство, что он еще за 20 лет до этого отмежевался от французских «новоромантиков», совершенно было направлено против позднего Шумана, которого упрекали в повороте в сторону его друга Мендельсона, и которого после 1850 года начали именовать архиконсервативным «абсолютным музыкантом». Ницше, несмотря на стремительный отход от Байройта всю свою жизнь считавшийся интеллектуалом среди немецких вагнерианцев, облегченно вздохнул по поводу «освобождения от такой наполовину вертеровской, наполовину жан-полевской шумановской романтики». Его упрек, что Шуман «имеет вдвойне опасную среди немцев склонность к тихой лирике и опьянению чувств», ясно показывает, что приверженцы Новонемецкой школы под руководством Вагнера и Листа предпочитали грандиозный, исключаящий все индивидуальное, дурман чувств Байройтского князя впечатляющему индивидуальному искусству Роберта Шумана. Шуман в последние годы жизни начал относиться к этим новонемецким устремлениям более сдержанно, и его участие в творчестве молодого Брамса должно рассматриваться в этой связи. Программным заголовком своей знаменитой статьи «Новые пути» он недвусмысленно дал понять своим оппонентам, что не может быть согласен с их устремлениями.

Если Шуман до 1840 года, как автор фортепьянных композиций, был знаком только немногим посвященным за пределами Германии, то с появлением его первых песен слава его со скоростью ветра вышла за пределы родины. Его продолжительная деятельность в европейских странах началась, однако, только в 50-х годах, когда он был избран образцом для основателей многих национальных школ в северной и восточной Европе. Чайковский увидел в музыке Шумана отражение душевной жизни современного человека, «тех сомнений, депрессий и взглядов на идеал, которые тревожат сердце человека», и он пророчил, что вторая половина XIX века когда-нибудь войдет в историю как «шумановский период». Но и норвежцы Ниле В. Гаде и Эдвард Григ относились так же, как и шведы Людвиг Норман и Август Зедерман к его ревностным приверженцам. Особый вклад Шуман внес в развитие музыки во Франции, где образовался настоящий культ Шумана. Уже в 1879 году один летописец установил в «Менестрели», что весь музыкальный мир считает Шумана самым значительным симфонистом после Бетховена. Совершенно особую оценку дал ему Клод Дебюсси, причисливший его к тем «чистым гениям», которые внесли решающий вклад в «совершенство» своей музыкальной эпохи.

В Германии эти тенденции развития были неизвестны широким кругам или, по методу исключения, не изменились. В то время как во Франции на Шумана ориентировались известные инструментальные композиторы, от Цезаря Франка и Габриэля Фуре до Мориса Равеля, в Германии во второй половине XIX в. его сознательно искажали или неправильно интерпретировали вследствие партийных разногласий. Настоящего апогея конфликт между сторонниками Шумана и «новыми немцами», поддерживающими Вагнера, достиг только после смерти Шумана. После подписания Иоганнесом Брамсом и некоторыми его друзьями известного манифеста борьба между двумя школами приняла ожесточенные,

иногда даже очень недостойные формы, когда Вагнер посылал проклятия уже умершему Шуману. Только на рубеже веков вагнерианцы соизволили снисходительным жестом признать Шумана как «Иоанна новой мессии». Одним из первых в области немецкой культуры, кто не мог понять, что «Рихард Вагнер мог игнорировать и проклинать такие чудесные произведения как симфонии Шумана», был Густав Малер. По его словам, Шумана можно назвать «одним из величайших песенных композиторов наравне с Шубертом. Такой совершенной формой песни, как он, никто не владеет». Наконец, школа Арнольда Шенеберга взяла под защиту Шумана, как романтика классических традиций, и решительно выступила против поднявшейся в реакционном духе постромантической сентиментальной шумихи вокруг него. Однако за пределами Венской школы заметно сдержанно к музыке Шумана относились композиторы начинающегося 20-го столетия. Только в наши дни описание состояния его души становится существенным признаком современности.

Шуман рано осознал свою противоречивую личность и опасную гениальность. Но без внутреннего волнения мы узнаем о его отчаянных попытках найти себя в различных, созданных им самим духовных образах, которые он не персонифицировал в виде душевной шизофрении по образцу «Отроческих лет» Жана Поля персональным шифром «Эвсебий и Флорестан». Если за этими масками мы хотим увидеть человека и понять как светлую, так и темную сторону его существа, то должны, наряду с литературными произведениями и музыкальным творчеством, знать также медицинские аспекты его страданий, так как из взаимного влияния творчества и страданий становятся понятными многие особенности его музыки и сути. И, наоборот, анализ поздних произведений позволяет сделать вывод об их влиянии на его духовное состояние, что опять-таки имеет большое значение для врачебного заключения. До сегодняшнего дня ведутся оживленные дискуссии о его болезни, которые, ввиду небольшого количества находящихся в нашем распоряжении аутентичных сообщений лечащих врачей, носят весьма спекулятивный характер. К счастью, в последние годы появились документы, которые потомки Шумана долго не показывали общественности, или они хранились в архивах. Среди найденных документов, есть оригинальные документы, считавшиеся долгое время утерянными или уничтоженными, такие как дневники Шумана, его хозяйственные книги и полностью сохранившаяся переписка с женой. Таким образом, сегодня перед нами возникает, хотя и измененный, но зато объективный образ Шумана.

ПРЕДКИ

Его предки по отцовской линии происходят из крестьянской среды и прослеживаются на протяжении пяти поколений в Тюрингии. Только дед Иоганн Фридрих, родившийся в 1746 году, стал пастором в маленькой лютеранской церкви Энтшютца. Его первая жена Кристиана Магдалена Беме, бабушка Роберта, была дочерью купца и постоянно болела, отчего семья часто испытывала значительные финансовые затруднения.

Старший сын от этого брака, родившийся 2-го марта 1773 года, Фридрих

Август, будущий отец Роберта, с раннего детства выделялся незаурядным умом. Но ввиду материальных затруднений семьи учеба в высшем учебном заведении была ему недоступна и он вынужден был учиться на «торговца материалами». Чтение для Августа, у которого вскоре обнаружился поэтический талант, стало тихой страстью. Как сообщает нам его друг и биограф К. Э. Рихтер, глубокий конфликт между ограничением его литературных амбиций в родительском доме и стремлением к независимости и свободе, которое исходило от поэтов немецкого течения «Бури и натиска», довел его почти «до сумасшествия». Напрасные попытки добиться литературной карьеры писательской деятельностью и в качестве переводчика английских поэтов серьезно подорвали его здоровье. Все же он добился того, чтобы его приняли помощником в книжный магазин в Цейтце. Там у него была возможность не только читать сколько душе угодно старую и новую литературу, но и познакомиться со своей женой Кристиной, дочерью городского хирурга Шнабеля, и полюбить ее. Так как ее отец настаивал, что согласится с браком, если Август будет иметь собственное дело, он оставил свою работу в Цейтце, вернулся на полтора года в родительский дом и написал за это время не менее 8 книг. Выручив 1000 талеров, он основал собственный магазин и женился на Иоганне Кристиане Шнабель в октябре 1795 года. Эта целеустремленность и последовательность повторится в его сыне Роберте: творческая активность, подстегиваемая желанием жениться, удивительная выдержка и стремление доказать себе и будущему тестю возможность получить средства для содержания семьи.

Напряжение, связанное с этой лихорадочной литературной деятельностью, привело к истощению организма, и уже на первом году супружества Август тяжело заболел дизентерией; его лечил д-р Зульцер. По словам жены Шумана, с этого времени ее супруг постоянно страдал от болезни, которая локализовалась внизу живота и имела «подагрические» симптомы. Состояние Августа Шумана вскоре ухудшилось настолько, что его супруга взяла на себя дела в магазине, а он за время болезни написал еще пять книг. Наряду с 11-томной «Купеческой географией» он написал «Адресную книгу торговли», различные книги справочного характера, многие романтические сказки и романы из жизни рыцарей и монахов и книги о далеких странах, красоту и волшебство которых умел описывать с такой пылкой фантазией, ставших затем образцом для его сына Роберта, имевшего еще большие литературные способности. При хронических болях внизу живота, симптомах, похожих на дизентерию, сопровождающихся воспалением суставов, речь шла скорее всего о хроническом воспалении, возможно с нарывами, толстой кишки, так называемом *ulzeröse colitis*. Эта болезнь встречается преимущественно у впечатлительных людей, психическая конструкция которых характеризуется стремлением к совершенству и внутреннему принуждению к успеху; негативное влияние оказывает также разрыв отношений с родителями, профессиональная среда, сильные волнения. Через несколько лет болезни наступает разрушение организма, слабость, невозможность исполнять профессиональные обязанности, как это было в случае с Августом.

Когда экономические проблемы семьи, которая увеличилась с рождением четверых детей, возросли, Август решил в 1808 году вместе с младшим сводным

братом Фридрихом, который также был книготорговцем в Лейпциге, основать «Книжный магазин-издательство братьев Шуман».

Август умер в возрасте 53-х лет от истощения. Мать Роберта Иоганна Кристиана была дальней родственницей Готхольда Эфраима Лессинга и возможно унаследовала от этой семейной ветви талант художника. Это выражалось в желании музицировать и петь, причем, имея хороший голос, она предпочитала арии, поэтому считалась в семье «живой книгой арий». Ее сын Роберт перенял уже в юности не только литературные Способности отца, но и некоторые музыкальные наклонности матери. Ее характер был иногда «мечтательным, сентиментальным, иногда эксцентричным, а иногда вспыльчивым до странности». Частая смена фаз мечтательных и бурных чувствительных настроений и стадий ужасных раздражений передавалась, по-видимому, и Роберту. Надо, однако, учитывать, что непостоянное душевное равновесие матери было вызвано, скорее всего, семейными неурядицами. Это она помогала и утешала своего хронически больного супруга с его депрессиями и душевными страданиями, и «тысячу ночей без единого звука проводила у постели своего больного мужа». Хроническая болезнь мужа, который постоянно скрывал свое состояние от других людей, конечно, приводила его к несдержанности по отношению к жене, перед которой ему не надо было притворяться и на которую он мог взвалить самый тяжкий душевный груз. То, что такие жизненные обстоятельства, продолжавшиеся длительное время, не могли не отразиться на нервной системе фрау Кристины, которая сама иногда болела, было само собой разумеющимся. Тем не менее, в ее депрессивных наклонностях нельзя сомневаться. Благодаря постоянно изменяющимся настроениям она относилась к таким людям, которые подобными истеричными реакциями, эксцентричными выражениями пытаются привлечь к себе внимание.

ДЕТСКИЕ И ЮНОШЕСКИЕ ГОДЫ

Психическую атмосферу, в которой 8 июня 1810 года родился Роберт Шуман, можно охарактеризовать так: его окружали родители, которые были очень непостоянны в чувствах, часто ссорились, поэтому им было трудно питать друг к другу теплые и нежные чувства. В такой обстановке чувствам ребенка был причинен вред, развитие его Я затруднено, а состояние детского нарциссизма поощрялось. В семье была наследственная предрасположенность к периодическим депрессиям: как у матери, так и у отца часто бывали депрессивные настроения, и Людвиг, одного из сыновей Роберта Шумана уже в 22 года «из-за меланхолии» должны были поместить в лечебницу, где он провел 27 лет, вплоть до своей смерти как «заживо погребенный». Наряду с депрессией в семье Шуманов была сильная тенденция к суицидальным, то есть к самоубийственным действиям. Так, мы знаем, что двоюродный племянник его отца доктор Георг Фердинанд Шуман во время депрессии в 1817 году застрелился, а в 1825 году хорошенькая сестра Роберта Эмилия, по-видимому, из-за обезображивающей кожной болезни, в состоянии «печали», близкой к слабоумию, покончила с собой.

Кроме того, необходимо указать еще на одну деталь в отношениях Роберта и матери. Фрау Шуман стала жертвой тяжелой эпидемии тифа, которая

распространилась в 1813 году в Саксонии во время отступления наполеоновских войск из России. Хотя она и перенесла тиф, но должна была выдержать тяжелый карантин, поэтому была вынуждена доверить маленького Роберта воспитательнице фрау Руппиус. По какой причине Роберт «два с половиной года» был отлучен от матери, неизвестно; это трудно понять, если учесть, что привязанность родителей к маленькому Роберту, ввиду утраты дочери, родившейся мертвой в 1809 году, за год до его рождения, должна была быть особенно сильной. Много лет позже его мать писала ему: «...со слезами на глазах я прижимала тебя к сердцу, так как мне пророчили трудные роды. Твой отец был также несказанно счастлив, так как и он беспокоился до родов. Таким образом, твой первый вздох был радостным для других, а для тебя без боли».

Роберт, казалось, быстро привык к новому окружению. В своей краткой автобиографии, которую сочинил в 15 лет, он признался в любви к фрау Руппиус, которую называл своей второй матерью. Питер Ф. Оствальд, психиатр из Калифорнии и один из лучших знатоков Шумана, указал на то, что эти годы ранней разлуки с матерью были для Роберта одновременно также первым осознанным опытом, принесшим ему боль и печаль. Его привязанность к кормилице должна была быть очень сильной, хотя, по его признанию, в эти два с половиной года он каждый день ходил к своим родителям. Поэтому понятно, что окончательное возвращение в семью принесло с собой сильную боль расставания. Он описывал как неохотно уходил от фрау Руппиус: «Я очень хорошо помню, что ночью, перед тем как покинуть дом (Руппиус), я не мог спать и всю ночь плакал, затем встал один, сел к окну и горько плакал; рано утром меня нашли спящим со слезами на щеках». Его песню «Я плакал во сне» Оствальд интерпретирует как творческое выражение описанного несчастного события раннего детства. В печальных звуках монотонной жалобы фортепьянного аккомпанемента буквально представляешь себе ребенка, тихо плачущего и со страхом видящего себя во сне покинутым родителями.

Его мать Иоганна Кристиана своим пением облегчила Роберту преодоление чувства покинутости после возвращения в родительский дом. Одновременно через музыку ей удалось восстановить между собой и маленьким сыном доверительные и глубокие сердечные отношения, так как отец из-за болезни и своего сдержанного характера не принимал участия в воспитании; влияние материнского идеала стало господствующим. Хорошенький мальчик стал самым избалованным в семье. Постоянное восхищение, обожание «красивого ребенка» способствовало развитию больших фантазий честолюбивого Роберта, который должен быть повсюду в центре внимания и всегда первым. С другой стороны, такие собственнические настроения способствовали воспитанию личности, процессу обособления, что вело к своего рода вытеснению личной жизни. Мучительное заласкивание, с одной стороны, и одновременное отсутствие «доверчивого внимания», – с другой, имели такие последствия, что ребенок рано ушел в себя и для компенсации начал развивать свой собственный богатый внутренний мир. Это выразилось, во-первых, в том, что он с восхищением погрузился в мир книг по примеру своего отца и, во-вторых, в желании фантазировать на фортепьяно, к чему семилетний ребенок, вскоре после начала занятий с органистом Иоганном Готтфридом Купчем, проявил

необыкновенные способности. Талант импровизатора восхищал его друзей и товарищей по школе, когда он начал изображать на фортепьяно «музыкальные портреты», мимику, манеру разговора или внешность знакомых лиц. Очень рано он научился в музыке выражать свои чувства – радость или боль – и находить тем самым облегчение. «По его собственным словам в детские годы случилось однажды так, что он ночью сонный подошел к фортепьяно и со слезами пытался выразить свои чувства».

Так, уже в раннем детстве в нем развилась сверхвпечатлительная натура, исполненная бурных чувств. Благодаря литературным импульсам отца и музыкальным наклонностям матери, его таланты развивались в двух направлениях, а именно, в литературном и музыкальном. Своим умом, привлекательной внешностью, честолубивой уверенностью ему, кажется, без труда удалось завоевать школьных товарищей, которые восхищались его писательским, музыкальным и поэтическим талантами. Он организовал юношеский оркестр, с помощью которого устраивал музыкальные вечера отдыха и вызывал тем самым восхищение в общественных кругах любителей музыки Цвикау. В свою очередь, их домашние концерты давали ему возможность познакомиться с произведениями камерной музыки венских мастеров и песенным миром Шуберта. Его большой музыкальный талант проявился также в композиторской деятельности, что выразилось в способности воплощать свои идеи и внешние впечатления в музыке. Без глубоких теоретических знаний на 12-м году жизни появилась его первая композиция-переложение на музыку «150-го псалма». Касаясь своих ранних творческих импульсов, он говорил позже: «Меня тянуло к сочинительству с ранних лет, если это была не музыка, то поэзия». Писать литературные сочинения он начал с 10 лет. Сначала это были разбойничьи комедии, которые также ставились на сцене; затем последовали серьезные рифмовки и стихи, как, например, сборник «Всякая всячина из-под пера Роберта на Мульде». Эмиль Флексиг, для которого Роберт был «самым верным и самым интересным другом детства», рассказывал позже, что Роберт свои знания получал в основном из обширной личной библиотеки отца, в которой имелись «все классические произведения мира». Чтобы ввести своих товарищей по учебе в мир немецкого языка, он организовал «Литературное общество», в котором согласно им самим установленным правилам «все по очереди читали шедевры поэзии и прозы». Он сам был сначала буквально очарован Жаном Полем, произведения которого ошеломили его и, по его собственным словам, доводили до сумасшествия, подобно тому, как отец был очарован Байроном. В то время он все больше познавал мир в зеркале поэзии, и сам создал себе предпосылки для погружения в свой собственный мир, внутрь себя. Он начал писать стихотворения, полные восприимчивости, о чем свидетельствует его запись в дневнике: «„Вечерняя грусть“ было стихотворением, где я почувствовал себя поэтом, и мои глаза плакали, когда я его писал». Во фрагменте романа «Селена» в котором он самокритично изобразил свою жизнь, он впервые описал важные детали своего детства – печаль, страх, разлуку, бессонницу. В этом автобиографическом романе родилась идея двойника, взятая им у Жана Поля, модная в то время и соответствовавшая его настроению. И не удивительно, что юноша, имеющий двойное дарование, музыкальное и

литературное, по словам его друга Флексига, был вскоре убежден, что в «будущем станет знаменитым человеком при любых обстоятельствах».

Психическое развитие Шумана в период полового созревания соответствовало юноше, структура личности которого идентифицировала себя с двумя направляющими фигурами: с матерью – своим первым объектом любви, которая вела его к музыке, и с отцом, обратившем его внимание на значение литературы. Хотя частые депрессии и постоянная жалость к себе матери, а также психическая инвалидность отца из-за хронической болезни должны были подавлять его, он все же был в состоянии развить в себе стабильное чувство собственного достоинства. Если не обращать внимание на его случайные школьные страхи и почти болезненный страх, что его не любят – возможное последствие разлуки с матерью первые годы жизни, можно судить о том, что Роберт в годы полового созревания был честлюбивым, необычайно одаренным и чрезвычайно впечатлительным юношей, коммуникабельность которого, выражалась, между прочим, и в проявлении раннего интереса к девушкам, в чем он сам признавался. Первым его увлечением стала Эмилия Лоренц, которой было только 8 лет; предполагают, что она впоследствии, вероятно, вышла замуж за его брата Юлиуса; немного позже он влюбился в 10-летнюю Иду Штельцель. Невиданная детская любовь продолжалась 2 года и вдохновила его на многие стихотворения, которые он посвятил своей возлюбленной.

Неожиданная трещина в развитии личности Роберта произошла на 15-м году жизни: судьба нанесла ему два тяжелых удара в течение 10-ти месяцев. Первым ударом была утрата сестры Эмилии, которая покончила с собой в 1825 году. Она была на 14 лет старше Роберта, очень интеллигентная, чрезвычайно чувствительная, без сомнения, занимавшая особое место в его сердце среди женского окружения. Она была самым любимым ребенком родителей, пока младший, более талантливый брат Роберт не стал самым любимым и обожаемым ребенком семьи, и потеснил ее с первого места в детской иерархии. Это могло быть одной из причин того, почему ее психическое состояние значительно ухудшилось в связи с переходом Роберта в юношеский возраст, когда все больше и больше начали развиваться его многосторонние и необыкновенные способности. Стала развиваться «немилосердно прогрессирующая душевная болезнь» с тяжелой депрессией, полной бездеятельностью и неподвижным взглядом в одну точку. Между тем ей стало немного лучше, особенно, когда Роберт сыграл ей «один из трех лендлеров и вальс». Музыкальная терапия помогла, и она немного развеселилась. Эта депрессивная душевная болезнь была, по-видимому, «вызвана кожным заболеванием, появившемся во время посещения бабушки и яд которого распространился на все благородные части тела». Мы не знаем, о какой болезни шла речь, поэтому все намеки – от чешуйчатого лишая до сифилиса – остаются спекулятивными.

В тяжелом депрессивном состоянии Эмилия в возрасте 29 лет покончила с собой. По словам Густава Янсена, ученика Шумана, она утопилась во время «приступа лихорадки». Историк медицины Зутермейстер утверждает, что она выпрыгнула из окна. Роберт отреагировал на самоубийство своей сестры тяжелым стрессом, страхом и беспокойством, душевным расстройством и яростью, которые

часто появляются при неожиданной утрате любимого человека. Показательно, как юноша описывает свои тогдашние чувства: «Я был как бушующий вал, я кричал, почему именно меня поразила молния», и «я проклинал свою судьбу».

Он писал не только о своем протесте, но и о конфликте, с помощью которого не смог бы одолеть свою боль и печаль. «Я презираю обычай пашите предков скорбеть о покойниках только внешне и только короткое время, как будто вынужденно, не упуская возможности насладиться весельем». Только так можно понять, почему Шуман ни одним словом, ни в одном из своих писем не упоминал о самоубийстве сестры. Очевидно он также никогда не говорил об этом. Кажется, что это было для него чем-то вроде самозащиты. Потеря сестры разрушила его душевное состояние. Она не только образовала брешь в семье, но и нарушила внутреннее равновесие членов семьи. К тому же появилось обстоятельство, которое после самоубийства делало боль интенсивнее, например, самообвинения, или невысказанные упреки жертве. Чтобы выдержать интервал, Роберт очевидно намеренно избегал упоминать об этом ужасном событии устно или письменно. Причина того, что мы в его дневниках не находим ни одного замечания о смерти сестры, могла заключаться в следующем: самоубийство Эмилии было выражением его собственных фантазий о саморазрушении, как, например, «желание броситься в Рейн», так же, как и боязнь сумасшествия, о которых он говорил в ранней юности.

Еще сильнее, чем смерть сестры он пережил раннюю смерть своего отца, 10 августа 1826 года. Когда умер отец, мать была на лечении и не могла оказать душевную поддержку детям. Поэтому Роберт, последней полных слез, должен был самостоятельно справиться с болью. В это время он начал писать дневник, в котором пытался правдиво запечатлеть все свои колебания в настроении, внутренние переживания и внешние впечатления. 4 июня 1827 года он записал следующее наблюдение, непосредственно касающееся утраты отца: «Эта печаль мне противна. Может ли внешнее печалиться, если внутреннее ликует? Обуславливает ли внешняя печаль внутреннюю. Я, конечно, чувствую глубоко и искренне, что я потерял... Не ужасно ли потерять такого человека (такого отца), прекрасного поэта, тонкого знатока, примерного делового человека – или это все не имеет значения, когда теряешь такую ценность как отец? Почему нельзя попытаться забыть боль в радости, почему нельзя в веселом обществе быть веселым?» В год смерти отца и в последующие годы случались любовные истории 16-летнего юноши. Рядом с Нанни Петч во время этой записи в дневнике была прежде всего Лидди Хемпель, которую он так сильно, так восторженно любил. Записи в дневнике указывают на идентичный кризис, в котором Роберт тогда, видимо, находился. Под этой датой говорится: «Если я проживу свою жизнь, то передо мной всегда будет стоять вопрос: ты это или не ты? – Ты ли это сделал? Ты смог это сделать? – Весь прошлый год я летал как во сне; я действительно видел сон, там была чистая правда: я потерял два любимых существа». Но и сравнение себя с «будущим валом», в котором была попытка представить утрату «двух любимых существ», странно расплывчато, иллюзорно: «Я был бушующим валом... а когда шторм прошел, смотри! волна стала чище и прозрачнее и она увидела, что пыли, лежащей на земле, не было; она сама началась на светлом песке, чистая и прозрачная. Она и во мне стала светлее: я узнал многое, я познал

жизнь, я получил идеи и взгляды о жизни, одним словом, я сам стал светлее».

Уже первые страницы дневников, которые он имел обыкновение называть «книгой жизни», показывают, что Шуман их задумал не как отчет или книгу памяти, но как дневник, в котором мог раскрыть свои чувства и сделать самоанализ. Его книга жизни выполняла также другую цель: спрятать перед всем миром свои поэтические способности. Рука об руку с этим развитием происходили решительные перемены его существа, которые не остались незамеченными друзьями. Из веселого коммуникабельного юноши он превратился в мрачного мечтателя, который задумчиво и немногословно выражал свои мысли. В своей печали об умершем отце он начал избегать общественных событий, а вместо этого охотно предавался бесконечным внутренним диалогам с самим собой – склонность в нарциссизму, которая, без сомнения, способствовала сохранению его внутреннего душевного равновесия. Но Роберт ни в коем случае не отказывался от человеческих контактов полностью. Он ограничивался только немногими, тщательно отобранными лицами, в которых искал искреннюю лояльную дружбу. Одним из них был его школьный друг, на несколько лет старше его, Эмиль Флексиг, к которому он испытывал чувство симпатии и пытался объяснить свою тоску по дружбе: «У меня нет друга, нет любимой, у меня нет ничего». Переполненный чувствами, он в отчаянии писал своему старшему, более опытному другу в июле 1827 года: «На твоей груди, на твоей симпатичной груди я хочу открыть свое сердце». На основании этого воспринимаемого сегодня как экзальтированное, а в то время принятого выражения Питер Освальд подозревал наличие у Роберта гомоэротической любви к своему другу Эмилию. Еще более подозрительным показалось психиатру студенческое предложение Роберта снять общую комнату, чтобы писать вместе пьесы для театров, и как доказательство приводится стихотворение, в котором Роберт называет своего друга «прелестно улыбающимся Адонисом». При этом, очевидно намеренно, не упоминается, что в этом стихотворении, состоящем из 16 строф, содержатся экзальтированные, но безобидные эротические фантазии, в которых главными героинями являются Лидди Хемпель, Нанни Петч и его ранняя любовь Ида Штельцель. О гомоэротической наклонности в этом юношеском стихотворении я ничего не вычитал и ничего не почувствовал.

В общем современная влюбленность Роберта в Нанни и Лидди в период возмужания не есть нечто необычное или характерное для Шумана; он развивает чувства в различных направлениях и может в любое время одно заменить другим, о чем недвусмысленно писал в письме к Флексигу в 1827 году, если сначала «обожасмой» была Лидди, то вскоре стала Нанни, и наоборот.

Поэтические опыты Шумана также преследовали терапевтические цели, однако они были недостаточны, чтобы чувствовать себя поэтом. В «книге жизни» он попытался представить себя так: «Что я собственно есть, я сам не знаю точно; фантазия у меня, кажется, есть, ее никто не отрицает, но я не мыслитель, я никогда не могу логически следовать хорошо задуманной мысли. Являюсь ли я поэтом, так как стать им нельзя, решат потомки». Он с болью осознавал свою противоречивость, которая была частью конфликта его личности. Если во время своей писательской деятельности, он мог давать волю своей фантазии и обладал

красноречием, то в разговоре с другими людьми у него появлялась боязнь, неуклюжесть, склонность «уходить в себя». Когда молодому Роберту приходилось читать стихи, он вскоре начинал краснеть, заикаться и наконец умолкал. Эта потеря мысли – раннее проявление страха перед обществом, которое позже стало характерной чертой Шумана, и постоянно мешало ему в карьере дирижера.

Вскоре Роберт столкнулся с поэтом, который символически взял на себя роль отца, и поэтический мир которого стал литературным событием для юноши, – Жаном Полем Рихтером. На его размышлениях Шуман стремился в дальнейшем проверять свою собственную жизнь, как он записал однажды в дневнике. Мир ощущений Жана Поля повлиял не только на его письма, дневники за целые годы заполнены идеями этого идола. Даже инициатива вести дневник исходила от Жана Поля, «чтобы когда-нибудь, в более поздние годы, будь я счастлив или нет, а к сожалению, я предлагаю последнее – я мог сравнить свои взгляды и чувства с прошлыми и посмотреть, остался ли я верен своим чувствам, своему характеру». Особенно его очаровала литературная находка Жана Поля – «двойственный образ», с помощью которого он в своих новеллах пытался изобразить существенные характеры двух персонажей. Прежде всего в новелле «Юношеские годы» на примере близнецов Вульта изображена противоположность человеческого характера. Эта новелла дала толчок Шуману к изображению противоположных характеров художников Флорестана и Эвсебиа, которые соответствовали двум душам, жившим в его груди: Флорестан как карьерист смелый, пылкий и гордый, а Эвсебий мечтательный, душевный, нежно-восприимчивый. В сущности его душевная жизнь соответствовала изображенному в литературе типу «раздвоенного», который в то время вошел в моду.

Под влиянием Жана Поля Роберт начал писать новеллы. 29 июля 1829 года он записал в свой дневник: «„Июньские вечера“ – мое первое произведение, мое самое настоящее и прекрасное; как я плакал, когда его писал, и как был всякий раз чудесно счастлив». Эта новелла описывает многие психические проблемы, которые обременяли 18-летнего юношу. Среди этих проблем основную роль играли одиночество, печаль и сексуальная неудовлетворенность. Как и в других местах его дневника, мы наталкиваемся здесь на колебания чувств, изменчивая динамика которых выдает не только его большое внутреннее беспокойство, но и чрезмерный самоанализ с элементами самобичевания. Как спасали его сердечные излияния, которые он доверял «книге жизни», от страхов перед общественностью и приступов депрессии, показывают многие доверчивые записи: «Ты написан ни для кого больше, только для меня и моих одиноких счастливых сердечных вечеров... ах, я был часто печален, очень подавлен и сокрушен, тогда я бежал к тебе, и душа больше не плакала, потому что она могла говорить».

Если «Июньские вечера», как и другие литературные опыты Шумана, остались незавершенными, то это было не только знаком его внутренней раздвоенности, но и прежде всего возрастающего поворота к музыке. Ведь в поэтической манере Жана Поля он видел качество, которое думал найти в музыке, так как «поэтическое» во всем его музыкальном творчестве начинается с чисто лирического чувства. Он видел литературный мир в зеркале поэзии и таким образом создал предпосылки своей душевной интроспекции. Мировая скорбь,

отречение, печаль по прошлому были основными темами, вокруг которых кружили его мысли, и которые со времени «Страдания Вертера» Гете владели миром. Германия в это время переживала волну самоубийств. Из дневника Шумана мы узнаем, что и он подробно обсуждал эту тему со своим школьным другом Штегером. Из музыкантов, как он думал, такое душевное состояние было у Франца Шуберта. Кем был для него до сих пор Жан Поль в поэзии, то же самое стал означать Шуберт в музыке. Эта заинтересованность гением побудила его поздней осенью 1828 года сочинить «Восемь полонезов для фортепьяно в 4 руки». Когда он немного позже узнал о его смерти, то был глубоко потрясен. В его дневнике записано: «А ты, рано ушедший домой, ты, божественный Шуберт... ты, неземной витающий дух, который окутывает весенние цветы». По словам Эмиля Флексига, «Шуман при первом известии о его смерти так разволновался, что я всю ночь слышал, как он рыдал». В некоторых композициях, написанных сразу же после смерти Шуберта, как, например, «Бабочки» или его клавирный квартет в с-Moll, который он в своем дневнике назвал «Готтептоттиана» и записал 7 февраля 1829 года как Opus I, Шуман символически хотел вернуть к жизни Франца Шуберта.

В автобиографических записях Шумана все время появляется еще одна проблема, а именно, сексуальная неудовлетворенность, его боязнь быть отвергнутым и не узнать взаимной любви. Это было заметно по его отношению к двум лейпцигским возлюбленным молодости – Нанни Петч и Лидди Хемпель и, может быть, еще заметнее на примере его восторженной любви к Агнес Карус.

После того как на одном званом вечере он познакомился с певицей старше его на 8 лет, он вскоре стал ее аккомпаниатором, чтобы изучить песни Шуберта. Ее привлекательная внешность и приятный голос стали причиной вспыхнувших чувств Роберта. 2 июня 1828 года он записал в дневнике: «Позавчера был у К[арус]; я не знал, как у меня было на душе. Я сидел с ней два часа за фортепьяно, и у меня было такое чувство, как будто все таящееся в глубине моей души проснулось...». С этого времени ее имя часто встречается в дневнике. В последней записи говорится: «Хочу лечь спать и видеть во сне ее, прекрасные сны об Агнес». В его отношениях с этой женщиной, которые продолжались 5 лет, возникли сложности в связи с тем, что у нее был муж, врач, который не только в рамках Эдипова комплекса был соперником Роберта, но одновременно стал его первым психиатром. Д-р Карус любил молодого пианиста и дал ему кличку «Фридолин». Он, кажется, на некоторое время допускал флирт между Робертом и своей женой. Он был медицинским директором сумасшедшего дома в Кольдице, где жили 400 больных в очень тяжелых гигиенических условиях; в этом же здании жила и супружеская пара Карус. При таких обстоятельствах не удивительно, что Роберт во время посещений Кольдица очень противоречиво относился к обоим, не только из страха перед собственными осложнениями, но и из-за удручающей атмосферы, оказывающей влияние на любого посетителя. Так, молодой, восприимчивый и впечатлительный от внешних обстоятельств Шуман очень испугался, тем более, что перед его глазами стояла сестра Эмилия, страдающая тяжелым психозом.

УНИВЕРСИТЕТСКИЕ ГОДЫ

Когда д-р Карус получил должность профессора в Лейпцигском университете, ситуация изменилась. Д-р Карус побудил мечтательного юношу, который по настоянию матери записался в университет, искать контакты с другими семьями. Он надеялся таким образом разорвать отношения, существовавшие между Робертом и Агнес. В рамках этих устремлений Шуман познакомился с преподавателем музыки Фридрихом Виком и его десятилетней дочерью Кларой, которые 31 марта 1828 года давали приватный концерт в доме Карусов. Агнес продолжала быть для него обожаемой, хотя и недостижимой возлюбленной. Шуман и позже мог поддерживать отношения с женщинами, сохраняя внутренние чувства и внешнюю дистанцию, идеализируя их; но благодаря табу, они для него становились недоступными. Только так можно понять особенно сердечные отношения к женам своих братьев.

В развитии Шумана эпизод с Агнес Карус и ее супругом был вроде терапии. Он постепенно учился вести себя по-взрослому и больше держать под контролем свои эротические чувства. Д-р Карус был для него желанной мишенью для компенсации агрессивных чувств ревности. В дневнике Шуман записал: «Старый сонный Карус... невежа Карус, трагикомичный юморист, испорченный полиметр...» Такие слова – реакция гнева, наблюдающаяся у молодых людей по отношению к тем, кто мешает в любви, выражение внутреннего душевного напряжения и конфликта. В ранних дневниках Шумана нет таких реакций, но с возрастом проявляются два способа поведения: гнев или враждебность, которые он должен держать под контролем; с одной стороны, необыкновенное самообладание Шумана, его стеснительность при разговоре, чрезвычайная доброжелательность и великодушие по отношению к людям, которые были охарактеризованы Питером Оствальдом как феномен, предполагающий внутренний сверхконтроль или блокирование агрессивного поведения. Но с другой стороны, Шуман иногда реагировал краткими, быстро проходящими вспышками гнева, которые были вызваны чувством вины или страха. Предположительно его внутренний механизм самозащиты против насилия не был таким совершенным и действенным, как он сам того желал. Гнев, вызванный таким чувством вины, был направлен иногда даже против музыки. Это говорит о том, что музыка для его чувств и фантазий была относительно надежной отдушиной. В дневнике от 5 июня 1831 года записано: «Музыка, как ты мне противна и до смерти надоела!» Такие и подобные тирады против музыки отражают его глубокий конфликт между повиновением и разрушительным гневом, с которым он боролся всю жизнь.

Несмотря на предвкушение радости студенческой жизни, которая ждала его в Лейпцигском университете, на него напала печаль от разлуки со своей малой родиной, а также с матерью. «Обреченный на существование, выброшенный в мир темноты, без опекуна, учителя, отца – вот такая у меня жизнь...», – писал он через два дня после окончания школы и незадолго до своего 18-летия школьному другу Флексигу. Из этих слов чувствуется тоска по отцу, которая время от времени посещала его, как, например, во время поездки в Италию в 1829 году, где у него было такое чувство, «как будто дух умершего преследует меня», или при

посещении Цвикау, когда он просматривал публикацию своего отца и у него вдруг изменилось настроение.

Перед занятиями в университете в Лейпциге Роберт со своим другом Гисбертом Розеном совершил поездку по южной Германии, впечатления от которой он остроумно записал в свой дневник. Наряду со многими ничего не значащими деталями, там есть некоторые эротические замечания: «красивые девушки – хорошенькая хозяйка – испорченная невинность Розена – последний поцелуй, сумасшедшая жизнь – улыбающиеся девки – игра пальцами под юбками», которые соответствуют нормальному развитию сексуальности молодого человека и не дают оснований говорить о гомоэротических чувствах, как это трактуют некоторые авторы. Приехав в Лейпциг, он уже в первом письме своей матери 2 мая 1828 года выражает недовольство: «...я тоскую всем сердцем по моей тихой родине, где я родился и прожил счастливые дни на природе. К тому же во мне происходит вечная душевная борьба из-за выбора профессии: холодная юриспруденция, которая с самого начала сражает своими ледяными дефинициями, мне не может нравиться, медицину я не хочу, а теологию не могу изучать. Так вечно споря с самим собой, я напрасно ищу советчика, который мог бы сказать мне, что делать». Если он и принимал участие в обычной студенческой жизни, учился скакать верхом, фехтовать, то из-за надменности товарищей по учебе ему вскоре стала надоедать эта жизнь. Его мысли непрерывно кружили между долгом и призванием. Юриспруденция ему все больше не нравилась, в то время как тяга к музыке и поэтическому творчеству становилась все сильнее.

Уединившись в своем доме, он читал избранные книги с собственными пометками, с наслаждением проводил часы за фортепьяно, импровизируя и «фантазируя», как он выражался. И не нужно удивляться тому, что Роберт, уединяясь, постепенно попал в общественную изоляцию. Если случались иногда вечера в семье Карус или студенческие сходки умеренно либерального студенческого союза «Маркомания», то он охотнее всего долго гулял в парке Цвейнаундорфа, маленького пригорода восточнее Лейпцига, где «днями в одиночестве мог работать и сочинять стихи», как он сообщал своей матери.

В этом парке Шуман, непосредственно перед 18-летьем, пережил свое «сумасшествие». Он только что прочитал «Siebenkäs» – один из самых ужасных романов Жана Поля, в котором человеку, представившемуся мертвым, устраивают погребение. Под огромным впечатлением этих мазохистских фантазий у Шумана наступила короткая фаза душевного раздвоения и частичная потеря личности. В своем дневнике 29 мая 1828 года он записал: «У меня было впечатление, как будто я сошел с ума, и я думал, что действительно потерял его. Я действительно сумасшедший... у меня вообще нет любимого, любимой, никого больше, кто бы любил меня и кого бы я любил: но я ведь люблю...». За два дня до этого он описал в дневнике появившееся вдруг чувство страха: «Я был вчера взволнован, но не знаю отчего. Мне кажется, я однажды сойду с ума: если я иду к Карусу, у меня еще больше стучит сердце, и я бледнею. Прогулка при луне была прекрасной, но я не знал, жив ли я еще; часто бывает ощущение, как будто я мертв». Эти строки создают впечатление, что не только живые фантазии при чтении книги Жана Поля, стихи которого часто доводили его до грани безумия и вызывали состояния и

раздвоенности, но и симпатии и антипатии к супружеской чете Карус были причиной его душевного разлада. Одержимость идеей сумасшествия он смог выразить гораздо позже в музыке, например, в своей песне «Музыкант» ор. 40/4 по тексту Ганса Христиана Андерсена. Без сомнения, этот короткий эпизод был для Шумана пугающим психическим переживанием, хотя и на этот раз поэтическая исповедь в дневнике снова помогла ему избавиться от диких фантазий и сильных внутренних переживаний. Кроме того, он начал больше заниматься самоиндуцированными состояниями измененного сознания, причем эти состояния он пытался описать, как «чувство гениальности или оригинальности». Он сделал открытие, что алкогольные напитки приводят в состояние эйфории – он охотно использовал выражение «опьянение», в котором его фантазии получают плавный и свободный полет. В своем эссе о «Гениальности, опьянении и оригинальности», посвященном в 1828 году новому (вместо Флексига) другу Фердинанду Вильгельму Гетте, и в котором некоторые места были написаны Шуманом в состоянии опьянения, он придавал большое значение строгому разграничению между продуктивным творческим состоянием опьянения и состоянием сильного опьянения, погружающим дух в глубокие пучины. Эти комментарии основаны на собственном опыте, который он изложил в своем дневнике: «Если я пьян и вырвал, то на другой день фантазия возвышается и парит. Во время легкого опьянения я Ничего не могу делать, лишь после него». Шуман добивался состояния «опьянения» не только с помощью алкоголя, но и никотина, и кофеина. «Большие сигары настраивают меня на высокий, поэтический лад: чем больше расслаблен мой организм, тем в большем напряжении находится дух. Черный кофе меня также опьяняет, но не по-черному». В подобном эссе он попытался показать конфликты, которые у него возникали в интимных отношениях с женщинами. Хотя он все еще тосковал по Агнес Карус, его идеализированном образе матери и сестры, в то же время поглядывал и на других хорошеньких женщин, из них некоторые «обыкновенные» девушки были, по-видимому, проститутками. Так, примерно 7-го мая 1829 года он записал в дневнике: «Отель де Полонь – портвейн – опьянение – проститутки – объятия – блаженство – моя невинность спасена смелым приемом». Все эти действия должны были способствовать тому, чтобы уравновесить внутреннее напряжение, которое постоянно менялось от повышенного жизненного тонуса до безнадежной летаргии.

К неприятным состояниям, мучившим его больше всего, относилось нарушение сна, на которое он жаловался еще в раннем детстве. В Лейпциге эта проблема обострилась. Он не только не мог заснуть, но и намеренно пытался читать и писать, чтобы бодрствовать. В состоянии парящего сознания он видел живые призрачные сны о «любимых существах с размытыми удлинёнными лицами и в бледном очертании духов... физические сны – это бодрствование души, как и психическое бодрствование, является сном души», писал он 14 августа 1829 года в своем дневнике. Такие «бодрствующие сны» могли вылиться в галлюцинации, как свидетельствует запись 12-ю днями позже: однажды вечером перед сном ему явилась любимая невестка Тереза Шуман, «она стояла передо мной и нежно пела: дорогая родина». В это время он пережил кошмары, в которых во сне наблюдал себя со стороны, и которые описал на следующий день в дневнике. Итак, мы

читаем 19 декабря 1829 года: «Сигара в постели и приятность – противная ночь и странный сон во сне». В таком состоянии, когда он курил сигары и пил алкоголь, могли происходить слуховые галлюцинации: «Не могу заснуть – и сигара в постели в 12 часов – вечная музыка „Готтентоттиана“», а два месяца ранее, когда он узнал о смерти Шуберта, то записал в дневник: «В 3 часа пришел домой – экзальтированная ночь и вечное трио Шуберта в ушах, – ужасные сны».

Не исключено, что сексуальные возбуждения играли в этих снах и его бессоннице не последнюю роль, как можно заключить из некоторых слов его дневника, ведь в то время во всех медицинских учебниках самоудовлетворение считалось возможной причиной душевных заболеваний. Это распространенное мнение могло усилить конфликтную ситуацию Шумана. Напротив, указание Питера Оствальда на то, что в дневнике Шумана имеются намеки на гомосексуальную склонность, кажется неубедительным. Там имеются только два замечания: «проклятая педерастия» – от 2-го марта после посещения одной таверны вместе со своим другом Иоганном Ренцем и днем позже: «...прекрасная Тереза и ревнивый Земмель – Агнес – Франциска – пышная Франциска – поцелуй – роскошная ночь с греческими снами», которых едва ли достаточно для таких ассоциаций.

В то время как Роберт чистосердечно писал матери, что изучение юриспруденции продвигается, в действительности же он все больше и больше обращался к музыке. Он написал музыку ко многим стихотворениям Юстинуса Кернера, врача, занимавшегося главным образом парапсихологией, и таким образом представил миру свои собственные композиции. В особенности он посвятил себя игре на фортепьяно, в данном случае его непреодолимо тянуло к милости педагога Фридриха Вика, хотя отношения между ними с самого начала складывались проблематично. Вик был тяжелым, честолюбивым человеком, который развивал успех собственного метода игры на фортепьяно; с последовательной строгостью и упорством он хотел продемонстрировать его всему миру на своей одаренной дочери Кларе. Шуман же, игра которого была неровной и недисциплинированной, за что он получил от Вика прозвище «сумасброд», не хотел начинать как новичок с упражнений пальцев, как ему было велено. Может быть здесь сыграло свою роль определенное соперничество с Кларой, которой было только 9 лет, и которой Вик покровительствовал больше, чем всем своим другим ученикам. Воодушевленный оживленными занятиями музыкой и новыми знакомствами с молодыми музыкантами, Шуман попытался усиленно заниматься композиторской деятельностью. Как сообщал его товарищ по учебе, с которым он вместе снимал комнату, Эмиль Флексиг, в это время Шуман представлял собой странное зрелище: он непрерывно курил сигары, одну за другой, так что дым раздражал ему глаза: он вытягивал губы так, чтобы сигара стояла вертикально вверх, при этом прищуривал глаза и корчил уморительные гримасы. К тому же он пытался насвистывать мелодию или напевать вполголоса, что с сигарой во рту создавало значительные трудности. Из всех ранних композиций Шумана необходимо отметить его концерт для фортепьяно в с-Moll, который впервые был опубликован лишь несколько лет назад, и в котором заметны характерные черты его поздних композиций – соединение закона такта с лирически изменяющимися

свободными его размерами.

Таким образом, Шуману удалось компенсировать утрату социальной защиты не столько с помощью общения, сколько с помощью объединяющей силы музыки, причем, место отца занимали менторы господин Вик и доктор Карус. Но женщины у него не было, чего ему очень не хватало, потому он и искал, как и прежде, любви и признания своей матери. Тем более ему было обидно, что именно она не хотела согласиться с его желанием стать музыкантом. Поэтому не кажется неожиданным то, что уже в его лейпцигской студенческой жизни наступали периоды глубокой печали и разочарования – симптомы депрессии, наблюдавшиеся и в его дальнейшей жизни. К тому же у него появилась склонность к гипохондрическому самонаблюдению, он предпочитал также заниматься вообще психиатрическими проблемами. Отчасти это можно объяснить тем, что благодаря врачам из его собственной семьи – дед, дядя с материнской стороны и двоюродный брат по отцовской линии были врачами – его интерес к медицинским проблемам был больше, чем обычно.

В надежде на улучшение своего депрессивного состояния, благодаря смене обстановки, он решил продолжить обучение в Гейдельберге. Решающую роль в этом выборе сыграл, по-видимому, юрист, профессор Гейдельбергского университета Антон Юстус Тибаут, который был также выдающимся музыкантом. Он только что опубликовал книгу «О чистоте музыкального искусства». Но так как в это время его брат Юлиус тяжело заболел туберкулезом легких, он, по настоянию матери, должен был отложить переезд. Это дало ему возможность выступить на одном концерте в качестве пианиста: он отлично сыграл вариации «Александр» Мошелеса и первый пассаж из концерта для фортепьяно а-Moll Иоганна Непомука Гуммеля. 11 мая 1829 года он наконец смог отправиться в Гейдельберг. Здесь с распростертыми объятиями его встретил друг Гисберт Розен и уже вскоре у него было первое занятие с Тибаутом. Своей, матери он описывал жизнь в Гейдельберге в розовых красках, приправленных юмором, как, например, описание своей квартиры, из которой с правой стороны был вид на сумасшедший дом, а с левой – на католическую церковь, поэтому он не знал, должен ли он стать сумасшедшим или католиком.

Но просмотр его дневников дает совершенно другую картину., нежели изучение писем. Дневниковые записи приводят к выводу, к которому пришел также Карл Вернер, что «целые месяцы проходили почти без разрушительных самоучений, которые характеризуют годы, проведенные в Цвикау, а позже так отяготят его лейпцигскую жизнь». В действительности письма Роберта этого времени представляют собой явную попытку обмана. Из его дневника мы узнаем, что не проходило и дня, чтобы он не напивался: почти каждый день он страдал от похмелья. Очевидно он надеялся с помощью алкоголя уменьшить чувство страха и ослабить депрессивное настроение, но получалось наоборот: после очередной выпивки его состояние ухудшалось. Так, он записал 15 июня 1829 года: «Ужасный день – пиво – лодырь – похмелье в похмелье пьянки и брр!», и через несколько дней: «Собачий день – очень недоволен собой – всем другим тоже – пьян от пива», или: «Собачье воскресенье – нет сигар – расстроено пианино – плохая погода – нет денег, нет друзей, нет радости». Такие замечания, записанные в состоянии

опьянения, свидетельствуют о его одиночестве и покинутости, о его тоске по человеческому общению и чувстве предательства со стороны Гисберта Розена, которое он пережил в Лейпциге с Эмилем Флексигом. Возвратившись после поездки в Карлсруэ, он еще больше принялся за спиртное, как следует из его записей: «Выпил много пива – ночные похождения и страх – шампанское – большой скандал – и я без сознания – бесконечное похмелье и страх, прежде всего моральный». Он жаловался на «безумие в груди» и после почти недельной пьянки, незадолго до своего девятнадцатилетия, в состоянии полного опьянения поджег свою постель сигарой. Все эти события показывают, что изменение места жительства ни коим образом не улучшило его состояния. Его попытка заняться самотерапией с помощью алкоголя оказалась непригодной и даже ухудшила его состояние еще и потому, что Шуману после принятия алкоголя становилось плохо, у него часто появлялась рвота.

Также поездка в Италию, на каникулах, 20 августа 1829 года, впечатления от которой он описывал в восторженных письмах домой, мало что изменила в его привычках. В дневнике мы читаем: «Роскошный скандал ночью с голыми гидами и голыми официантками». В Милане, как однажды в Гейдельбергском университете, у него был «случай с подростком», из чего П. Оствальд сделал вывод, что «Шуман имел один или может даже больше гомосексуальных контактов». Точные слова дневниковых записей от 16 сентября 1829 г. говорят об обратном: «Театр – педераст, привязавшийся ко мне, и мой внезапный уход». Из этих слов можно заключить, что он решительно отклонил настойчивость педераста. Было бы трудно представить, чтобы он так свободно писал об этих событиях. Ведь в то время гомосексуальные связи не только считались грехом, но и были наказуемы.

На обратном пути после ночной попойки в Венеции он заболел воспалением кишечника, которое сопровождалось «жутким поносом» и болями в животе: но это продолжалось только три дня. Может быть это была сальмонелла, которая измучила его так, что он чувствовал себя «как мертвый». К тому же в Мантуе при воспоминании о смерти своего отца его охватила паника: «Я вошел в дом, где снимал комнату, – сын хозяина шел мне навстречу с заплаканными глазами – люди с подозрением и сочувствием смотрели друг на друга. „Что случилось?“ – спросил я. „Мой отец умер ночью“. Брр! Как скала комната навалилась на меня, я не мог вздохнуть и взял экипаж, дух умершего как будто преследовал меня». Это событие, как он писал одному другу, вызвало «неописуемую депрессию», и в оставшиеся от каникул дни мы все время встречаем в его дневниковых записях, кроме веселых описаний путешествия, такие замечания как «противные сны» или «смертельный страх». Данная реакция показывает, что Шуман терпеть не мог путешествовать, что случалось и позже, когда он сопровождал свою жену в концертное турне. Он все время тосковал по дому, у него был страх перед воспоминаниями о печальных событиях и вообще неопределенный страх, у него тогда «кружилась голова», и ему становилось плохо.

Возвратившись в Гейдельберг, он посвятил себя игре на фортепьяно, однако Гейдельберг уже не казался ему лучшим местом, где можно совершенствоваться в технике. Поэтому он написал Фридриху Вику любезное, заискивающее письмо и заверил его, что снова охотно будет брать у него уроки. Благодаря некоторым

успехам на музыкальных вечерах в Гейдельберге, укрепился в собственных глазах; очевидно, он считал себя респектабельным пианистом, как свидетельствуют критические замечания, которые к концу 1829 года он собрал в своем дневнике и озаглавил: «Собрание критических статей о моей игре на фортепьяно».

К началу 1830 года жизнь Шумана, казалось, снова колеблется между крайностями: праздничные оргии, с одной стороны, и тяжелая, напряженная работа – с другой. Наряду с записями «Ром, пунш и Рюдесхаймер» в дневнике есть замечания: «Два часа тренировал пальцы, 20 раз вариации». Они свидетельствуют о том, с каким, почти одержимым усердием он хотел усовершенствовать технику игры на фортепьяно.

Прежде всего его токкату С ор. 7 можно назвать настоящим «тренажером пальцев». Он действительно перегрузил правую руку, что подтверждает запись от 26 января 1830 года: «Мой онемевший палец». Одновременно появились знакомые беспокоящие симптомы, как «усталость, плохой сон с ужасными сновидениями о доброй, милой матери, вечные сны о родине и Юлиус с дурацкой музыкой»; и снова он надеялся заглушить этот удушающий мрак пьяными оргиями. 4 раза он записывал в свой дневник 8 февраля: «Это неделя песен моей жизни». Он шел из одной таверны в другую, и опять так напивался, что его почти в бессознательном состоянии тащили домой, и он сам говорил о «безумии». Как и в Лейпциге, здесь в его комнате всю ночь горел свет, чтобы отогнать бредовые страхи. Только какое-то необычное событие могло привести его в чувство. 1 марта он пишет: «В 5 часов просыпаюсь в ужасе, в удушающем дыму, у меня огонь, и вдруг протрезвел – счастье, потушил, ужасная ночь».

Недавно в состоянии опьянения к нему вернулись слуховые галлюцинации, которые его очень беспокоили; 10 марта он половину ночи «слышал звон, свист, стихи». Это, неделю спустя, довело его до состояния самоубийства: «Всеобщий моральный кризис – мое упрямство и мерзость – от скуки пьян, очень пьян – тоска такая, что хочется броситься в Рейн». Самоанализ в «Приложении к Готтентоттиане» свидетельствует о том, что Шуман в этот гейдельбергский период пытался бороться с приступами самоубийства, убеждая себя в своей высокой ценности. Выдержки из следующего эссе могут объяснить это: «Шуман – юноша, которого я давно люблю и наблюдаю: Я хотел бы нарисовать душу, но я ее совсем не знаю, он ее закрыл плотной занавесью, осознанно или неосознанно, чтобы выждать зрелые годы. Не устанавливая границ человеческого величия, я бы не причислил Шумана к обыкновенным людям. Из толпы его выделяет талант во многих вещах, отличный музыкант и поэт, немзыкальный гений. Его талант музыканта я поэта на одном уровне... то, что он нравится девушкам, он знает – он рожден быть первым». Кроме этого, написанного от третьего лица, эгоцентрического изображения себя самого, как необходимой личности, а также тесная связь с матерью, которая из-за депрессивного состояния души, по его мнению, нуждалась в его поддержке, помогла ему отбросить мысль о самоубийстве.

Более глубокая, причина внутреннего конфликта в Гейдельберге заключалась, несомненно, в его превратившемся в уверенность убеждении, что борьба между сухой юриспруденцией и музыкой, как цель его жизни, решилась, наконец, в

пользу последней. Воодушевленный концертом Никколо Паганини во Франкфурте, который произвел на него неизгладимое впечатление, он 30 июля 1830 года написал своей матери памятное письмо, обнажившее кризис его личности, которым он сделал решительный шаг: «...Вся моя жизнь была двадцатилетней борьбой между поэзией и прозой или назовем это борьбой между музыкой и юст... Теперь я стою на перекрестке и пугаюсь вопроса: куда? Если я последую за своим гением, то он указывает мне на искусство, и я думаю, на правильную дорогу. Будь здорова, моя дорогая мама, и не бойся». Принятие окончательного решения он предоставил Фридриху Вику и своей матери, которая его совет должна была получить в письменном виде. Она получила от Вика немного хвастливый ответ: «Я решил в течение трех лет сделать из вашего господина сына с его талантом и фантазией одного из великих исполнителей, который должен играть остроумнее и теплее, чем Мошелес и величественнее, чем Гуммель». Вик честно указал и на некоторые слабости ее сына, так что ее сомнения не были окончательно рассеяны. Несмотря на это, она предоставила Роберту окончательное решение. По этому поводу писала ему 12 августа: «Дорогой Роберт! Твое последнее письмо меня так глубоко потрясло, что я, получив его, нахожусь в подавленном состоянии. Я не буду тебя упрекать, это ни к чему не приведет. Но я не могу одобрить твои взгляды, твой образ действий. Я послала твое письмо Вику и прилагаю тебе ответ. Подумай хорошенько, в состоянии ли ты все выдержать и выполнить. Ты должен действовать самостоятельно».

План Шумана, который он изложил матери, был, очевидно, направлен на то, чтобы избавиться от своих страхов перед будущим, хотя представление о том, что после шестилетнего прилежного и терпеливого труда с хорошим педагогом он сможет помериться силами с любым пианистом, было не лишено определенной наивности и мании величия. Или он действительно не сознавал, какой будет конкуренция с тогдашними великими пианистами, такими как Феликс Мендельсон, Ференц Лист или Фредерик Шопен? Его друг доктор Карус, который был для него как отец, обратил его внимание на это, но не смог переубедить. Интересно, но о прежних сомнениях по поводу того, что его правая рука не может работать с перегрузками, он умолчал.

После путешествия сначала вверх по Рейну, наряду с небольшими композиторскими работами на своем «немом фортепьяно», он упражнялся в технике, а в середине октября 1830 года прибыл в Лейпциг, не навестив свою семью. Из письма матери от 25 октября, мы однако, узнаем, что его настроение было сначала мрачным и удрученным. Он нашел приют в доме Вика, следовательно, должен был подчиняться всем строгим домашним законам, которые были одинаковы для всех членов семьи и учеников. Наряду с уроками, он начал ежедневно тренироваться по 6–7 часов: это было, по-видимому, причиной того, что мы во время этих шести месяцев не находим записей в его дневнике. Не считая контактов с Кларой и ее братом, для которых он, со своими историями о духах и поэтических фантазиях, был любимым собеседником, Роберт жил прямо-таки в монашеской изоляции, что способствовало развитию его депрессивного состояния. Через 4 недели после начала занятий он сообщал матери о своем душевном состоянии и иногда мизантропическом равнодушии. Это письмо содержало также

намекы на самоубийство: с одной стороны, он говорил о желании застрелиться, с другой – думал о том, чтобы разыскать место, где бы царила эпидемия холеры. Этот намек кажется важным, потому что указывает на растущую склонность к ипохондрии. Невысказанный страх перед этой, в то время распространенной в некоторых местах, болезнью часто нападал на него и заполнял иногда целые страницы писем членам семьи. В ипохондрическом настроении он сообщил матери о том, что боится ослепнуть. В действительности речь шла о близорукости, которая постепенно становилась заметной и оказалась причиной его страха. Но возможно эти жалобы были направлены на то, чтобы взять медицинскую справку для освобождения от службы в гражданской гвардии, которая была введена в 1830 году в связи с революцией и обязывала каждого неженатого мужчину от 20 до 50 лет отбывать с оружием в руках срочную службу. Но пока у него было «время» до следующего дня рождения в 1831 году. Он выпросил у матери свидетельство о рождении, чтобы в крайнем случае избежать призыва, уехав в «Америку или в Тверь (Россия)», где жил его дядя.

Несколько недель спустя депрессивное состояние Шумана усилилось. 28 ноября, в день рождения матери, казалось все тучи сгустились, чтобы затмить его настроение. Он чувствовал себя очень «легко и божественно настроенным», «парящим в чистом эфире темных чувств». У него был даже план переселиться вместе с матерью в Веймар, чтобы брать уроки у Гуммеля, идея, которую отклонил мастер. Вик, узнавший о плане поменять его на более известного Гуммеля, «ради хитрой причины называться его учеником» по праву рассердился. С другой стороны, Шуман в день, когда писал письмо Гуммелю, еще раз убедился в вспыльчивом, несдержанном и жестком характере Вика. 21 августа 1831 года мы находим в дневнике описание этого неприятного случая: «Вчера я видел картину, впечатление от которой никогда не забуду. Мастер Раро (Вик) все-таки злой человек. Альвин (младший брат Клары) не так играл. „Ты злодей, злодей, и это радость, которую ты хотел доставить твоему отцу!“ Как он его швырнул на пол и таскал за волосы, дрожа и шатаясь, затем сел, чтобы отдышаться, он едва мог стоять на ногах: как мальчик умолял и просил, чтобы он дал ему скрипку, он еще сыграет, я не могу сказать. Мастер Раро, я знаю тебя, твои поступки – ничто. Это еврейское поведение: твое восхищение ничто, если не приносит в твой карман 4 гроша: твой пылающий взгляд беспокоен и следит только за кассой». Его попытка уйти от Вика, вызванная, быть может, этой сценой, показывает нам, с каким кризисом и опасностью был связан переход к музыке.

В апреле 1831 года он решил после более чем двухлетнего отсутствия навестить свою семью в Цвикау. Причиной был его брат Юлиус; его туберкулез быстро прогрессировал и следовало ожидать скорой смерти. Ввиду того, что Шуман интересовался вопросами болезни и смерти, не удивительно, что мрачное настроение, царившее в доме, передалось ему, и он по возвращении в Лейпциг постоянно следил за собой. В дневнике и письме к матери он жаловался на боли в желудке, головные боли и боли в сердце. В этом он видел признаки заболевания. В эти недели у него была первая сексуальная связь с женщиной. «Кристель», фамилия которой никогда не упоминалась в дневнике, и которую он позже назвал Харитой, очевидно входила в круг знакомых семьи Вика. Отношения Роберта и

Кристель продолжались несколько лет. В его дневнике мы находим многочисленные ссылки на совместные происшествия, при этом с интимными подробностями: «Дорогой Роберт – никто тебя так не называет, как Харита. Она вчера была огонь и пламя, много пили, особенно мадеру», «Чувственное побуждение в этот день, но оно подавлено. Харита не появляется уже 9 дней», «Кристель приходила на минуту», «Харита не приходила», «Вечером пришла Харита (у нее пошла кровь)», «Харита второй раз *de novo* – страх и мало удовольствия».

В начале их отношений Шуман стал жаловаться на симптомы, которые доставляли ему беспокойство. Как видно из дневника, речь шла о сильной жгучей боли на конце его пениса, что Эрик Замс пытался связать с возможным заболеванием сифилисом. В медицинском заключении, записанном Шуманом в дневник, указана другая причина, а именно, разрыв френулума – надкожной пленки, который происходит от интенсивной сексуальной активности. Он сам писал о ране, которая причиняет жгучую, режущую боль, вынудившей его пойти вместе с Кристель к своему другу доктору Кристиану Глоку. Тот посоветовал обоим воздержаться от половых контактов и прописал «нарциссовые» ванночки для Шумана, которые уже прописывал Гален для лечения раздражения кожи. Доказательством правильности этого медицинского диагноза служит запись в дневнике от 14 июня 1831 года, где говорится: «Френулум съела нарциссовая вода». Вскоре боли исчезли, рана зажила, так что в дальнейшем воздержании с 15 июня не было необходимости.

Это происшествие не могло не сказаться на его психическом состоянии. Он думал, что у него появились нарушения памяти, жаловался на то, что едва может вспомнить события предшествующего дня, в то время как в детстве запоминал каждое слово, даже если оно произносилось за неделю до этого. Бросается в глаза, что Шуман в эти недели заметно отстранился от музыки и пытался снова заниматься поэзией. Он подхватил «идею поэтической биографии» Э. Т. А. Гоффмана, который был так похож на него своей двойной одаренностью – поэзией и музыкой. Однако в это время он писал в дневнике: «Музыка, как ты мне противна и надоела до смерти!».

8 июня 1831 года, в свой день рождения, он проснулся от «глубокого сна, как перед рождением», как он записал в дневнике. У него было чувство, «как-будто объективный человек хотел отделиться от субъективного, как будто я стою между духом, и плотью, между своим телом и тенью. Мой гений, Ты меня покидаешь?» В восемнадцатилетнем возрасте он был близок к состоянию шизофрении. Так появился «Флорестан-импровизатор», как один из характеров запланированной поэмы «Вундеркинд», а некоторое время спустя он запишет в дневнике: «Флорестан стал между тем моим сердечным другом: он, собственно, должен быть в истории моим Я». Выбор этого имени весьма показателен, так как Флорестан в опере Бетховена своими мужественными и решительными действиями освобождает заключенного в тюрьму Фиделио от цепей, и в дальнейшем этот вымышленный образ символизирует для Шумана сильные, боевые черты характера. Следуя его собственной характеристике, Флорестан – «Смертельный враг мещанства, гениальный бунтарь, часто стреляющий выше цели, но всегда рад

сражаться в своем идеализме». 1 июля в дневнике записано: «С сегодняшнего дня в дневнике появляются совершенно новые лица, два моих лучших друга, которых я еще никогда не видел – это Флорестан и Эвсебий». Эвсебий должен представлять другую сторону его существа: робкого, с нежными чувствами и скорее сдержанного, «поэта в музыке», который в свое искусство включает восторженную любовь к людям. Образцом для этой пары близнецов был все тот же Жан Поль, который со своими братьями-близнецами Вултом и Валтом в романе «Юношеские годы» обратил внимание на двойную игру своего характера. Свое личное отношение к этим двум вымышленным фигурам Шуман сформулировал Гейнриху Дорну, у которого он в этом году «наконец начал настоящий композиторский класс», следующими словами: «Флористан и Эвсебий моя двойная натура, которую я, как Раро, охотно соединил бы в одном человеке».

Занятия у Гейнриха Дорна, который только что приехал в Лейпциг в качестве молодого дирижера и оперного композитора, начались в середине июля 1831 года и продолжались до Пасхи 1832 года. Он охарактеризовал Шумана скорее как робкого человека, который из-за игры на фортепьяно уже тогда пренебрегал литературными проектами и явно боялся публичных выступлений как пианист. В это время Шуман впервые выступил как музыкальный критик со своей знаменитой рецензией на вариации Фридриха Шопена на тему Моцарта «La ci daren la mano», в которой он словами Эвсебия воскликнул: «Снимите шляпы, господа, Гений!» Как и в своих более поздних критических статьях, он сообщал миру собственные мысли, переодевшись в двух своих воображаемых героев.

Когда Шуман вернулся после посещения смертельно больного брата Юлиуса, то долгое время жил в страхе, что сам заболел туберкулезом – мысль, которая не покажется странной, если учесть частые случаи заболевания туберкулезом в его семье. Кажется очень вероятным, что Роберт сам болел туберкулезом, но без серьезных последствий. Однако симптомы, которые он описал своему брату 5 сентября 1831 года, ничего не имели общего с туберкулезом. Кроме того, Шуман страдал в эти дни «почти детским страхом перед холерой», эпидемия которой в то время распространилась в Саксонии как последствие польско-русской войны. В экзальтированном состоянии ипохондрии он жаловался: «Мысль умереть теперь, после того как я прожил на свете 20 лет, ничего не делая кроме как тратя деньги, выводит меня из себя. Я в течение нескольких дней нахожусь в лихорадочном состоянии: тысячи планов проносятся у меня в голове, растекаются и снова появляются». Многочисленные мысли: поехать в Веймар, Аугсбург или на несколько месяцев в Италию, роились в его мозгу, но нерешительность выражалась в чувстве внутренней «расслабленности». Как раз в то время, когда его ипохондрическая нервозность достигла апогея, он увидел себя стоящим перед фактом, что из-за длительного концертного турне в Париж Клары с отцом он вскоре будет предоставлен самому себе. Эта мысль внушила ему такую неуверенность, беспокойство и страх, что в письме своему брату Юлиусу он написал, что охотнее всего «всадил бы себе пулю в голову». Что это заявление представляло собой реальную угрозу, доказывает письмо матери от 21 сентября, в котором он дает указания, как распорядиться его личным имуществом в случае его смерти. В этом завещании свое любимое фортепьяно, наследство его отца, он

оставлял невестке Розалии, считая это мелочью, что свидетельствует о его чувстве отчаянии и безнадежности.

«ПАРАЛИЧ» ПРАВОЙ РУКИ

Но уже в середине октября его настроение снова пришло в «здоровое равновесие». Занятия с музыкальным директором Дорном ему понравились, и его настроение улучшилось, когда он пригласил Кристель на новую квартиру, которую он снял недавно: «Харита была в новой квартире. Она была очень мила и, кажется, влюблена», – писал он 13 октября в своем дневнике. Между тем у него снова возникла проблема с рукой, причиной которой были, вне сомнения, его конфликты с Фридрихом Виком, ревнивый комплекс неполноценности перед его более успешной младшей дочерью Кларой и, может быть, желание работать самостоятельно, более творчески как художник. Ведь оба его произведения, которые он написал, решив стать музыкантом, действительно; заключали в себе что-то новое. «Бабочки» ор. 2, и «Allegro» ор. 8, которое стало первой частью сонаты, определенным образом отражают его внутреннюю жизнь: «уход близких», утрата внутренней периодики в музыке – все это было в нем. Но он мог сделать в музыке то, что с трудом удавалось ему делать внутри себя, а именно – интеграция «диссоциативного». Он должен победить опасность саморасслабления музыкальными средствами.

Первый признак проблемы с рукой был записан в «Лейпцигской книге жизни» 13 октября 1831 года: «С фортепьяно в последнее время дела обстоят превосходно. Запястье я держу немного выше, примерно так, как Бельвиль, хотя грациозной волнообразной линии нет». Анна Каролина де Бельвиль была двадцатидвухлетней чудесной пианисткой, которая, как и Клара Вик, ездила по Европе. Она пыталась уменьшить нагрузку мышц руки тем, что высоко поднимала запястья. После успешных попыток он вскоре начал жаловаться на «онемение правой руки», при этом его настроение к концу года стало ухудшаться. В начале нового года, 5 января 1832 года, он записал в свой дневник: «Художник должен держать равновесие с внешней жизнью, иначе он погибнет, как я».

Мы точно не знаем, когда Шуман начал использовать механические приспособления для тренировки пальцев, которые в то время вошли в моду. Вильгельм Калькбреннер, знаменитый педагог в Париже, рекомендовал такие приспособления, как и капельмейстер Бернгард Ложье, «хиропласт» которого регулировал расстояние между пальцами. Во всяком случае это случилось в отсутствие Вика, когда Шуман использовал метод, который он называл «Сигарной механикой». Так как это было не совсем понятно, то психиатр Оствальд высказал предположение, что это был, по-видимому, механизм, который виртуоз на фортепьяно Сигизмунд Бальберг рекомендовал своим ученикам. Василевски, первый биограф Шумана, полагал, что Шуман вместе со своим другом Тепкеном изобрел устройство, с помощью которого один палец во время упражнений поднимался вверх, а другие пальцы действовали изолированно друг от друга. Сначала все шло как-будто хорошо, так как 7 мая 1832 года он записал в дневнике: «Третий палец с „сигарной механикой“ работает сносно, удар теперь независим».

Но уже через две недели он пишет: «Третий палец кажется неисправным». Это событие произошло накануне концерта в доме Вика по поводу возвращения из длительного турне. Шуман должен был играть своих «Бабочек». Может быть, он хотел привести в хорошую форму технику игры с помощью упражнений и при этом перетрудил палец. Еще более вероятно, что он боялся выступать перед сведущей публикой, так как за несколько дней до этого вечера, 22 мая, записал в дневник: «Если я должен играть перед кем-либо, на меня нападает неспособность фантазировать, от которой я прихожу в отчаяние». Чтобы не играть на вечере, он стал жаловаться на усталость, на сильные головные боли, так что вместо него играла Клара. По-видимому, он использовал свой «неисправимый третий палец» как предлог, чтобы не играть самому, потому что в это время усердно работал над техникой очень сложной клавирной сонатой Бетховена.

Насколько трудно сегодня из имеющихся источников правильно проанализировать болезнь его руки становится понятным из дальнейших подробностей. Кажется странным, что Шуман в Гейдельберге жаловался сначала на сложности с четвертым пальцем правой руки, как вдруг заболел третий. Кроме того, мы читаем в заключении врача, доктора Морица Эмиля Рейтера, по поводу ходатайства об освобождении Шумана от службы в Лейпцигской коммунальной гвардии с 1 февраля 1841 г., что «у него два парализованных пальца на правой руке»: «В юношеском возрасте он заметил, что указательный и средний пальцы правой руки заметно менее подвижны и слабее, чем другие. Вследствие длительного применения устройства, с помощью которого эти пальцы были прижаты к ладони, они до настоящего времени остаются парализованными, так что господин Шуман во время игры на фортепьяно средним пальцем совсем не владеет, указательным — не полностью, а взять в руки какой-нибудь предмет и держать его совсем не может». Шуман был приглашен для служебного освидетельствования окружным врачом, доктором Гюнцом, который 19 июля 1841 года провел тесты и сделал заключение, что Шуман не может свободно владеть указательным и средним пальцами вследствие неполного паралича, поэтому не может надежно использовать оружие. Так как ходатайство не было удовлетворено, то Шуман предъявил комитету коммунальной гвардии второе заключение доктора Рейтера, в котором, кроме этого, были указаны другие причины: прогрессирующая близорукость и «апоплексическое состояние», связанное с частыми недомоганиями, чувством тошноты и опасностью апоплексического удара. От лейпцигского городского управления было затребовано новое заключение, которое на этот раз дал доктор Раймунд Брахман. И этот врач подтвердил паралич, «посчитал его, однако, неполным», который, как известно, не мешал Шуману играть на фортепьяно, следовательно, «еще меньше будет мешать ему пользоваться оружием». Хотя Шуман, несмотря на это, и был освобожден от военной службы, то только потому, что, по мнению доктора Брахмана, частые «приливы крови», которым был подвержен Шуман, «могут во время упражнений с оружием вызвать апоплексический удар».

Конечно, была попытка связать болезнь руки с сифилисом. Эрик Заме предполагал, что паралич третьего пальца правой руки может быть последствием повреждения нерва ртутью из-за лечения сифилиса ртутной мазью. Так как в таком

случае следы ртути могли остаться в волосах, волосы Шумана были обследованы доктором Оствальдом. «Не найдя никаких следов ртути, он решительно отверг этот тезис». С врачебной точки зрения болезнь руки Шумана могла быть связана скорее всего с механическим давлением устройства для тренировки пальцев на нервы, как и предполагал Василевски. По его мнению, бессмысленное применение выдуманного приспособления для тренировки среднего пальца правой руки явилось причиной «паралича». Так как Шуман жаловался на сильные боли во время игры на фортепьяно, а после игры боли через несколько минут исчезали, то это было, по всей вероятности, растяжение сухожилия, которое часто бывает у пианистов вследствие перенапряжения.

Иногда создается впечатление, что Шуман использовал болезнь руки для того, чтобы оставить карьеру пианиста-виртуоза и заняться творчеством, и в этом смысле можно толковать письмо к матери, в котором говорится: «О путешествующем виртуозе я не думаю: это несладкая, неблагодарная жизнь». Некоторые сделали из этого вывод, что Шуман решил оставить мысль стать виртуозом еще до болезни руки. Во всяком случае бросается в глаза то, что он выдвигал болезнь руки на первый план тогда, когда велась дискуссия о его карьере виртуоза. Это было незадолго до его дня рождения. В разговоре с Виком относительно его больной руки, Вик, в качестве доказательства правильности своего метода обучения, привел пример большого успеха своей дочери. В результате уже через два дня Шуман записал в дневник: «Третий палец полностью неподвижен». По совету врача он вместе с Виком отправился на 10 дней в Дрезден, где надеялся завязать знакомство с известными художниками. Правда, по его словам, он «все это время не был расположен к разговорам». Его занимали мысли, сможет ли он с больной рукой вообще обеспечить себе хорошее музыкальное будущее, и его документально подтверждающиеся попытки бороться против болезни всеми средствами опровергают гипотезу, что он использовал болезнь руки как предлог, чтобы сменить профессию. Уже в августе 1832 года Шуман писал своей матери, что его квартира – настоящая аптека, и сообщил ей, что собирается навестить хирурга, профессора Карла Августа Куля, который считался в Лейпциге лучшим и лечил популярным в то время способом – «животными ваннами». Этот врач обещал ему значительное улучшение через полгода регулярного лечения, поэтому Шуман согласился и на такой архаичный метод. Он заключался в следующем: пациент должен был положить свою руку в разрезанный живот только что убитого животного, благотворное влияние должно было оказывать тепло внутренностей животного. Первый восторг по поводу эффективности таких «ванн» вскоре прошел, и примирившись, он сообщал своему другу Тепкену в Бремен о «парализованном» пальце, который очень мешал ему во время игры. В письме к матери от 6 ноября 1832 года, он сообщил о своем намерении «из-за неизлечимой руки» перейти на виолончель, так как здесь нужны пальцы левой руки, и знание смычкового инструмента облегчит ему композиторскую работу над симфониями. С ноября он провел время со своей семьей в Цвикау, где работал над симфонией g – Moll. Электротерапия с гальванизацией, которой его лечил врач Отто, не принесли облегчения, наоборот, неподвижность пальца усилилась. И неудивительно, что в дневнике мы читаем о депрессии. 8 марта 1833 года в нем говорится: «Почему я не

могу писать музыку, если жизнь бурлит во мне. Почему я беру тебя, книгу жизни, если все тихо и мертво». С другой стороны, эти меланхолические настроения сильно возбуждали его фантазию, как он позже рассказывал своей невестке Розалии.

В марте 1833 года он снова вернулся в Лейпциг, где вместе со студентом-юристом Карлом Гюнтером снял комнату на окраине города. А несколько недель спустя он отправился на лечение к школьному учителю Карлу Портиусу, который пользовался при лечении электромагнитным прибором и полагал, что может определять психические особенности больного. В длинном письме к матери он заверил ее в том, что господин Портиус ни в коем случае не является «ветрогоном и обманщиком» и твердо убежден, что вылечит болезнь. Между тем, Шуман консультировался с еще одним врачом, доктором Францем Гартманом, который пользовался в Лейпциге большой популярностью как гомеопат. Тот прописал ему «маленькие-маленькие порошочки» и старую диету и обещал своему пациенту, что через четверть года вылечит его. Хотя Шуману гомеопатия казалась ненадежной, он был полон уверенности и восхищен «доверием, которое вызвал в нем доктор».

Но уже скоро пришлось прервать лечение. Брат Юлиус, болезнь которого прогрессировала, летом 1833 года был на грани смерти, поэтому мать Роберта настаивала, чтобы он навестил брата и застал его живым. Но в июле Роберт заболел «мучительной болезнью», которая, по мнению его биографа, наступила после пьянки и бессонной ночи. Была ли виной тому болезнь или ипохондрический страх увидеть умирающего брата мы не знаем, но он не поехал в Цвикау. Во всяком случае он написал в свое оправдание подробное письмо матери, в котором в качестве причины назвал очень плохое состояние здоровья: «Как ты, моя добрая мама, так и я нуждаюсь в утешении, помочь я не могу ничем, а поплакать – вволю. Ты, кажется, не имеешь представления о моей мучительной болезни, иначе бы ты не звала меня еще раз. Не надо уверять тебя в том, что достаточно было бы одного слова, если бы я был здоров. Но так как я в предыдущем письме писал, что не приеду, это должно было убедить тебя, что я нездоров, так как каждое дуновение ветра (я 14 дней не выхожу) кончается приступом. Я даже не могу помыться. Но если я поеду, может случиться так, что я из почтовой кареты должен буду лечь в постель, чтобы не встать». Болезнь, казалось, в самом деле сильно захватила его, так как 13 июля он сообщил Кларе, с которой переписывался с февраля 1832 года, о своем состоянии здоровья: «Я бы не желал, чтобы меня видели, так как я каждый день все больше худею и становлюсь похожим на сухой стебель фасоли без листьев. Доктор (доктор Гартман. *Прим. авт.*) даже запретил мне сильно тосковать, так как это очень сказывается на здоровье: Но сегодня я сорвал все повязки с ран и рассмеялся доктору прямо в лицо, когда он мне запретил писать. Да. Я даже пригрозил ему заразить его лихорадкой, если он мне не даст спокойно писать, и вот он это сделал». Мать, по-видимому, не считала Шумана серьезно больным и снова попросила его навестить тяжелобольного брата. Клара тоже, казалось была того же мнения, так как хотела пригласить его на домашний концерт 1 августа. Его отказ 2 августа свидетельствовал о том, что он был болен не столько физически, сколько психически, и в этой стадии «окукливания» не хотел иметь никаких общественных

контактов. Он извинился словами: «Так как небо сегодня слишком пасмурное, я не могу прийти на концерт. Кроме того, я сегодня так затянул себя паутиной, что выглядывают лишь кончики крыльев, которые легко можно повредить». Мучимый собственным состоянием и, вероятно, угрызениями совести, что не был вместе с братом в его последние часы – брат навсегда закрыл глаза 2 августа – он писал матери: «Я ничего не знаю о Юлиусе. Как он, в сознании ли он и может ли говорить, есть ли у него надежда, получил ли он мое письмо, желал бы он увидеть меня, часто ли он вспоминает меня? Как было бы хорошо узнать об этом! Не отнимайте у него надежду вскоре увидеть меня. Не мог бы я получить от него несколько строк? Хорошенько попросите его... об этом». Эти строки звучат так, как будто он мог сравнить состояние брата со своим собственным и искал утешения скорее для себя, чем хотел помочь брату. Судьба Юлиуса дала новую пищу его страху заболеть чахоткой.

Насколько велик был страх смерти доказывает его отказ приехать на погребение брата. При мысли о погребальной церемонии он вспоминал о смерти отца, о самоубийстве сестры Эмилии и, очевидно, видел только одну возможность душевно пережить случившееся – полную изоляцию от общества или, как он сам говорил, «окукливание».

ГОД БОЛЕЗНИ 1833

«Мучительная болезнь Шумана с „холодной лихорадкой“», которая охватила его в июле 1833 года, была названа на рубеже столетий Мебиусом малярией: эта версия была без всякой критики принята всеми биографами и во всех составленных врачами патографиях. Вплоть до открытия малярийных плазмодий Лаверанном в 1880 году малярию или, как ее называли раньше «переменную лихорадку» относили к так называемым «ядовито-контактным», следовательно, инфекционным заболеваниям, причиной которых являются болотные испарения. Сегодня мы знаем, что эта болезнь незаразна и передается через укус малярийного комара, который относится к плазмодиям. В основном малярия – болезнь теплых стран, но не ограничивается ими. Так, до XX века малярия наблюдалась также во многих странах Европы, где имелись очаги, в частности, в окрестностях Берлина, Эмса, в низовьях Вислы и в Силезии. В большинстве местностей Германии – как по течению Рейна и его притоков или на Эльбе – очаги были уничтожены осушением болотистых местностей или регулированием течения рек только в конце XIX века. Около 1830 года принципиально была возможна малярия и у Шумана. Но что решительно говорит против этого, так это данные анализа, насколько его можно реконструировать из письменных источников. В письме к матери в июле 1833 года говорится, что Шуман уже 14 дней не выходит из комнаты, так как почти каждое дуновение ветра кончается приступом, и он, очевидно чтобы не переохладиться, не мог даже помыться. Это не подходит к малярии, потому что она отличается цикличностью. Плазмодии проникают в красные кровяные тельца на строго определенное время – 48 часов; малярия сопровождается независимой от внешних условий лихорадкой, сильной потливостью. Несколько дней без лихорадки, как это описано у Шумана, не бывает, по крайней мере, у так называемой «трехдневной

формы», которая в то время встречалась исключительно в Европе. Наконец, у большинства больных, если они без лечения выдержали 20 приступов малярии и клинически кажутся здоровыми, болезнь возвращается. Так называемые ранние рецидивы появляются через несколько недель или месяцев, а позднее – только через 7–10 месяцев. В истории болезни Шумана нет речи ни о ранних, ни о поздних рецидивах, следовательно, диагноз малярии очень спорный. Конечно, была мысль о том, что Шуман, учитывая наследственную предрасположенность, мог перенести вспышку туберкулеза. Ведь двое его детей, как и брат, умерли от этой болезни. Против этого предположения говорит относительно короткое время болезни, сопровождавшейся высокой температурой и ознобом. За всеми этими размышлениями прошла незамеченной одна деталь, о которой Шуман сообщил в письме к Кларе: «...Сегодня я сорвал все повязки с ран и рассмеялся доктору прямо в лицо. Да: Я даже пригрозил ему заразить его лихорадкой». Если вспомнить замечание Василевски, что эта сопровождаемая холодной лихорадкой болезнь появилась после ночной попойки, можно объяснить его недуг иначе. Шуман мог во время пьянки под влиянием алкоголя пораниться, а затем заразиться, что могло привести к заражению крови с «септической высокой температурой», которая в то время при недостаточно эффективном лечении могла держаться неделями и нередко приводила к смерти. Эта болезнь сопровождалась быстрым упадком сил и потерей веса – симптомы, которые описал Шуман своей матери и Кларе. Ввиду таких однозначных совпадений гипотеза Моэбуса о том, что у Шумана летом 1833 года была тяжелая форма малярии, отпадает.

Под влиянием смерти своего брата Юлиуса он решил осуществить план, рассказанный им матери за два месяца до этого, а именно – заняться литературной деятельностью. Совместно со своим братом Карлом он основал журнал «*Neue Zeitschrift für Musik*», может быть, неосознанно, но как средство самотерапии. Иначе было бы трудно понять, так как основание этого журнала пришлось как раз на те дни, когда все члены семьи были заняты выполнением всех похоронных формальностей. Сам Роберт с началом новой деятельности покончил с мучившими его самонаблюдениями, переселился в сентябре в квартиру в центре Лейпцига, расположенную на 5-м этаже, и скоро наслаждался интересным кругом друзей: музыкантов, писателей и художников. В его дневнике мы читаем о «медленном выздоровлении» и «пустой жизни с веселыми пьянками».

В этом постепенно восстанавливаемом душевном равновесии Шумана снова поразил своей полной неожиданностью тяжелый удар. Его горячо любимая невестка Розалия, жена брата Карла, умерла в ночь с 17 на 18 октября от чахотки. Она была для него одновременно матерью и сестрой. В ее лице он потерял единственную женщину, которой доверял; он мог обсуждать с ней свои интимные, сексуальные проблемы с женщинами открыто и свободно, и она всегда с добротой понимала некоторые его эскапады. В его дневнике 22 мая 1832 года записано: «Рано Харита – и Розалия придет. Смущение. Боже! Небесный». Шуман думал, что Розалия его любила, потому ее смерть означала для него больше, чем утрата сестры, и этот взрыв чувств более чем понятен. 5 лет спустя в письме от 11 февраля 1838 года он попытался описать Кларе свою тогдашнюю боль: «У меня больше никого не было, кроме Розалии. Уже тогда, в 1833 году, наступила хандра, я

опасался дать себе отчет. Это были ошибки, которые знает каждый художник, когда не все идет так быстро, как мечталось. Признания у меня не было, к тому же я не мог играть правой рукой. Это было летом 1833 года. Я редко чувствовал себя счастливым. Мне чего-то не хватало. Меланхолия из-за смерти любимого брата стала еще хуже. Так было в моем сердце, когда я узнал о смерти Розалии. Только несколько слов: в ночь с 17 на 18 октября 1833 года мне пришла в голову чудовищная мысль, самая чудовищная, которая может прийти, — „потерял рассудок“. Она овладела мной с такой силой, что все утешения, все молитвы, насмешки и издевательства меркли перед ней. Страх гнал меня с места на место, я не мог дышать при мысли: „А вдруг случится так, что ты не сможешь думать?“ Клара, тот не знает ни страданий, ни болезней, ни отчаяния, кто однажды не пережил такое. Тогда я в ужасном волнении побежал к врачу и рассказал ему все: что я схожу с ума, что я не знаю, куда деваться от страха. Я даже не могу поручиться за то, что в таком состоянии не наложу на себя руки. Врач сначала утешил меня, затем, смеясь, сказал: „Медицина здесь не поможет, найдите себе женщину, она Вас сразу вылечит“. Я очень хотел найти такую женщину».

Из письма не понятно, к какому врачу он обратился, очень вероятно, что к доктору Гартману. В большинстве случаев при таких психиатрических симптомах прописывали успокаивающее средство. И Шуман «после ужасной ночи 17 октября» действительно внешне успокоился. Каким серьезным был этот кризис, мы читаем у Василевски, который писал: «Я получил сообщение, что Шуман в эту ночь хотел выброситься из окна». Поэтому друзья уговорили его переселиться в комнату на первом этаже к Карлу Гюнтеру, с которым он жил раньше. Это было лучше еще и потому, что Шуман не мог спать.

Тем не менее ужасная меланхолия, как мы читаем в его дневнике, продолжалась. Она сопровождалась полной апатией и равнодушием. В ноябре он написал об этом своей матери: «На прошедшей неделе я был ничем иным, как статуей, которая не чувствует ни тепла, ни холода. С огромным трудом я вернулся к жизни. Но я еще робок и пуглив, не могу спать один, взял к себе очень доброго человека. Я не могу приехать в Цвикау один, боюсь, что со мной может что-то случиться. Сильное давление крови, невыразимый страх, невозможность дышать, мгновенные обмороки, все это было со мной, хотя теперь меньше, чем в прошедшие дни. Если бы ты имела представление об этой меланхолии, ты бы, конечно, простила мне, что я не писал». В эти дни и недели медленного выздоровления Шуман очень тосковал по любви своей матери, он прямо-таки заклинал любить его всей душой. В письме от 27 ноября 1833 года он писал ей, как чудесно для него знать, что ночью кто-то думает о нем или даже молится за него и что этот кто-то — его мать.

Его душевное состояние все еще было неустойчивым и хрупким, как мы читаем в письме к матери в январе 1834 года. В нем он просил оградить его от волнений, но в конце письма написал о перемене состояния: «Так как мысль о страданиях других так тяжела для меня и отнимает силы, остерегайтесь писать мне что-либо, что может беспокоить меня, иначе я должен буду отказаться от ваших писем. Особенно я прошу вас никак, ни письменно, ни устно не напоминать мне о Юлиусе и Розалии. Я не знал боли, теперь она пришла, и я не могу побороть ее, а

она меня – тысячу раз. Тем не менее я уже несколько дней чувствую себя лучше за долгое время: скоро появятся веселые люди, тогда я буду очень добр к ним, как добры они ко мне».

Постепенно болезненное состояние, которое продолжалось полгода, проходило, и в письме марта 1834 года больше не было жалоб. Напротив, кажется, началось время приподнятого настроения и активности. Он снова начал много сочинять и шутливо сообщал в апреле: «Не пугайтесь, я отращаю себе усы». Все признаки указывали на то, что он, как музыкант, писатель и композитор вошел в свой период «Бури и натиска». Отдохнув от тяжелого кризиса, он в поисках контактов с художниками встретил в Лейпциге, тогдашней музыкальной столице Германии, талантливого пианиста и композитора Людвиг Шунке, который приехал в декабре 1833 года и существенно способствовал тому, что Шуман снова нашел в себе силы и внутреннее спокойствие, необходимое для новой деятельности. «Тогда в декабре Людвиг Шунке – как звезда», говорилось в начале новой дружбы с некоторой гомофилической окраской. Дружба между ними началась после ссоры Шунке с Отто Николаи, который был в Лейпциге в гостях и якобы «замарал» имя Шунке. Шунке вызвал его на дуэль и попросил Шумана быть секундантом. Дуэль, к счастью, не состоялась, но оба молодых музыканта с этого времени жили вместе в квартире Шумана и оба решили работать для журнала «*Neue Zeitschrift für Musik*». В это время родилась идея «давидсбюндлеров», к которым относились единомышленники, собиравшиеся постоянно в кафе «*Zum Kaffe Baum*», подобно «гармоничному союзу» Карла Марии фон Вебер. Прогрессивные музыканты этого союза-под руководством Шумана вели в своем новом журнале борьбу против правивших тогда в музыкальном мире и отставших от жизни «филистеров». Этому музыкальному союзу Шуман, как ответственный редактор, посвятил 10 лет, значительную часть своей жизни и творческих сил. В свои неполные 24 года он стал, таким образом, неоспоримым духовным авторитетом музыкальной Германии. Изобразительной формой для своей критики он избрал ставшее вскоре известным завуалированное сообщение в духе литературного мистицизма, когда не только он сам выступал в роли Флористана или Эвсебия, но и давал своим сотрудникам фантастические имена. В качестве музыкального директора Шуман окончательно пришел к композиторской деятельности сложным, кружным путем, начиная с литературных занятий через мечту пианиста-виртуоза и деятельность музыкального критика. Все это создало предпосылки для того, чтобы Шуман стал универсальной личностью романтизма.

Продуктивные годы, 1834 и 1835, отмечены любовью к двум женщинам. Его любовь к Эрнестине фон Фрикен была с самой первой встречи 6 апреля 1834 года очень большой. Эрнестина любила его также глубоко и искренне, так что 2 июня он писал своей матери: «Эрнестина, дочь богатого богемского барона фон Фрикена, чудесное чистое дитя, нежная и умная, горячо любит меня, любит искусство, чрезвычайно музыкальна – короче, такую жену я желал бы себе». Так как девушка, по свидетельству современников, не отличалась ни красотой, ни умом, можно только удивляться этим страстным словам. Возможно сближение с ней объясняется советом врача: «Найдите себе женщину, она Вас сразу вылечит». Отсюда понятен и его мотив – «Я очень хотел найти такую женщину», – спасение

женщиной. Однако здесь могли быть и чисто расчетливые эгоистические цели. Иначе трудно объяснить заметное охлаждение, когда он во время посещения любимой в ее родном городе Аше узнал, что она не является родной дочерью барона. Он рассказывал позже Кларе: «Когда я узнал, что она бедна, а сам, каким бы прилежным я не был, имею совсем немного, то на меня как будто надели кандалы... моя карьера художника показалась мне смешной. Я поговорил с моей матерью и мы сошлись на мнении, что это доставит только слишком много хлопот». Снова потребность в материнской защищенности и выражение «нарциссской замкнутости, когда он, как „холодная статуя“ воспринимает своих сограждан как вещи».

Все больше отдаляясь от Эрнестины, он обратил свои чувства к Кларе, которая с самого начала ревниво наблюдала за начинающейся любовью Роберта к ее подруге. Уже в апреле 1835 года, когда она вернулась после длительного концертного турне, он, казалось, неосознанно, в раздвоенных чувствах, искренне влюбился в нее. Позже он признался ей: «Ты уже не была ребенком. Ты говорила так понятно, и в твоих глазах я видел тайный блеск любви».

Уже летом 1834 года чахотка его друга Шунке приняла такой драматический характер, что Шуман срочно попросил помощи у своих друзей, супружеской пары Карла и Генриетты Фогт. Оба сразу инстинктивно угадали страх утраты Шумана, который охватил его при мысли потерять Шунке. Они взяли тяжело больного друга в свой дом, где за ним ухаживали лучше, чем у Шумана. Они настаивали на том, чтобы Шуман не оставлял Эрнестину. В этой амбивалентной ситуации его начали мучить мысли то об Эрнестине «с лицом мадонны и детской привязанностью ко мне», то об умирающем друге «с болью в глазах». В октябре 1834 года эта внутренняя раздвоенность, воспоминания о смерти Розалии и последовавшем вслед за этим нервном кризисе вынудили его сбежать в Цвикау, оставив умирающего Шунке в доме Фогтов. В своем дневнике он записал: «Прогрессирующая меланхолия» – и без сомнения, при мысли, что он оставил Шунке, пережил тяжелый нервный кризис. «Я – виртуоз по запоминанию несчастных случаев. Это злой дух, который идет навстречу счастью и издевается над ним. Это самомучение я довожу до прегрешения над самим собой», – писал он 7 ноября своей душевной подруге Генриетте Фогт и просил ее «ради Бога» не сообщать ему, когда умрет Шунке. Неделью спустя, 7 декабря 1834 года, Шунке умер.

Возвратившись в Лейпциг, Шуман безотлагательно принялся за работу в журнале, единственным собственником которого он стал, и удивительно, что этот «мечтатель», выполняя такую профессиональную нагрузку, смог завершить несколько значительных композиций. Воодушевленный названием родного города Эрнестины, Аш, он написал «Карнавал» ор. 9, нечто вроде музыкальной картинной галереи, в котором впервые появляются тени Флорестана в «Апассионате» и Эвсебия в мрачном «Адажио», как музыкальное выражение его двойственной натуры, те фигуры, на которые он намекал в «Бабочках». Но и «Симфоническими этюдами» ор. 13 мы обязаны его короткой связи с Эрнестиной или, более того, с бароном фон Фрикен. Написанная им тема флейты послужила основой для этого грандиозного вариационного произведения.

С приездом Феликса Мендельсона Бартольди 30 августа 1835 года в Лейпциг у Шумана появился соперник, так как не только он сам восхищался этим необыкновенным художником и человеком, но и Клара. Если до сих пор Роберт не определился в отношении своих чувств к Кларе, то ему вдруг стало ясно, как быстро она превратилась в очаровательную молодую женщину. В ноябре 1835 года он провел «прекрасные часы в ее объятиях», как сказано в его дневнике, они впервые поцеловались. Решающая встреча произошла месяцем позже в Цвикау на концерте, когда Клара и Роберт встретились с его матерью, и пожелание о помолвке, высказанное матерью, произвело на влюбленных неизгладимое впечатление. Однако за этим последовала 4-летняя борьба за Клару Вик.

БОРЬБА ЗА КЛАРУ ВИК

Справедливости ради надо сказать, что Фридрих Вик имел достаточно причин, чтобы противиться еще не до конца созревшим планам о женитьбе. Его дочери было только 16 лет, ей предстояла блестящая карьера пианистки-виртуоза, которая была достигнута ценой невероятных трудностей и теперь могла быть разрушена ранним замужеством. Шуман ни из деятельности в качестве редактора журнала, ни из своей композиторской деятельности не мог извлечь достаточно средств, чтобы «создать настоящую семью». Наконец, депрессии Шумана и его спорадическая склонность к алкогольным эксцессам были для Вика поводом для размышлений. В том, что он все время посылал свою дочь в концертные турне, чтобы препятствовать её встречам с Шуманом, или запретил им писать друг другу, не было ничего необычного. Однако трудно понять его жестокие и нечестные действия. Он клеветал на Шумана своей дочери, принуждал её выдать его письма или угрожал лишить её наследства, Клара, которая любила отца и не хотела потерять его из-за любви к Роберту, вследствие этих насильственных действий отца стала очень нерешительной и относилась к Шуману зачастую пассивно и отчужденно. Так однажды она писала Роберту, используя аргументацию отца: «Одно я хочу тебе сказать, что не могу стать твоей, прежде чем не переменятся обстоятельства. Я не хочу иметь лошадей, бриллиантов, я буду счастлива, если ты будешь со мной, но я все же хочу иметь обеспеченную жизнь. Итак Роберт, подумай, сможешь ли ты дать мне обеспеченную жизнь». Понятно, что такие письма повергали Шумана в депрессию. К тому же во время насильственной разлуки с Кларой его постиг еще один тяжелый удар. 4 февраля умерла его мать. Со смертью матери кончилась любовь, к которой он был так привязан. Мать не ограничивалась одними советами, она оказывала ему также материальную помощь. Она была самым главным человеком в его жизни. Оба они находились друг с другом в обоюдной, хотя и не всегда бесконфликтной зависимости. Как мы читаем в одном из ее писем, она всегда поощряла его музыкальные наклонности в раннем детстве: «Я, которая так много и хорошо пела, и которую называли живой книгой арий, очень радовалась, когда ты пел „Прекрасная Минка, я должен уйти“ с таким прекрасным чувством и правильным тактом». Позже, напротив, она «преградила ему дорогу к искусству», как он говорил, из-за чего возникли значительные трения между ними. Они немного уменьшились только благодаря знакомству фрау Шуман

с Кларой Вик, которую она сразу полюбила, побывав на ее дебюте в Цвикау в 1832 г.

Так же, как и после смерти брата Юлиуса и невестки Розалии, он снова не мог решиться поехать на похороны матери. Вместо этого он навестил Клару в Дрездене, чтобы высказать ей свою боль. Оставшаяся практически без матери после развода родителей, Клара выразила ему свое полное понимание и соболезнование. После погребения он поехал в Цвикау на оглашение завещания матери, откуда писал Кларе, что его «будущее теперь намного надежнее. Ты будешь делить со мной радости и горе. Мы судьбой предназначены друг другу». Эти слова Клара никогда не забывала. Таким пророчеством судьбы отмечены годы ее брака и долгие вдовьи годы. После смерти матери, окончательно и полностью одинокий Шуман связывал все свои мечты и чувства с Кларой. Тем более тяжелой была разлука с ней, к которой вынудил их ее отец, потребовав весной 1836 года прервать всякие отношения друг с другом. Сначала он впал в парализующую депрессию, был неспособен к работе. Но уже в конце апреля состояние его улучшилось, он сочинил три инструментальных композиции, в которых, как в письмах, выражал свои страдания. Он писал Кларе, что посвященная ей соната *fis-Moll op. II* о «Флорестане и Эвсебий» символизирует «крик сердца». В этой сонате мысли быстро сменяют друг друга, поэтому она написана не в строгой форме. Напротив, менее инновационно и в почти строгой классической манере написана соната *g-Moll op. 22*, хотя Клара ее особенно ценила. Однако самой значительной композицией этого времени была фантазия *C-Dur op. 17*. Об этом шедевре, в котором различным образом соединены все аспекты свободной фантазии, он писал Кларе: «Фантазию ты можешь понять только тогда, когда перенесешься в то несчастливое лето 1836 года, когда я отказался от тебя. Первый пассаж – пожалуй самый страстный, который я когда-либо писал – глубокая тоска по тебе».

Между тем, из-за пассивности Шумана Клара вообразила себе, что Шуман оставил ее. По-видимому, чтобы отомстить ему, она завязала знакомство с его другом Карлом Банком, которое сначала поощрялось Виком, но в мае 1837 года было прекращено. Эти разочарования с обеих сторон создали возможность сближения. После того как с февраля 1836 года до августа 1837 любящие не обменялись ни единым словом, летом 1837 года между ними снова завязалась переписка. Как тяжело Шуман страдал от долгой разлуки, свидетельствует письмо от января 1837 года, где он писал ей: «Самое мрачное время, когда я совсем ничего не знал о тебе и хотел забыть насилье. Мы должно быть были чужими в это время. Я смирился. Но потом старая боль вновь ожила, я в отчаянии ломал себе руки и говорил часто, ночью Богу: „Только одного не допусти, чтобы я сошел с ума“. Один раз мне показалось, что я в газетах прочитал о твоей помолвке, тогда я упал на пол и громко закричал. Потом я хотел излечиться, насильно влюбиться в женщину, которая почти взяла меня в свои сети». Этой женщиной была, без сомнения, его прежняя подруга Кристель, так как в дневнике 1836 года есть запись: «Нашел Кристу, последствия в январе 1837 года». Но вот 13 августа 1837 года он рискнул в первый раз снова – хоть теперь и с обращением на «Вы» – уверить Клару в своей любви и просить ответа «да»: «Вы еще верны и уверены?. Я

тысячу раз думал об этом, и все говорит мне – это должно случиться, если мы хотим и будем действовать. Напишите мне просто „да“. Захотите ли Вы передать письмо Вашему отцу в Ваш день рождения (13 сентября)?» Клара приняла его письмо сначала «холодно, серьезно и все-таки хорошо» и ответила ему: «У меня внутри все шепчет Вам „навсегда“». И она ему устроила встречу с отцом. Тот остался непреклонен и показал свою жестокость, как мы читаем в письме Роберта Кларе от 18 сентября: «Беседа с Вашим отцом была ужасной. Эта холодность, эта злая воля, эти противоречия. Он придумал новый способ уничтожить, он вонзает нож в сердце вместе с ручкой. Бойтесь всего, он будет принуждать Вас силой, Хитростью он не может. Бойтесь всего!. Подумайте хорошенько, что делать. Я буду послушен как ребенок. Ах, как у меня в голове все смешалось. Мне хочется смеяться от смертельной боли. Такое состояние не может продолжаться долго, этого не выдержит моя натура. Утешь меня, Клара, пожалуйста, чтобы он меня не загнал в угол. Я измучен до предела».

Несмотря на грубый отказ отца, Роберт и Клара поклялись в письмах до конца держаться вместе, и самое позднее после ее совершеннолетия, в 1840 году, пожениться, между тем она отправилась в концертное турне, которое продолжалось до середины октября и привело ее в Вену, где она имела необыкновенный успех. Шуман набросился на работу, хотя его творческая активность сильно пострадала от алкоголя, внутренней ярости и страха разлуки. Появились 18 коротких клавирных пьес, которые он под заголовком «Танцы давидсбюндлеров» ор. 6 посвятил Вальтеру фон Гете, внуку короля поэтов. Как он позже объяснил Кларе, в этих танцах «Много мыслей о свадьбе». Символизм «Танцев давидсбюндлеров», в которых он дал музыкальное выражение собственным чувствам через Флорестана и Эвсебиа и соответственно обозначил разделы буквами «Ф» и «Э», показывает, что он снова смирился с горько-сладкой реальностью холостяка. «Здесь Флорестан заканчивает, и горькая улыбка появилась у него на губах», – писал Шуман о последней части первой половины своего музыкального рассказа. Флорестан и Эвсебий танцуют в этой композиции по отдельности или вместе, и буквально ощущаешь, как блаженство сливается с болью. Не удивительно, что «Танцы давидсбюндлеров» являются автобиографическим произведением, в котором он, как никогда, открывает свою душу и показывает нам, какие фазы угнетенного состояния переживал в это время.

Его письма и записи в дневниках рассказывают о том, какие колебания настроения он испытывал. Вот, что говорится в записи от 28 ноября 1837 года: «...Последняя страница твоего письма совсем сразила меня. Как будто ты писала под диктовку отца, холод этих строк содержит нечто убийственное. А теперь еще то, что тебе даже не нравится мое кольцо. Со вчерашнего дня мне твое тоже не нравится, и я его не ношу. Мне снилось, что я прохожу мимо глубокой реки и тут мне пришло на ум, бросить туда кольцо. Я бросил. Меня охватила такая тоска, что я тоже бросился туда». Этот сон позже стал ужасной реальностью. В то же время он хотел успокоить Клару: «Что касается этой темной стороны моей жизни, то когда-нибудь я открою тебе свою большую тайну психического расстройства, которое я однажды пережил. Для этого надо много времени. Но ты должна узнать об этом, тогда у тебя будет ключ ко всем моим действиям и ко мне самому».

В начале 1838 года у него вдруг поднялось настроение. 11 февраля он написал Кларе: «Я так счастлив с некоторого времени, как никогда раньше. У тебя должна быть чистая совесть, что ты вернула веселые дни человеку, которого годами мучили страшные мысли, который мастерски умеет находить темные стороны вещей, перед которыми сам пугается, который мог выбросить жизнь как геллер». Клара не переставала удивляться, когда читала: «Сегодня утром вдруг такой серьезный и такой веселый. Таким я бываю всегда, когда меня любят, я от смеха не могу писать». В эти дни он сочинял свои «Детские сцены» ор. 15, в которых ему особенно удались «мечтания» – классический прототип фортепианной миниатюры, поэтическая изысканность. Вслед за этим появились «Новеллы» ор. 21 и «Крейслериана» ор. 16.

В переписке с Кларой, которую они вели в разлуке, его чувства иногда были подобны фантазиям, как показывает письмо от 14 апреля: «Я хочу рассказать тебе о недавней ночи. Я проснулся и не мог снова заснуть, и так как я все больше и больше думал о твоей душе и твоих мечтах, вдруг услышал: „Роберт, я с тобой“. На меня напал ужас, как-будто духи общаются между собой через большие расстояния». Это письмо дает выразительную картину почти болезненной фантазии Шумана.

В конце июля 1838 года появляются первые признаки акустических галлюцинаций, возможно связанные с алкогольным опьянением. Мрачные периоды следовали за светлыми, веселыми днями, как свидетельствуют записи последних июльских дней: «Ужасно много пил... я был так утомлен, что едва мог говорить... я был как бы ясновидящий. Мне казалось, как будто я заранее все знаю. Вторник весь день и вся ночь – самые страшные в моей жизни, я думал, что створю от беспокойства... не сомкнул глаз от ужасных мыслей и мучительной музыки. Упаси Боже, чтобы я еще раз так умер». Его все время мучили представления о насильственной смерти. Но уже на следующий день: «Сегодня мне снова легче. Мир снова сияет, к тому же еще и письмо от моей хорошей девочки».

После возвращения Клары в мае 1838 года наряду с продолжающимся напряжением и безысходностью неустойчивость Шумана в стремлении добиться согласия Вика имела еще одну причину. Он начал страдать от относительно недостаточных успехов как композитор, в особенности потому, что не мог предложить Кларе ничего, что соответствовало бы ее триумфу. Поэтому после некоторых колебаний решил поехать в Вену, чтобы в музыкальной столице рискнуть начать снова и, может быть, заложить базис нынешней жизни. 3 октября 1838 года он прибыл в Вену. Он сразу же отыскал Йозефа Фишхофа, врача и известного музыканта, корреспондента журнала «Neue Zeitschrift für Musik». К сожалению, пребывание в Вене не принесло ожидаемого результата. Ему не удалось перевести журнал в Вену. Кроме того, из-за постоянного меланхолического настроения он боялся заводить необходимые знакомства. По этому поводу он жаловался своей невестке Терезе: «Я бы смог многое рассказать о своих знакомствах... и что я себя хорошо чувствую, но еще чаще чувствую меланхолию, хоть стреляйся». Самой важной для музыкального мира была встреча с Фердинандом Шубертом, старшим братом Франца Шуберта, у которого среди нот Шуман обнаружил большую симфонию C-Dur, впервые исполненную 21 марта

1839 года в Лейпциге под управлением Мендельсона.

Хотя неудачная миссия в Вене оставила удручающее впечатление, переписка с Кларой воодушевила его, что следует из его писем: «Ты принесла мне весну, – писал он 18 декабря, – я сочиняю. С тех пор как получил твои письма, не могу отделяться от музыки. Только, если я о тебе долго ничего не слышу, силы покидают меня...». В другом письме он уверяет ее: «Я слышу только твой голос и музыку расставания. Я много страдаю, но это прекрасно, это слезы на цветах». Стимулирующее влияние оказали на него «Идеи эстетики музыкального искусства» Кристиана Фридриха Даниэля Шуберта, автора слов к песне Шуберта «Форель», которые производили впечатление легкости и окрыленности. Примером этого влияния является его «Арабеска» ор. 18 и прежде всего «Блюменштюк» ор. 19. А вообще красной нитью через все его венские композиции проходят подъем и спад душевных настроений, что самым ярким образом выразилось в его «Юмореске» ор. 20, о которой он писал Кларе: «Всю неделю я сидел за фортепьяно и сочинял, смеялся и плакал одновременно. Ты видишь, что все это хорошо показано в моем Opus 20, большой „Юмореске“». Прежде чем уехать из Вены, он написал «Ночные пьесы» ор. 23 в чрезвычайно тяжелой обстановке. 30 марта 1838 года он получил известие, что его старший брат Эдуард при смерти, и он должен поэтому незамедлительно вернуться в Лейпциг. Это сообщение о близкой кончине брата вызвало неадекватное поведение Шумана.

Он сообщил Кларе, что со смертью Эдуарда доходы от издательства журнала могут снизиться. «Смерть Эдуарда и для нас будет несчастьем. Если бы я был совсем другим человеком, я сказал бы тебе сам, что ты должна меня оставить, потому что я не даю тебе ничего, кроме хлопот. Ты бы тогда оставила меня?» Так писал он еще до Вены 1 апреля, а некоторыми днями позже сообщил из Праги, на обратном пути, с болезненной фантазией о таинственном предчувствии смерти брата: «Я видел во время сочинения („Ночных пьес“. *Прим. авт.*) все время похоронные процессии, гробы, несчастных отчаявшихся людей, а когда закончил, долго искал название, и все время мне приходило в голову „Трупная фантазия“. Во время сочинения я был так взволнован, что у меня выступили на глазах слезы, я не знал почему, у меня не было причин». Эдуард умер 6 апреля, через день после отъезда Роберта из Вены, братья так и не увиделись. Чтобы не участвовать в похоронах, Шуман только 10 апреля приехал в Цвикау. Кларе он признался после возвращения из Вены, что в пути все время слышал «органный хорал». В этом письме он снова показал свою большую зависимость от нее: «Без тебя я давно был бы там, где Эдуард, но я не думаю о смерти, если ты жива».

Так как Клара во время его пребывания в Вене уехала в концертное турне в Париж, оба почти целый год не могли переписываться. Но именно переписка, в которой все время проявлялась двойственность чувств Клары, любовь к отцу и Роберту, усилила безнадежно подавленное настроение Роберта. В июле 1839 года – он набрался мужества и начал процесс за Клару против непримиримого Вика, получив предварительно согласие Клары. Ввиду неустойчивой психики Шумана можно только удивляться, с какой последовательной стратегией и терпением он сражался и выдержал все нагрузки изматывающей борьбы за Клару, во время которой должен был выслушивать оскорбления, клеветнические обвинения от ее

отца. Когда Роберт и Клара потеряли всякую надежду на примирение, было вынесено решение судебных властей разрешить бракосочетание: «Придет время, и этот ужасный период закончится, так как иначе я бы пропал». Полный надежд он послал 8 июня 1839 года Кларе письмо: «Я сегодня вступил в свой 29 год. Может быть, у меня за плечами уже большая часть жизни. Очень странным я не стану, это я знаю точно. Во мне бушевали страсти и тоска по тебе мучила меня. Но ты мне принесешь мир и здоровье. Любимая Клара! Когда же я смогу заключить тебя в свои объятия! Тогда мы все всем простим и твоему отцу тоже». Несмотря на это, процесс, начавшийся в июле и продолжавшийся более года, вызвал у Шумана депрессию, которая усугубилась тем, что в борьбе против отца оба чувствовали вину: «На мне лежит все-таки большая вина, что я разлучил тебя с отцом, и это меня мучает», – писал он Кларе, а затем последовали мысли о самоубийстве: «...У меня такое чувство, что я должен лечь туда, где лежат уже многие, кто любил меня». В сущности это самообвинение и тоска – желание присоединиться к любимым умершим показывают, что в эту решающую фазу он был не способен продолжать борьбу. С другой стороны, были и счастливые, наполненные радостью времена, с тех пор как 18 августа 1839 года возвратилась Клара. Свидания влюбленных и надежда на скорое объединение сделали 1840 год самым счастливым в их жизни. В феврале «смертельно усталый» и иногда «безумный от боли» Роберт пробудился с новыми творческими силами. Если до этого он писал только для фортепьяно, то сейчас обратился к песням, которые доставляли ему бесконечное счастье. Только в 1840 году – своем песенном году – он написал 138 песен, по поводу чего сказал себе словами Жана Поля: «Я хотел бы петь до смерти как соловей». Буквально чувствуется, что он освободился от желания виртуозной игры на фортепьяно, когда читаешь письмо к Кларе от 24 февраля 1840 года: «Как мне стало легко, я не могу тебе сказать, и как я был счастлив при этом. В большинстве случаев я их пишу стоя или во время ходьбы, не за фортепьяно. Это же совсем другая музыка, которая не проходит сначала через пальцы, намного непосредственнее и мелодичнее». Новое для Шумана в сочинении песен это не только использование голоса, но и включение языка в музыку, благодаря чему стала возможной более точная формулировка. При этом пригодилась его двойная способность, которая позволила ему почти играючи соединить воедино языковую и музыкальную поэзию. К важнейшим произведениям этого нового вида относятся «Лидеркрайз» по Генриху Гейне ор. 24, серия песен на стихи Юстинуса Кернера ор. 35, «Лидеркрайз» на стихи Эйхендорфа ор. 39, «Любовь и жизнь женщины» по Шамиссо и «Любовь поэта» на слова Генриха Гейне ор. 48. Многие известные стихи были переложены на музыку, при этом бросается в глаза, что для песен, выпадающих на самые счастливые годы его жизни, он выбирает траурные стихи и пишет потрясающую музыку. Особенно отчетливо чувствуются следы перенесенных страданий в цикле песен ор. 24 на стихи Гейне, который напоминает в некотором смысле «Зимнее путешествие» Франца Шуберта. Вспомним песню «Прекрасная колыбель моих песен», в которой в словах «Безумие царит в моих мыслях» потрясающим образом выражается душевное состояние Шумана со всеми его страхами. Может быть, еще отчетливее это видно в песнях ор. 35 на стихи Кернера, которые повествуют о печали, одиночестве и безумии, а заключительная

песня «Старики» является определенной аналогией «Шарманщика». Таким образом он смог творчески в музыке излить все обиды и страдания, которые пережил в своей жизни, и вытеснить поселившееся в нем меланхолическое смирение, парализующее волю. При этом он в песенном творчестве осуществил тесное переплетение поэзии и музыки, о чем мечтал еще в юности, где в клавирной партии смог настолько четко выразить свое «Я», что оно утверждает себя как равноправная личность. Одновременно он создал длинную прелюдию, из которой только поднимается голос, и длинный финал, где голос утихает, совершенно новую форму песни, в которой тесно переплетенные фортепьяно и голос образуют новую, как бы призрачную музыку.

ПЕРВЫЕ ГОДЫ СУПРУЖЕСТВА

Между тем судебный процесс набирал темп, и только 1 августа 1840 года, после многих судебных заседаний, был достигнут консенсус и разрешен брак. С какой ненавистью Вик, приговоренный судом за клевету на Шумана к 18 дням тюрьмы, вел борьбу доказывают его слова, брошенные Кларе в зале суда после вынесения приговора: «Я проклинаю тебя, и дай Бог, чтобы ты однажды пришла с твоими детьми к порогу моего дома за подаванием». Тем не менее Роберт тогда записал: «Самый счастливый день и конец борьбы», 12 сентября 1840 года в деревенской церкви Шенефельд под Лейпцигом состоялось венчание. 30-летний доктор Роберт Шуман – университет Йены присудил ему почетное звание доктора – смог заключить в объятия свою жену, 21-летнюю Клару. В подарке жене, песенном цикле «Мирты» оп. 25 нашло свое выражение его огромное счастье.

«Событий мало, счастья в избытке» – так начинается супружеский дневник, который Шуман и Клара вели попеременно в течение трех лет, и в котором мы можем прочитать о полном взаимопонимании между ними в любви и искусстве. При этом бросается в глаза, что Шуман придавал большое значение сексуальным контактам с Кларой, которые он отмечал буквой F. Она появлялась в книге записей домашних расходов каждый второй или пятый день и исчезала только тогда, когда рождался ребенок, и через четыре недели появлялась снова с комментарием: «Спал с Кларой первый раз». И все-таки уже в первые недели супружеской жизни наметился конфликт. Композиторская деятельность Шумана стоила Кларе не только смирения, но и отказа от рояля, которым он все время пользовался. Ее боязнь потерять мастерство пианистки, угрызения совести Роберта по этому поводу находят в супружеском дневнике отчетливое выражение. Но и из-за соперничества с Кларой, которая считалась в то время самой знаменитой пианисткой Европы, появились трения, усиливающиеся в связи с обидным и нетактичным к нему отношением. Так, во время концертного турне в Копенгаген, в котором он сопровождал свою супругу, им прислали только одно приглашение ко двору, Кларе, его не пригласили. Шуман тогда возвратился в Лейпциг, чтобы позаботиться о недавно родившемся первенце. Эта ситуация доставила ему немало переживаний. Такой эмансипированный брак очень мешал ему в работе. «О сочинении композиций даже нечего думать», – написал он тогда в дневнике и продолжил: «Что же мне, пожертвовать своим талантом, чтобы сопровождать тебя

в турне?. Или ты должна оставить свою работу, потому что я привязан к журналу и фортепьяно?. Мы нашли выход. Ты взяла себе компаньонку, а я возвратился к ребенку и к работе. Но что скажет мир? Такие мысли мучают меня». С другой стороны, брак для него означал не только долгожданную внешнюю и внутреннюю уверенность. Он был также ответственным бременем, так как теперь он должен был содержать семью. Поэтому он, уже спустя четыре недели после свадьбы, занимался своими симфониями, а когда в декабре узнал, что Клара ожидает ребенка, это его так окрылило, что за несколько дней, с 23 по 26 января 1841 года он почти закончил «Весеннюю симфонию» B-Dur op. 38. «Сегодня, в понедельник, Роберт почти закончил свою симфонию; по-видимому, он писал ее ночью. Уже несколько ночей мой бедный Роберт сидит над ней без сна», – записала Клара в супружеский дневник, а несколько дней спустя жаловалась на то, что он мало о ней заботится: «Роберт уже несколько дней холоден ко мне. Хотя причина радостная, но иногда меня обижает эта холодность, которую я меньше всего заслужила». Она не поняла также, почему он после почти одержимого возбуждения от написанной симфонии впал в депрессию. В дневнике последней недели февраля 1841 года мы читаем: «Нехорошо. Вечером чертовски много пил. Глупый осел. Нездоров. Вообще вечно болезненное напряжение. Всегда меланхолия. Хочу песен». Такое поведение повторялось часто. После премьеры «Весенней симфонии», которая состоялась 31 марта 1841 года в Лейпцигском Гевандхаузе под управлением Мендельсона, Шуман почувствовал необычайный подъем. В таком радостном творческом настроении он написал для Клары «Симфониетту» и симфонию, которая была издана в переработанном виде через 10 лет, d-Moll op. 120, а также «Фантазию» a-Moll для фортепьяно и оркестра, к которой он через четыре года написал интермеццо и финал. Она стала его самым большим шедевром – концертом для фортепьяно с оркестром op. 54. Другим стимулом, который привел к удивительному расцвету его творческих сил, было побуждение его друга Ференца Листа обратиться к камерной музыке. Как и в последний год, 1840, он и на этот раз с почти лихорадочным рвением набросился на новую работу. Но между тем он снова впал в депрессивное состояние, которое было вызвано упомянутым концертным турне Клары в Копенгаген со всеми вытекающими последствиями. В таком меланхолическом настроении он был неспособен писать музыку, тем более что снова начал пить, как свидетельствует запись от 12 февраля 1842 года в домашней книге: «Я пью слишком много». В этом первом супружеском кризисе, связанном с успехами Клары, было подорвано его чувство собственного достоинства и вновь ожило чувство покинутости, от которого он страдал раньше. Только после ее возвращения он смог через несколько недель интенсивной работы 22 июня закончить третий струнный квартет. После того, как тремя струнными квартетами завоевал вновь открытый мир камерной музыки, он уже осенью того же года работал над шедевром – клавирным квартетом и знаменитым клавирным квинтетом.

В клавирном квинтете op. 44, образцовом произведении этого музыкального жанра для Брамса и Дворжака, после жизнеутверждающего начала первой части в следующем втором пассаже звучит скорее всего мрачная основная мелодия с несравненным очарованием переплетения звуков. Без сомнения, этот второй

пассажа является содержательным центром всего произведения. В напоминающем «Героическую симфонию» Бетховена траурном марше Шуман несомненно продолжил начало арии «Свершилось» из «Страстей по Иоанну» И. С. Баха, видение смерти которого переходит в форте. В финале, в котором тема главного пассажа объединяется с последней частью в великолепный синтез, Шуман попытался, очевидно, вернуться в действительность и тем самым выразить преодоление мысли о смерти.

Еще во время работы над квинтетом он впал в состояние меланхолии с «ужасными бессонными ночами» и попытался отвлечь себя работой над следующим камерным произведением. Так, менее чем через неделю, появился клавирный квартет ор. 47, который содержит множество прямо-таки льющихся через край мелодий. Уставший и полностью обессиленный, он 28 декабря 1842 года закончил Трио – композицию, которая стоила ему колоссальных сил. «Писал Трио, слишком устал. Вечером чувствовал себя плохо», – говорится в дневнике 12 дней спустя. К тому же он – главным образом из финансовых соображений – взял доцентуру в Лейпцигской музыкальной школе, классы фортепьяно, композиции и чтение партитур, что принесло ему немало осложнений с учащимися из-за некоммуникабельности и навредило его и без того нестабильному «Я».

Так «его симфонический 1841 год» и год «камерной музыки 1842 год» снова закончились фазой депрессии. Примечательно, что такие периодически возвращающиеся состояния совпадали или с сезонными изменениями, особенно с поздней осенью и зимой, или с памяtnыми днями рождения или смерти. В это время усиливалось его погружение в себя. Сам он относил эту «нервную слабость» на счет перегрузки работой. Так как Шуман имел все основания беспокоиться за свое будущее из-за меланхолии, как записал в дневнике 30 декабря 1842 года, он обратился в день нового года к доктору Мюллеру-старшему и доктору Мюллеру-младшему – двум специалистам в области гомеопатии, которые прописали ему некоторые лекарства и проводили психотерапевтическое лечение. С приближением весны его настроение улучшилось и он начал заниматься своим, как он думал, «самым большим и, надеюсь, самым лучшим произведением» – ораторией «Рай и Пери» ор. 50, работой, которая заняла большую часть 1843 года. На премьере Шуман хотел дирижировать сам, хотя репетиции доставляли ему большие трудности и вообще стали возможны только после поддержки его супруги. Несмотря на очевидную слабость его как дирижера, премьера оратории в декабре 1843 года в Лейпцигском Гевандхаузе имела огромный успех, после чего Вик заключил с ним мир. Он написал Шуману несколько великодушных, хотя и сухих слов: «Дорогой Шуман!. Теперь мы не должны быть далеки друг от друга. Вы теперь тоже отец, к чему долгие объяснения?. С радостью ждет Вас Ваш отец Фридрих Вик». Шуман своей ораторией «Рай и Пери» создал действительно «новый жанр для концертного зала», который можно назвать лирической ораторией. Он не хотел писать оратории для церкви. Интересно, но он не создал ни одного произведения как протестант для евангелистской церкви, хотя в конце жизни написал католическую мессу и реквием. В январе 1844 года, несмотря на серьезные возражения Шумана, состоялось давно запланированное концертное турне Клары по России. Роберт сопровождал ее и подвергался трудному

испытанию. Уже в Дорпате он так сильно простудился, что ему прописали шестидневный постельный режим. Его состояние характеризовалось «ревматическими жалобами и страхом», за которыми последовала меланхолия. В Москве, где он как композитор был неизвестен, он чувствовал себя, ввиду ошеломляющего успеха своей жены, непризнанным, обойденным и униженным. При этом не находил необходимой поддержки у Клары. В одной из дневниковых записей говорится: «Обиды трудно выдержать при таком поведении Клары». Поэтому не удивительно, что он замыкался в себе, и в обществе казался растерянным. Один свидетель из Петербурга сообщал, что «он был молчалив и замкнут и на вопросы бормотал что-то невразумительное». В Москве снова появилось сильное головокружение и чувство тошноты. Он все больше страдал от мысли, что является только мужем своей жены, часто плакал и в который раз пытался заглушить свое отчаяние и страх алкоголем. Не без боли мы читаем написанные им в Москве пять стихотворений, показывающих «как по форме так и по содержанию» его удивительную беспомощность. Это свидетели самых мрачных часов его жизни, которые «как предвестники беды спустя десять лет одолеют его».

По возвращении из России его состояние ухудшилось, отчасти из-за разочарования, что его просьба о замещении Мендельсона в Лейпцигском Гевандхаузе была отклонена, а место – предложено его другу датскому композитору Нильсу Гаде. Это решение было, по-видимому, обоснованным. Как свидетельствует Фердинанд Давид, присутствовавший на репетициях оратории «Рай и Пери»: «Шуман провел четыре репетиции оркестра, но даже если бы он провел еще десять, лучше бы не было. Его понимала только дирижерская палочка, которую он во время разговора держал у рта, все остальные ничего не слышали, и если что-то вечером было сносно, на то была добрая воля слушателей». Это были проблемы, которые позже в Дюссельдорфе стали роковыми для Шумана. Семья Шуманов решила переехать в Дрезден, в город, который в то время в культурном отношении казался пустыней. Поэтому не удивительно, что его состояние там скорее ухудшилось, и творческие силы почти исчерпали себя. В домашней книге этого времени мы читаем о «печальной меланхолии... нервной слабости и сильных нервных приступах». Предпринятая в сентябре поездка в Гарц не принесла улучшения, и он казался таким ослабленным, что «без усилий едва мог пройти по комнате».

Приехав в октябре в Дрезден, Клара писала: «Прошли восемь тревожных дней. Роберт не спал ночами. Его фантазия рисовала ему ужасные картины. Рано утром я находила его в слезах, он совсем сдался». Чтобы поддержать немного свой дух, он работал над некоторыми фугами и занимался контрапунктом. Непосредственно после возвращения из России 30 мая 1844 года продолжения супружеского дневника не последовало. Так что теперь нам остается домашняя книга и дневник Клары, который она вела, чтобы фиксировать состояние здоровья Шумана и результаты его творческой деятельности. Внешне он был счастливым супругом и отцом, планировал поездки в Голландию или Англию, но не учитывал реальности, что было первым признаком его психической болезни.

ПЕРЕЕЗД В ДРЕЗДЕН

Так как поспешный, похожий на бегство, переезд в Дрезден не принес изменений в его состоянии, Шуман решил освободиться от журнала «Neue Zeitschrift für Musik» и продал его 20 ноября за какие-то жалкие 500 талеров Францу Бренделю. Это решение стало фатальным, потому что журнал являлся для него важнейшим контактом с внешним миром, с помощью которого он мог сообщать свои мысли большому кругу заинтересованных лиц. Кроме того, он лишился финансового источника, так как из-за бездеятельности все больше занимался своими душевными и физическими проблемами.

Каким неустойчивым было его психическое состояние в то время, показывает случай, произошедший вечером 27 декабря 1844 года, который он записал в домашнюю книгу. После «одинокой прогулки к могиле Вебера», охваченный печалью, он почувствовал такой сильный «нервный приступ», что вынужден был незамедлительно обратиться к врачу. Первым врачом, с которым он проконсультировался в Дрездене, был доктор Карл Густав Карус, родственник доктора Каруса из Лейпцига. Он считался в Германии самым знаменитым натурфилософом и занимался не только душевными заболеваниями, но и был писателем-языковедом. Гофрат Карус, как его называли при королевском дворе Дрездена, сразу же стал лучшим другом Шумана. Шуман навестил его 3 января 1845 года и описал ему свое состояние. Карус порекомендовал обратиться к доктору Карлу Хельбигу, который был последователем венского врача Франца Месмера и активно занимался гипнозом и магнетизмом. Позже он описал состояние Шумана следующим образом: «На нем так отразилась композиция эпилога „Фауста“ Гете, что он сделался больным. Он дрожал, стал слаб, испытывал страх смерти. Он боялся всего: высоких гор, квартир, металлических предметов (даже ключей), лекарств. Он страдал бессонницей, а в утренние часы ему было хуже всего. Так как он долго изучал каждый рецепт, пока находил причины, чтобы не принимать лекарства, я прописал ему холодный душ, который настолько улучшил его состояние, что он снова смог заниматься композицией. Поскольку я наблюдал подобные заболевания у людей, перегруженных одним и тем же делом, я посоветовал Шуману хотя бы иногда заниматься другой работой. Вскоре он сам выбрал для себя сначала естествознание, затем физику и т. д., но уже через день-два оставил все и сказал, что хочет заниматься тем, чем хочет, своими музыкальными сочинениями. Но у него появились, кроме того, слуховые галлюцинации, связанные с высоко развитым чувством музыки и слуха и своеобразным состоянием души этого человека. Ухо – орган слуха наиболее деятельный, особенно ночью. Благодаря ему человек даже во сне слышит малейший шорох. Он тесно связан с чувством осторожности, активности и восприятием звука».

Лечение доктора Хельбига магнетизмом сначала принесло облегчение. Возможно в связи с сочинением музыки к «Фаусту», он 18 января, в соответствии со своими пристрастиями к магнетизму, купил себе амулет, который должен был защитить его от злых духов. Но постепенно у Шумана развилось отрицательное отношение к доктору Хельбигу, главным образом, по-видимому, потому что тот

рассматривал его постоянное стремление заниматься композиторской деятельностью как манию, как признак одержимости и хотел запретить ему писать музыку. Вскоре он воспротивился магнетическому способу лечения. Так как в то время для достижения необходимого состояния транса пациента использовались ключи, магниты и другие металлические предметы, то страх Шумана перед ними, особенно перед ключами, упомянутый доктором Хельбигом, был ничем иным, как негативной реакцией на лечение гипнозом.

Улучшение состояния после холодного душа продвигалось очень медленно, и малейшие внешние причины быстро выводили Шумана из душевного равновесия. По этому поводу Клара писала в дневнике: «Нервная болезнь Роберта все еще не отступает». Когда в конце марта из-за таяния льда уровень воды в Эльбе поднялся, он записал в домашнюю книгу: «Эльба ужасна, как будто черт туда прыгнул», а несколькими днями раньше, вспомнив день смерти Бетховена, он написал: «Вечером я был болен, бессонная ночь». Летом участились его жалобы на плохое самочувствие, по-видимому, в связи с подготовкой концертного турне Клары. Характерно, что он вдруг почувствовал себя гораздо лучше после того, как несколько дней провел в Цвикау. В письме к Мендельсону он писал: «Мне уже немного лучше. Гофрат Карус прописал мне ранние прогулки, которые очень полезны, но меня так и подмывает отправиться в сотни различных мест. Таинственная болезнь у меня пропадает, когда врач начинает меня лечить». Во всяком случае улучшение продолжалось, и Шуман снова принялся за композиторскую деятельность. При этом привести в порядок свои мысли ему особенно помогали занятия фугами и контрапунктом. Но жалобы прошедшего года, особенно на слуховые галлюцинации, которые он описывал как «странное расстройство слуха», часто мучивший его страх, заставлявший думать, «что им владеют темные силы», очень беспокоили его.

Если психиатр Мириам Линдер придерживается мнения, что в композиторском стиле Шумана после тяжелого кризиса 1844–1845 года эмоциональные компоненты в музыке выражены не полностью и в его творчестве наступил заметный перелом, то с этим никак нельзя согласиться. Ничто не может лучше доказать последовательность его творческой деятельности как концерт для фортепьяно с оркестром op. 54, который был впервые представлен его супругой восторженной публике 1 января 1846 года в Лейпцигском Гевандхаузе под управлением Мендельсона, Первая часть концерта была написана четырьмя годами раньше. В этом шедевре в обеих частях, написанных после кризиса, заметны богатство фантазии, та же ритмическая сила и искусство вариации отдельных тем, та же интенсивность выражения, как и в части, написанной им до кризиса; и никто не может непредвзято усмотреть здесь изменения композиторского стиля. В 1845 году творческая деятельность Шумана почти прекратилась. Только в сентябре он воспрял духом, как свидетельствует его письмо к Мендельсону от 8 сентября 1845 года: «Во мне с некоторых пор все гремит и бьет в литавры (труба в С), не знаю, что из этого получится», а 12 декабря он записал в домашнюю книгу «мысли о симфонии». С жаром он набросился на работу, так что счастливая Клара сообщала Мендельсону: «Он теперь – сплошная музыка, больше ни на что не способен». Уже 28 декабря были сделаны наброски второй симфонии C-Dur op. 61, необходимо

было только выписать оркестровые партии, и лишь в 1847 году она была опубликована. В письме Георгу Дитриху Оттену, руководителю Гамбургского музыкального общества, он описал характер этой симфонии: «Симфонию я написал в декабре 1845 года еще полубольным, мне кажется, что это можно понять из симфонии. Только в последней части я снова почувствовал себя лучше, а после окончания всего произведения я чувствую себя совсем хорошо. Вообще она напоминает мне о мрачных временах». Действительно, она принадлежит к тем симфониям, которые трудно понять слушателю. Медленная часть, *Adagio espressivo*, является вершиной всего инструментального творчества Шумана. Элегический характер принимает почти траурную торжественность марша. Мелодия, через которую проходит тихая, захватывающая боль, похожа по своей структуре на арию «*Erbarme dich*» из «Страстей по Матфею» И. С. Баха.

После этого лихорадочного периода работы в марте снова появились симптомы, которые беспокоили его. Из-за перенапряжения у него в ушах слышались пение и шум, так что каждый шорох ему представлялся музыкой. Он жаловался на головные боли, чувствовал себя измученным, больным. 6 марта записал в домашней книге: «Вечером странные нарушения слуха». Так как он жаловался на головные боли и тошноту, скорее всего это могла быть болезнь Маньера, связанная с увеличением количества лабиринтной жидкости и повышением внутрилабиринтного давления. Уже спустя несколько дней этот приступ прошел. Он принял решение «некоторое время ничего не делать и бросить курить». Покой и прием билинковой воды принесли улучшение, но не надолго. После отдыха в деревне Максен, в мае этого года он снова почувствовал себя очень усталым, так что каждая прогулка становилась для него мукой. Он записал в домашней книге, что у него «глубокая ипохондрия», и, по-видимому, вспоминал своего отца. В дневнике Клары мы читаем: «Он не может примириться с тем, что видит из своей комнаты „Зонненштейн“, название дома сумасшедших, находящегося в старой крепости на берегу Эльбы. Так же как и в 1833 году, когда Шуман консультировался с господином Портиусом, он проконсультировался с неким капитаном Ноэлем, с которым познакомился на обеде в семье своего друга офицера. Капитан занимался френологией. Представители этого учения верили, что, ощупывая кости головы человека, они могут дать его психологическую характеристику. Результаты такого «немного странного обследования», которое проводилось вечером 1 июня 1846 года, внушили Шуману еще большую неуверенность и страх, как свидетельствует запись в домашней книге: «Вечером партия шахмат и обморок». Большое беспокойство сделало его неспособным к работе, и супружеская пара решила поехать на отдых в Нордерней. Незадолго до отъезда Шуман жаловался в письме: «У меня нет больше ни одной мелодии, которую я мог бы удержать в голове. Внутренний слух очень ослаблен».

Во время отдыха с 15 июля до 21 августа у Клары случился выкидыш. Она вдруг почувствовала себя очень плохо, вероятно, из-за холодных ванн. Вызвали врача Джона Поля Блюма. Мы не знаем, какие меры предпринял врач, но после его лечения она потеряла ребенка. Шуман прилежно принимал ванны, которые пошли ему на пользу, но очень мучился из-за скуки. После возвращения из Нордернея он продолжал принимать ванны на Эльбе. Состояние заметно улучшилось, если не

учитывать плохое настроение и отдельные случаи головокружения.

К постоянному дрезденскому кругу Шумана принадлежали Фердинанд Гиллер и Рихард Вагнер. Гиллер высоко ценил Шумана не только как композитора, он сам был в некотором роде похож на него. Он говорил, что пребывание Шумана в Дрездене приятно ему уже по той причине, что они вместе могут молчать. Совершенно иным был контакт с Вагнером, характер которого и представления о музыке были совсем не такими, как у Шумана. Так, Вагнер жаловался, что Шуман невозможный человек. Однажды он целый час просидел молча. «Нельзя ведь все время говорить одному», – жаловался он, невзирая на то, что сам это очень хорошо мог делать. И наоборот, Шуману не нравилась «ненормальная словоохотливость» Вагнера, которого при всем желании «невозможно долго слушать».

В целом же супружеская пара за период с поздней осени 1846 до 1848 гг., когда Шуман чувствовал себя лучше, предприняла несколько поездок: в Вену, Прагу и Берлин, а летом в родной город Цвикау, где в его честь состоялся музыкальный праздник. После возвращения он с воодушевлением обратился к немецкой опере, хотя его оперные наброски никогда не выходили за пределы увертюры, некоторые из них, например, симфонические поэмы, очень красивы и до сих пор пользуются успехом, прежде всего увертюра к «Манфреду». Но и увертюра «Геновева», которую он сочинил за пять дней в начале апреля 1847 года, относится к его лучшим оркестровым произведениям. Но эта работа над оперой, первый акт которой был написан менее чем за месяц, выпала как раз на время, когда он и его жена перенесли ужасные удары судьбы. 14 мая их потрясло страшное известие о смерти Фанни Мендельсон, а уже через месяц умер сын Шумана Эмиль в возрасте 16-ти месяцев. Эмиль с самого начала был болезненным ребенком, что доставляло озабоченным родителям большие огорчения. Он умер от «уплотнения желез». О настоящем диагнозе ничего не известно, однако в виду частого заболевания в семье Шумана туберкулезом, речь здесь шла, по-видимому, о туберкулезе лимфатических желез. А в ноябре пришло неожиданное известие о внезапной смерти Мендельсона, который для Шумана был образцом и о котором он сказал однажды: «На Мендельсона я смотрю как на высокую гору. Он настоящий Бог». Смерть Мендельсона повергла его в глубокую меланхолию еще больше, чем смерть других, дорогих ему людей. Клара писала: «Роберт воспринял смерть друга не просто как незаменимую потерю, но сама смерть этого человека сильно напугала его. Мысль о том, что его ждет такой же конец, с тех пор не оставляла его и стала идеей фикс, когда он приходил в состояние волнения». Ему казалось, что его сильные головные боли были похожи на боли друга. Причиной его поспешного отъезда в Лейпциг была не только необходимость участия в погребении, но и желание проконсультироваться со своим другом, доктором Рейтером, который когда-то говорил об «апоплексической конституции» Шумана в связи с аттестацией для освобождения от службы в Лейпцигской коммунальной гвардии.

Под влиянием этого шока работа над оперой «Геновева» была прервана. Он обратился к камерной музыке. Появились два клавирных трио ор. 63 и ор. 80. О первом он говорил, что оно было написано в «последние дни мрачного настроения», второе трио, напротив, излучает подъем и юношеский восторг,

причем он особенно любил вторую часть с ее эмоциональным настроением и чрезвычайно поэтичной выразительностью. По совету врача Шуман в 1848 году взял на себя руководство песенным обществом «Лидертафель», а также хоровыми коллективами Дрездена, что свело его с другими людьми и таким образом помогло преодолеть некоммуникабельность. С улучшением душевного и физического состояния Шуман в 1848 году и особенно в 1849 принялся за композиторскую деятельность с такой интенсивностью, что можно было подумать – он вычислил отмеренное ему время. «Я должен быть творчески активным, пока продолжается день», – писал он тогда. Он назвал 1849 год «самым плодотворным годом». Вслед за «Геновевой» была написана увертюра к «Манфреду» ор. 115, «Альбом для юношества» ор. 68, «Лесные сцены» ор. 82, «Три фантастические пьесы для кларнета и фортепьяно» ор. 73, окончание «Сцен Фауста», сочинением которых он занимался 10 лет непрерывно. Они представляют собой его самое значительное драматическое произведение. После почти десятилетнего перерыва он снова обращается к песне, хотя в сравнении с песенным 1840 годом состояние его души полностью изменилось. Если тогда у него было юношеское счастливое весеннее настроение, то теперь превалируют скорее суровые, далекие от жизни мотивы, отмеченные глубоким смирением и печалью. Хотя эти песни проникнуты меланхолией, все же некоторые из них находятся на значительной творческой высоте, как, например, «Песни Ленау» ор. 90, последняя из которых представляет собой реквием на древнекатолическое стихотворение. Как он любил этот реквием, видно по тому, что попросил рукопись в клинику Эндейха. Разгадка проста: во время написания этого реквиема он уже принял решение покончить с собой.

Ввиду этой необычайной композиторской активности, в результате которой появились гениальные произведения, создается впечатление, что он, зная что ему осталось совсем немного, был вынужден реализовать как можно больше планов. При этом состояние Шумана, по-видимому, постепенно ухудшалось, так как в это время впервые мы читаем о его «глупом поведении», о внезапных и полностью немотивированных изменениях окончательно принятых решений. Так, он заставил распаковать уже упакованные чемоданы с таким обоснованием: «Расходы на удовольствия слишком велики». Пастор из Йены и бывший сотрудник Шумана в его музыкальном журнале Густав Адольф Кеферштейн рассказывал позже, что его друг показался ему в Дрездене не совсем нормальным.

Бертольд Литцман, профессор истории литературы Боннского университета дал Шуману в период с 1848 по 1850 год следующую характеристику: «Из этих данных, даже если ничего не знать о прошлом и будущем человека, становится ясной картина жизненной линии и его болезни, которая наступает с переменной силой, продолжительными перерывами и изменяющимися симптомами. Она с ужасной регулярностью проявляется в чрезмерной раздражительности, которая находится в причинной связи, это можно прочесть между строк, исключительно с умственным перенапряжением и исчезает при воздержании от работы, но снова нападает, как враг с тыла, как только больной начинает радоваться вновь приобретенной силе и возвращается к работе. Если взглянуть на список композиторских работ Шумана за период с 1848–1850 гг., то можно убедиться в том, какие огромные творческие силы понадобились этому человеку, чтобы

работать в различных жанрах и бороться с непрерывно преследующим его демоном с железной энергией слабого организма и нежной душевной конституцией. Можно только удивляться его героизму. Никто даже из близких не имел ни малейшего представления о том, как боролся этот, часто мрачный, раздражительный, капризный человек, и прежде всего о том, как он писал свои произведения, в буквальном смысле слова постепенно разрушая свои жизненные силы».

Но и в этом, таком успешном 1849 году, разыгрались такие события, которые не могли не повлиять на его душевное состояние. В марте он получил прощальное письмо от своего последнего брата Карла, который находился в Карлсбаде на лечении; ему делали кровопускания. Из неопубликованного письма Розалии Шуман мы узнаем, что у Карла, очевидно, был инсульт, в результате которого он потерял речь и получил паралич правой стороны, и вскоре ожидал смерть. Таким образом, Роберт был последним живым в этой семье. Его снова охватил страх умереть от кровоизлияния, как Мендельсон или его брат Карл.

Другим событием была революция в Дрездене, разразившаяся 3 мая 1849 года, потому что король Фридрих Август II не хотел придерживаться основных законов, принятых Франкфуртским национальным собранием, и, распорядившись пропустить саксонский ландтаг, явно нарушил конституцию. Не только Рихард Вагнер, но и многие другие художники поддержали повстанцев. Известный архитектор Готтфрид Земпер организовал сооружение баррикад против наступающих прусских полков. Испуганный Шуман сбежал в деревню Бад Крейша, чтобы там «найти противовес случившемуся» в композиторской деятельности. Тем не менее революция окрылила его, и он сочинил марш ор. 76, «не старый дессауский, а республиканский», писал он своему издателю и продолжал: «Я не знал, как найти выход моему волнению; он был написан буквально в пылу».

Шуман между тем стал настолько популярным, что к столетию дня рождения Гете, 28 августа 1849, были исполнены сцены из «Фауста» для соло, хора и оркестра сразу в трех городах – Веймаре, Дрездене и Лейпциге. Но уже 31 июля он жаловался на «внезапную болезнь и слухи о холере», и это чувство болезни, как и его постоянный страх заражения, привели к тому, что в первые дни августа в его домашней книге снова стоит запись «Болен».

СУДЬБОНОСНЫЙ ГОРОД ДЮССЕЛЬДОРФ

В ноябре 1849 года Шуман получил от своего друга Фердинанда Гиллера, который был музыкальным директором в Дюссельдорфе, приглашение занять это место, хотя Гиллер очень хорошо знал ограниченные способности Шумана как дирижера. Это предложение позволило ему поменять жизнь свободного художника, связанную с большой неуверенностью, на работу с постоянным доходом. Его решение принять это предложение облегчило то обстоятельство, что просьба предоставить ему освободившееся после отъезда Рихарда Вагнера место в Дрезденской опере, была отклонена. Тем не менее, он оставил окончательное решение до апреля 1850 года, потому что некоторые сведения о Дюссельдорфе

«привели его в печальное настроение», В одной старой книге по географии он нашел упоминание о том, что в Дюссельдорфе есть сумасшедший дом. Это напоминало ему о неприятных переживаниях в Максене в 1845 году. В письме к Гиллеру он попытался успокоиться, когда писал: «Может быть, запись неправильная и заведение это просто больница, какие есть в любом городе». Но несмотря на внешнее спокойствие, в затаившемся страхе заметно предчувствие подстерегающей опасности. Как бы извиняясь, он пишет дальше: «Я должен опасаться подобных впечатлений. Музыканты часто живут в мире фантазий, тем скорее их подстерегает несчастье действительности, если оно находится так близко. У меня, по крайней мере, происходит так». Может быть, он беспокоился о своих способностях директора, хотя опыт руководства песенным обществом «Лидертафель» в Дрездене, очевидно, убедило его в обратном, так как он писал: «Именно „Лидертафель“ вселило в меня веру и силы как директора, я думал в своей нервной ипохондрии, что потерял их».

1 сентября 1850 года семья уехала из Дрездена. Однако ни официальный Дрезден, ни музыканты не обмолвились ни одним словом об этом событии. Прибыв в Дюссельдорф, Шуман почувствовал себя так плохо, таким обессиленным, что не был в состоянии присутствовать на торжественном приеме, устроенном в его честь Гиллером. К тому же он почувствовал 14 сентября «ревматизм ноги», который причинял ему ужасные боли. А в остальном его новая деятельность началась счастливо. С радостью он убедился в том, что хор имеет хорошие голоса, а оркестр, вышколенный Мендельсоном и Гиллером, – хорошие творческие возможности. Первый его концерт 24 октября, в котором Клара выступала солисткой и играла клавирный концерт Мендельсона g-Moll, принес бурные аплодисменты. Последующие концерты нашли такой же теплый прием. Василевски, его биограф и тогдашний первый концертмейстер, смог это достоверно подтвердить: «первая часть его деятельности в Дюссельдорфе сопровождалась радостными успехами. Большинство концертов приносили наслаждение». Но очень скоро оказалось, что он не справлялся со своими обязанностями, как дальше рассказывает его концертмейстер: «У Шумана не было способности ни к должности, ни к профессии педагога. У него не было существенных качеств, прежде всего умения разговаривать с людьми, ясно и четко рассказать им о своих замыслах. Он либо не говорил ничего, либо говорил так тихо, что его почти не понимали. Ему не хватало также физической выдержки на посту дирижера, он очень быстро уставал и время от времени должен был отдыхать во время репетиций. И наконец, он не умел общаться с массами». Не надо думать, что Шуман только в Дюссельдорфе стал неспособным дирижером. Письмо скрипача-виртуоза, тогдашнего концертмейстера Лейпцигского Гевандхауза, Фердинанда Давида Феликсу Мендельсону, написанное 10-ю годами раньше, свидетельствует: «Вчера у меня был Шуман и целый час о чем-то молчал, из чего я наконец понял, что он охотно представил бы публике свою Первую симфонию. Я согласился, и он знаком дал понять, что оплатит репетиции, чтобы все было сделано основательно. Он выкурил две сигары, два раза провел рукой по рту, издал какой-то звук, взял шляпу, забыл перчатки, кивнул головой, пошел не в ту дверь, затем в ту – и ушел».

Поэтому неудивительно, что вскоре стало возрастать недовольство хора и оркестра, и концерты постепенно перестали быть такими успешными. Сначала Шуман наслаждался счастьем, и уже 10 октября 1850 года у него возникло «страстное желание писать музыку». В течение нескольких дней, еще до своего первого концерта в театре, он закончил концерт для виолончели и оркестра a-Moll op. 129, за которым скоро последовала Третья симфония, «Рейнская» Es-Dur op. 97. Она была написана менее, чем за 2 недели, и ввиду такой напряженной композиторской деятельности он иногда жаловался на зрение. В остальном же чувствовал себя очень хорошо, так что в начале января даже планировал путешествие в Англию. Его настроение начало портиться в марте 1851 года, когда после 8-го концерта появилась отрицательная статья, которая, по слухам, была написана членом музыкального общества. В домашней книге он жаловался на «вечные неприятности», и у него даже появились сомнения в отношении длительного пребывания в Дюссельдорфе. К тому же выяснилось, что в конце марта Клара вновь забеременела, поэтому его планы поехать в Лондон расстроились. Но скоро к нему вернулось хорошее настроение. Уже в «Рейнской симфонии» и в концерте для виолончели чувствуется радостная уверенность и новый подъем жизненной энергии. Его эйфория выразилась в неумном желании писать музыку. Только в первом дюссельдорфском году, когда он снова обратился к камерной музыке, появились единственные в своем роде «Сказочные картины» для скрипки и фортепьяно op. 113, две очень оригинальные сонаты для скрипки и фортепьяно op. 105 и 121, а также третье Трио для фортепьяно, скрипки и виолончели g-Moll op. 110 и другие композиции, среди них «Три фантастические пьесы» op. 111. Это тем более странно, что уже с начала 1851 года в его домашней книге встречаются записи «нездоров», «приступ тошноты», «плохое самочувствие», а осенью в письме к Василевски он извинился за долгое молчание из-за «продолжительной нервной болезни». В сентябре произошло первое столкновение с членами музыкального общества Дюссельдорфа, которые были недовольны его концертной программой и концертами. При этом критиковали его прежде всего за безразличие, о котором Василевски, говоря о деятельности Шумана в качестве дирижера, сказал: «Недостаточная способность к профессии дирижера стала более заметной, когда ухудшилось его состояние здоровья. К тому же появилось равнодушие. Все это не дало ему возможности делать то, что он раньше был в состоянии делать». На бурном собрании вечером 6-го сентября Шуман заявил, что не может исполнять возложенные на него обязанности, и попросил отставки, которая, однако, не была принята дирекцией. Он записал в своей домашней книге: «Большие сомнения в отношении будущего», – так как полностью осознал свою неспособность к дирижерскому искусству. Клара же ничего не хотела понять, она настаивала, чтобы муж не оставлял место дирижера ни при каких обстоятельствах.

На втором году пребывания в Дюссельдорфе у него появилось сильное желание писать церковную музыку. Сначала он задумал большую ораторию, в центре которой должна была быть жизнь Мартина Лютера, и знаменитый хорал «Eine feste Burg», наподобие «Реформационной симфонии» Мендельсона. Но план не был реализован. Вместо этого он написал в необычайной спешке, всего за

девять дней, в начале 1852 года все наброски для своей мессы с-Moll op. 147 и за такое же короткое время, с 28 апреля до 8-го мая, второе религиозное произведение – «Реквием» op. 148. Известно, что Шумана во время сочинения этого произведения мучили представления о смерти и мысли о своем собственном погребении. Из письма, которое Иоганнес Брамс написал Кларе 29 января 1855 года, мы знаем, что она ему рассказывала: «Роберт говорил, что писал реквием, как Моцарт, для себя».

Уже весной 1852 года его состояние, которое в промежутке с 1850 до 1851 года было более или менее стабильным, начало ухудшаться. Вследствие плохого самочувствия, усилившейся бессонницы и признаков начинающейся депрессии он обратился к врачу Адольфу Пфедферу, который рекомендовал ему, очевидно, полный покой, так как за четыре недели он не написал ни единой ноты. 6-го апреля начался «ужасный ревматизм», который длился несколько недель. Это была, по всей видимости, подагра. Возможно, что все его жалобы на «ревматизм», которые продолжались лишь короткое время, были того же происхождения. В то время в нем зрел план собрать все, что было написано о музыке от Гомера и издать «Поэтический сад». Это доказывает, что для его внутренней стабилизации кроме музыки была необходима поэзия.

В начале июня он чувствовал себя таким больным, что не смог поехать в Веймар на премьеру своей увертюры «Манфред» под управлением Ференца Листа. Он отправился с Кларой на лечение в местечко недалеко от Бад Годесберга на Рейне, где произошел следующий случай. После утомительной прогулки по холмистой местности вблизи Годесберга в «ужасно жаркий» день Роберт упал в обморок, о медицинских деталях которого мы ничего не знаем. Клара говорила о «нервном, судорожном припадке». Однако это была не эпилепсия. Поэтому можно предположить гипертонический криз, который вполне возможен при жаркой погоде от большой потери жидкости через потовые железы, физического перенапряжения, особенно у физически слабых людей.

Кровоизлияние в мозг, как предполагалось, исключается. Тем не менее они, после возвращения в Дюссельдорф, сразу же обратились к врачу, на этот раз к доктору Вольфгангу Мюллеру фон Кенигсвинтеру, который одновременно являлся влиятельным человеком в музыкальном обществе Дюссельдорфа. У Мюллера были сложные чувства к супружеской паре. Он был не согласен с тихой, уединенной жизнью, которую вел Шуман, измученный своими страхами. Это, по его мнению, мешало более тесному контакту с людьми и принижало его роль музыкального директора в создании художественной атмосферы в городе. Большую часть вины за странное поведение супруга доктор возлагал на Клару. Она оберегала мужа от требований окружающего мира. Поэтому Шуман, по его мнению, был начисто лишен решительности; он был беспомощным перед трудностями жизни. Рекомендацию доктора Мюллера передать часть работы Шумана его ассистенту Юлиусу Таушу, так как болезненное состояние было следствием перенапряжения, Клара решительно отклонила. По совету доктора Шуман с 8-го июля принял 18 ванн в Рейне, что принесло некоторое облегчение. Он сразу же решил вновь взять на себя управление концертами. При этом он бестактно и не по-товарищески отстранил Юлиуса Тауша от репетиций, которые тот проводил в его отсутствие.

После концерта 3-го августа 1852 года мы читаем в его домашней книге: «Дикая слабость. Очень болен» и в заключение: «Тяжелое время страданий. Сильная усталость». Доктор Мюллер решился на более радикальное лечение и послал его на Голландское озеро Шевенинген, куда после некоторого сопротивления семья отправилась 11 августа. В первую сентябрьскую неделю, как и в свое время в Нордернейе, у Клары, недавно забеременевшей, произошел выкидыш, от которого она быстро оправилась. Сам Шуман почувствовал некоторое улучшение, хотя состояние упадка сил и другие недомогания продолжались.

По возвращении из Голландии в середине сентября переехали в Дюссельдорфе на улицу Билькершрасе в дом, находившийся недалеко от Рейна – между супругами произошло охлаждение. Роберт был очарован стихами трагически погибшей 17-летней поэтессы Элизабет Кульман. То, что он был в таком восторге от напыщенных, чувственных стихов этой «поэтессы», заставляет задуматься и показывает, что его ранее столь надежный рассудок и самоконтроль заметно пострадали. Особенно захватило его стихотворение Элизабет Кульман «Сон после моей смерти», которое появилось незадолго до ее смерти и, по-видимому, напоминало ему трагическую судьбу сестры Эмилии. Фантазиями смерти навеяны его песни на слова Кульман оп. 103 и оп. 104. Весь ноябрь Клара «очень страдала», 3-го ноября у нее случился обморок. Из-за отсутствия буквы «F» в домашней книге мы узнаем, что между ними долгое время не было сексуального контакта, что негативно сказалось на психическом состоянии Роберта. Юлиус Тауш в это время управлял концертами, и изоляция Шумана усугублялась, как следует из его записи: «Время разочарований». Его и в дальнейшем лечил доктор Мюллер. Шуман пил минеральную воду, а после приступа тошноты в середине октября принимал таблетки, состав которых мы не знаем, знаем только, что они стоили 1–2 талера. Наконец вечером 18 октября ему сделали кровопускание, отчего состояние быстро улучшилось.

В конце ноября он заметил странные «слуховые эффекты», при которых он, казалось бы, слышал правильные звуки, как писал бывший корреспондент его журнала Иеронимус Труд, которого Шуман однажды спросил в Лейпциге: «Ты тоже слышишь „А“?» В отличие от нарушений слуха, которые наблюдались в Дрездене, на этот раз речь шла не о неприятных или пугающих звуках, а о звуках, которые не соответствовали характеру голосов галлюцинации. Возможно, здесь определенную роль играли психические факторы, потому что эти «слуховые эффекты» совпали по времени с возвращением на дирижерскую работу. Каким было его нервное состояние в это время свидетельствует следующий случай. Однажды во время чтения друзьям текста к пьесе «Манфред» он вдруг разрыдался и должен был прервать чтение. Очевидно в ранней смерти Манфреда он видел отражение собственной трагедии. В дневнике мы находим запись о том, что во время поездки на лечение он был перевозбужден. Он описал случай, когда в результате водолечения у него «появился нервный зуд на позвоночнике и в кончиках пальцев». Сотруднику Франца Бренделя, руководившего журналом «Neue Zeitschrift für Musik», Рихарду Полю он писал о своем состоянии в письме от 27 декабря: «Я почти полгода болел сильным нервным расстройством. Может быть вследствие слишком напряженной работы». Несмотря на это, он второго декабря

решил снова дирижировать на концерте, хотя репетиции проводил Тауш. Вскоре появились требования освободить Шумана от его обязанностей. После бурного собрания ему было отправлено «дерзкое письмо» некоторых членов директората с требованием о его освобождении. Это письмо доставило много волнений, прежде всего Кларе. Но благодаря содействию Рихарда Хазенклевера, высокопоставленного члена музыкального общества, разбушевавшиеся страсти снова улеглись, так что 30 декабря, назло всем неприятностям, он снова стоял за пультом, а уже в середине января 1853 года начал консультации к предстоящему 34-му Нижнерейнскому фестивалю. В программу фестиваля он включил также свою симфонию D-Moll op. 120 в новой инструментовке. На этом многодневном фестивале 17 мая Йозеф Йоахим так мастерски исполнил концерт для скрипки Бетховена, что занял первое место среди всех немецких скрипачей. В это незабываемое время завязалась дружба с молодым Брамсом, которая «согревала Роберта Шумана в последние светлые и долгие темные месяцы жизни и была Кларе опорой в течение сорока лет».

В апреле 1853 года он был очень занят подготовкой музыкального фестиваля и охвачен оккультной волной, особенно «движением стола», с помощью которого можно установить связь с потусторонним миром. Эти опыты были широко распространены в то время во всех слоях населения, в том числе и в образованных кругах. С 18 апреля мы находим в домашней книге многочисленные записи, как, например: «Двигался стол. Чудесные явления» или «Вечером странно двигался стол. Стол разбит», а 22-го апреля он написал даже статью на тему этих удивительных опытов. И Клара, и его друзья принимали участие в «магических экспериментах» или «стуке духов», как Шуман называл это явление, и находили забавным, что опыты производят большое впечатление на Роберта: «Его обычно полузакрытые глаза широко открывались во время медитации и таинственным голосом, предвещающим беду, он медленно вполголоса произносил: „Столы все знают“». Казалось, что такие оккультные опыты хорошо повлияли на настроение Шумана, и его психоз исчез. Может быть, он своей склонностью к магическому, подобно применению в свое время магнетизма, гипноза или ношению амулета, пытался защитить себя от суровой действительности с ее дисгармонией и огромными нагрузками. С другой стороны, движение стола создавало иллюзию прямого контакта с умершими композиторами, как, например, с Бетховеном. Лето 1853 года, по словам Клары и записям Шумана, было таким веселым и бодрым, как никогда, хотя во время пребывания в Бонне, где он дирижировал несколькими концертами, у него снова случился «приступ ревматизма» и он стал «ни на что неспособен». Это вынудило его вернуться в Дюссельдорф. Два дня спустя боли исчезли; вероятно, это был приступ подагры. Он сам считал это нервным приступом и рассматривал как мрачное предвестие будущего. Вызванный Klarой утром 30 июля врач, доктор Доменикус Кальт, успокоил его, сказав, что это обыкновенный «прострел» – диагноз, который Шуман в домашней книге несколько саркастически подверг сомнению. Он записал: «Доктор Кальт очень осторожен». Действительно, осмотр был поверхностным, так как гонорар за визит был невелик – 1,15 талеров. Но именно этот визит вызвал целый ряд спекулятивных заявлений и неправильных выводов после смерти Шумана, наминая с возможности размягчения

мозга до кровоизлияния в мозг. По-видимому, санитарный врач, доктор Кальт, в то время не знал, о ком шла речь. Он был вызван к постояльцу гостиницы «Золотая звезда», где произошло следующее: «Он тщательно его осмотрел, осторожно расспросил, незамедлительно дал совет и для себя установил болезнь (размягчение мозга)». На дополнительный вопрос врача Шумана Германа Эрлера доктор Кальт дал следующий ответ: «Я могу только сказать, что однажды видел и консультировал Шумана в „Золотой звезде“. Когда я уже собирался уходить, меня попросили зайти к господину Шмитцу, тогдашнему владельцу гостиницы. Он спросил меня о состоянии здоровья господина, которого я только что обследовал. Я сказал ему, что он конченный человек, у него неизлечимая болезнь мозга (размягчение мозга). „Знаете, кто это был?“ – спросил меня господин Шмитц. Вот тогда я узнал, что моим пациентом был господин Шуман». Вероятно доктор Кальт после смерти Шумана изложил все в такой форме, чтобы удивленные последующие поколения говорили о его ясновидении. Однако клиническая картина приступа и его кратковременность не совпадают со спекулятивными выводами, поэтому Шуман своим ироническим замечанием «очень осторожен» попал в точку.

Другое событие, которое дало повод к враждебным спекуляциям, произошло 30 августа 1853 года. После почти «нескончаемой оргии», когда Шуман вместе с приехавшим в гости Йозефом Йоахимом более двух дней играл камерную музыку, он почувствовал вечером «слабость слуха». Так как она продолжалась недолго, то едва ли была вызвана неврологической причиной, как предположил психиатр Филипп Андрэ, скорее это было перенапряжение вследствие слишком долгого и экзальтированного восприятия музыки. С восторгом он сделал запись в домашней книге о необычной игре на скрипке своего друга: «Йоахим чудесно», «Йоахим очаровательно». Каким возбужденным и радостным он был в эти часы, свидетельствует его почерк, который в этот день был более торопливым и неразборчивым, чем обычно. Доказательством того, что «слабость слуха» не имела неврологического происхождения, является тот факт, что Шуман без труда в качестве сюрприза Кларе к дню рождения 13 сентября в течение нескольких дней закончил интродукцию и аллегро d-Moll для фортепьяно и оркестра op. 134, а также фантазию C-Dur для скрипки и оркестра или фортепьяно op. 131 для своего друга Йоахима.

Вместе с Йоахимом в жизнь Шумана вошел один человек, чтобы, хоть и на короткое время, осчастливить его своей дружбой. 30 сентября 1853 года в домашней книге записано коротко: «Господин Брамс из Гамбурга». Очарованный его гениальным даром пианиста и композитора, Шуман, после того как 10 дней знакомился с творчеством Брамса, прежде всего с его сонатой fis-Moll, взялся еще раз за перо и в своей ставшей знаменитой статье «Новые пути» восторженными словами объявил всему миру о новом величайшем композиторе Германии как о мессии: «И он пришел, молодой, у его колыбели стояли грации и герои. Его зовут Иоганнес Брамс». Клара также восхищалась этим гениальным и необыкновенно красивым юношей с почти девичьим лицом. На этом месте, забегая вперед, необходимо сказать, что внук Роберта Шумана, Альберт, подозревал, что отцом последнего сына Клары – Феликса, который родился 11 июня 1854 года, был Брамс. Судя по дате рождения ребенка, такое утверждение можно считать

абсурдным. В недавно найденном письме Брамса к своему другу Йоахиму за неделю до рождения Феликса, он решительно выступал против такого утверждения. Кроме того, любое подозрение в отцовстве Брамса исключается уже потому, что Роберт и Клара, как записано в домашней книге, за четыре недели до появления Брамса из Гамбурга имели супружеский контакт семь раз, и 3-го октября, ровно через три дня после первого приезда Брамса, в доме Шуманов уже знали о новой беременности Клары, что также было записано в домашней книге. Однако странным кажется появление в это время враждебности по отношению к Кларе со стороны мужа. Он иногда начинал со злостью критиковать ее, что, по-видимому, было связано с началом его психоза. Так, однажды он публично передал клавирную партию своего квинтета, которую всегда играла Клара, Юлиусу Таушу со словами: «Играйте Вы, мужчина это может сделать лучше». Подобным образом он запретил ей помогать ему советами и поддерживать во время репетиций. Но с ноября 1853 года в этом не было необходимости. Уже в течение долгого времени музыканты заметили, что Шуман во время дирижирования ведет себя как-то странно. Часто случалось, что он вдруг забывал все вокруг, сидел погруженный в себя с отсутствующим взглядом, что по понятным причинам создавало трудности членам оркестра. Странными были и его замечания, например, немотивированно замедлить темп и др. Очевидно он настолько был погружен в свой внутренний мир, в мир звуковых представлений, что часто и не пытался сравнить возникшую в его фантазии картину с действительной звуковой формой. Мы знаем, что в это время Шуман с восторгом фантазировал на расстроенном фортепьяно, и фальшивые звуки ему ничуть не мешали. «Его движения были замедленными, как и речь, что бросалось в глаза окружающим. В его осанке была какая-то подавленность; и в общении с другими, несмотря на приветливость, чувствовалась апатия», – писал Василевски.

Из-за всех этих трудностей он, конечно, как дирижер должен был потерпеть фиаско. Кроме того, Шуман был сильно близорук. Трудно сказать, какую роль сыграл этот фактор. В характеристике доктора Рейтера от 1841 года говорится, что «господин Шуман уже в юношеские годы... был близоруким». Например, отказ от приглашения гамбургского устроителя концерта дирижировать своей симфонией *c1-Moll* в 1842 году он обосновал такими словами: «Я так близорук, что не вижу ни одной ноты, ни одного музыканта. Я должен купить очки, прежде чем дирижировать». Возможно это было преувеличением, которым он хотел скрыть свой страх перед общественным выступлением. Однако близорукость должна была сильно мешать ему дирижировать. Странно, но он всю жизнь отказывался от очков и носил исключительно лорнет.

После концерта 27 октября 1853 года концертный комитет решил передать Таушу должность музыкального директора, а Шуман должен был дирижировать только своими собственными произведениями. Когда ему 7 ноября сообщили об этом решении, он назвал это «бесстыдством» и решил совсем не появляться на концерте, назначенном на 10 ноября, после чего наступил решительный разрыв. Однако отрешение от должности ничего не изменило, он формально оставался на посту музыкального директора до осени 1854 года. Это привело к тому, что появились первые признаки тяжелого психоза. После «ультимативного письма

музыкальному обществу и господину Таушу», которое он отправил 19 ноября, и в котором высказал кажущиеся в высшей степени параноидальными обвинения, он два дня спустя написал Йоахиму странное письмо, в котором обратился к нему так: «Дорогой боевой товарищ, после того как я на прошлой неделе послал в лагерь противника 20-ти фунтовые заряды, наступило некоторое затишье. Еще вчера я слышал, что другой боевой товарищ тайно приставлен, чтобы взорвать меня миной. Я сказал ему об этом, на что названный товарищ ответил выражением своего лица, что он лучше взорвет их. Разве это не весело? Но если Вам что-нибудь известно о заговоре, я охотно хотел бы знать об этом. Я всегда прихожу в хорошее настроение, когда Вам пишу. Вы для меня, как врач».

От суматошных событий последних дней у него внутри все кипело от ярости. Тем более удивительно, что при таких обстоятельствах он мог еще заниматься творческой работой. Менее чем за две недели он написал концерт для скрипки d-Moll, который Иегуди Менухин назвал «недостающим звеном» между концертами Бетховена и Брамса, и который до 1836 года считался утерянным. По высказываниям Евгении Шуман, последней живой свидетельницы, этот концерт по желанию Клары никогда не должен был исполняться на публике, и рукопись якобы была уничтожена. По компетентному мнению Иегуди Менухина, этот концерт – настоящий романтический и свежий Шуман, без какого-либо следа болезни. Менухин предполагал, что содержащиеся в нем гармонии, которые не могут удивить наш слух сегодня, в то время были неслыханными и могли быть неверно восприняты. Кроме этого концерта Шуман написал «Сказочные повествования» для кларнета (или скрипки), виолы и фортепьяно op. 132 и последнее произведение «Утренние песни» op. 133 с посвящением Диотиме – героине душевнобольного Гальдерлина. Удивительно, в музыкальном стиле этих композиций чувствуется стиль Брамса. С «Утренними песнями» он вернулся к своему любимому фортепьяно, чтобы ему, как близкому другу, передать свое последнее послание. Еще никогда для фортепьяно не было написано загадочное «прости».

24 ноября супружеская чета Шуманов отправилась в четырехнедельное концертное турне в Голландию. Они пережили триумф. Голландская публика принимала их восторженно, они были приняты даже королевским двором. Во время игры Клары сведущий в музыке король спросил Шумана: «А Вы тоже музыкант?» Ввиду таких успехов он теперь уже не обижался на подобные вопросы. Уставшие, под впечатлением успеха, примирившиеся с судьбой, 22 декабря они вернулись в Дюссельдорф, где отпраздновали сочельник в кругу своих детей – последний, на котором их отец был вместе с ними. 3-го января 1854 года Шуман записал: «Каталог закончен и отослан». Речь шла о списке всех написанных до сих пор композиций, которые он посчитал необходимым издать, и в которых, как и в «Поэтическом саду», нет ни намека на душевную болезнь, ни из-за почерка, ни из-за формулировок комментариев. Иногда его настроение было эйфорическим, как следует из письма Йоахиму от 6 января, о чем Клара писала в своем дневнике: «Роберт такой веселый, что и я по-настоящему веселюсь, глядя на него». Такое же веселое настроение было у него во время праздника, устроенного его друзьями Йоахимом и Брамсом в Ганновере. Туда они поехали 18 января. Триумф, с которым его там принимали, заставил его забыть все горечи Дюссельдорфа. Всегда

молчаливый и робкий, он совершенно раскованно, по рассказам очевидцев, занимал все общество имитацией голосов и другими шутками.

30 января они снова возвратились домой, где началась его обычная уединенная жизнь в кругу семьи. Он снова обратился к «Поэтическому саду», антологии всех доступных цитат о музыке, на которых он сконцентрировал свой интерес. Его композиторская деятельность почти замерла; он написал еще «Романсы для виолончели», которые Клара позже уничтожила. В конце 1852 года начался полный упадок творческих сил, когда он собирал неопубликованные произведения «песенного года» в ор. 142, последняя песня которого «Медленно катит мой экипаж» потрясающим образом рисует ужасы грядущих событий.

Если в Ганновере он был в прекрасном расположении духа, за исключением плохого настроения 27 января, вызванного чрезмерным употреблением алкоголя, то в Дюссельдорфе не только вернулись его обычные боли, но и появились новые, предвестники несчастья. Так, в письме к Йоахиму от 6 февраля он сообщил о существующей телепатической связи между ним и Брамсом: «Я Вам часто писал симпатическими чернилами, и даже между этими строками есть тайный шрифт, который проявится позже». И добавил: «Музыка теперь спит, по крайней мере внешне». В первый раз 10 февраля в домашней книге было записано, что ночью «появились очень сильные и мучительные слуховые галлюцинации», которые мешали ему спать, днем исчезли, а в следующую ночь снова появлялись. Клара описала это так: «В пятницу 10-го, в ночь на субботу 11-го у Роберта были сильные галлюцинации, всю ночь он не сомкнул глаз. Он слышал все время один и тот же звук, иногда с другим интервалом. Днем звук исчез. В ночь на воскресенье 12-е было точно так же, и на следующий день это прекратилось только на два часа, а в 10 часов снова возобновилось. Мой бедный Роберт ужасно страдает. Каждый шорох для него звучит как музыка. Он говорит, что она такая чудесная, с прекрасно звучащими инструментами, такую никогда не услышишь на земле. Это ужасно его мучает. Врач говорит, что ничего не может сделать. Последние ночи были кошмарными. Мы почти совсем не спали. Днем он пытался работать, но это удавалось ему с большим трудом. Он несколько раз говорил, что если это не прекратится, он сойдет с ума. Слуховые галлюцинации так усилились, что он слышал целые пьесы, как будто играл оркестр от начала до конца, и на последнем аккорде звук остановился, мысли Роберта были направлены на другую пьесу. Ах, и ничего нельзя сделать, чтобы ему стало легче!».

Таким же был рассказ Рупперта Беккера, концертмейстера Дюссельдорфского оркестра, который 14 февраля гулял с Шуманом: «Шуман говорил сегодня о странном явлении, которое продолжается уже много дней. Это внутреннее звучание прекрасных, совершенных по форме музыкальных пьес. Звучание такое, как далекая духовная музыка, ее отличает прекрасная гармония. Даже когда мы были у Юнге (в ресторане), начался его „внутренний“ концерт, и он был вынужден бросить читать газету. Дай Бог, чтобы не было ничего плохого. Он говорил о том, что так должно быть в другой жизни, когда мы снимем с себя земную оболочку. Станным образом это явление происходит теперь, когда Шуман уже восемь недель, даже больше, ничего не пишет».

ПРЫЖОК С РЕЙНСКОГО МОСТА

В кризисные годы, в 1833 и в 1844–45 гг. на Шумана большое влияние оказало его душевное состояние. Некоторые из его лучших произведений, как, например, «Крейслериана», «Весенняя симфония», ранние песенные композиции и увертюра «Манфред» написаны под влиянием внутреннего голоса. Интенсивность слуховых нарушений в последующие недели усилилась, поэтому Клара попросила совета у врача, друга семьи и любителя музыки, доктора Рихарда Хазенклевера, который не знал о психическом расстройстве своего друга. Он предложил в качестве лечащего врача доктора Бегера. Мы не знаем, каким было лечение, но в первое время Бегеру удалось немного улучшить состояние Шумана. Клара рассказала следующее: «В пятницу 17-го, ночью, когда мы только что легли, Роберт снова встал и записал тему, которую, как он сказал, ему спели ангелы. После того как закончил писать, он лег и всю ночь фантазировал с открытыми глазами, направленными в потолок. Он был твердо убежден, что ангелы окружили его. Звучала чудесная музыка. Ангелы кричали ему: „Добро пожаловать!“. Наступило утро и с ним страшные изменения.

Голоса ангелов превратились в голоса демонов. Они говорили ему, что он грешник, и они хотят бросить его в ад. У него начался настоящий нервный приступ: он кричал от боли, потому что, как он мне потом сказал, демоны были в образе тигров и гиен, и набросились на него. Два врача, которые, к счастью, пришли довольно быстро, едва могли удержать его. Я никогда не забуду эти минуты. Я испытывала вместе с ним настоящие муки. Примерно через полчаса он немного успокоился и сказал, что снова слышит приветливые голоса, которые внушали ему мужество. Врачи уложили его в постель, несколько часов он полежал, затем снова встал и начал исправлять свой концерт для виолончели. Он сказал, что ему стало легче от звучания голосов. Воскресенье 19-го он провел в постели, мучаясь от злых духов. Он говорил, что его действительно окружают духи. По-видимому, он поверил мне, когда я ему сказала, что он болен и что нервы очень взвинчены. Но он продолжал верить в злых духов, я его никак не могла переубедить. Напротив, он несколько раз сказал грустным голосом: „Ты должна мне верить, дорогая Клара, я тебе не стану говорить неправду“. Мне ничего не оставалось делать, как спокойно согласиться с ним, так как мои уговоры на него не действовали. Вечером в 11 часов он вдруг успокоился, ангелы обещали ему сон. В понедельник 20-го Роберт провел за письменным столом, перед ним – бумага, перо, чернила. Он слушал ангельские голоса, иногда писал что-то, но немного, и снова слушал. В его взгляде было блаженство, которое я никогда не забуду. Это неестественное блаженство разрывало мне сердце так же, как и тогда, когда он страдал от злых духов. Ах, это наполняло мою душу таким жутким страхом! Каков будет конец? Я видела, что его дух все больше разрушается, и все же я не знала, что еще предстояло ему и мне».

В тот понедельник, 20-го февраля, в гости пришел Рупперт Беккер. Он не нашел в поведении Шумана больших изменений, «совсем как обычно; я поговорил с ним полчаса, затем попрощался». Очевидно Шуман был в состоянии скрыть от него свое самочувствие. Но уже в следующую ночь все симптомы вернулись, и во

вторник, 21 февраля, Клара записала: «Мы снова не спали всю ночь; он все время говорил о том, что он преступник, что должен читать библию. Я заметила, что он становился более возбужденным, когда читал библию. Может быть он слишком углублялся в такие вещи, которые волновали его, и это отразилось на его состоянии».

В последующие дни наступили изменения: добрые и злые духи говорили ему не музыкой, а словами, что его, кажется, успокоило. Он был в состоянии написать несколько писем и обладал такой ясностью ума, что смог сочинить трогательные вариации к теме, которую ему, вероятно, ночью 10-го февраля внушили ангелы. Когда 24-го февраля Рупперт Беккер снова пришел в гости, он нашел его спокойным: «Я пришел к нему ранним вечером. Фрау Шуман предложила мне пойти с ним погулять. Целый час, что я провел с ним, он разговаривал нормально, за исключением одного рассказа: ему явилась фигура Франца Шуберта, тот прислал ему чудесную мелодию, которую он уже записал и сочинил вариации на нее».

Ввиду усиливающегося психоза он начал уговаривать Клару уехать от него из-за боязни, что что-нибудь сделает с ней. По этому поводу она написала: «Ночами у него были моменты, когда он меня уговаривал уйти от него, потому что он может причинить мне страдания. Я уходила на несколько минут, чтобы успокоить его, и когда возвращалась, все было хорошо. Он часто жаловался на то, что у него шевелятся мозги и утверждал, что скоро умрет, прощался со мной, давал различные распоряжения в отношении денег, композиций. В воскресенье 26-го настроение у него было немного лучше, он даже сыграл господину Дитриху с большим вдохновением сонату молодого музыканта Мартина Кона. Но затем все изменилось. За ужином он очень торопливо ел. Вдруг в полдесятого встал с дивана, потребовал одежду и сказал, что ему нужно в психиатрическую больницу, так как он не в своем уме и не может знать, что сделает ночью. Я послала за доктором Беккером. Роберт приготовил себе все, что он хотел взять с собой: часы, деньги, нотную бумагу, перья, сигары, все четко продумано. Когда я спросила: „Роберт, ты хочешь оставить жену и детей?“, он ответил: „Это ненадолго. Я скоро вернусь здоровым“. Доктор Беккер уговаривал его лечь в постель и подождать до утра. Мне он не разрешил оставаться с ним, я должна была привести санитаров, сама конечно же, осталась в соседней комнате».

Шуман смирился с этим решением, разговаривал с санитаром Бремером, почитал журналы и, наконец, уснул. Клара попросила свою подругу Элизу Юнге провести у нее ночь. На следующее утро она попыталась отговорить мужа от вчерашней затеи, но он был в такой «меланхолии, что трудно описать. Когда я дотронулась до него, он сказал: „Ах, Клара, я не достоин твоей любви“. И это сказал он, на которого я всегда смотрела с глубочайшим почтением. Ах, никакие уговоры не помогли». Так как его бред продолжался уже две недели, и он накануне сам выразил желание лечиться в психиатрической больнице, поздним утром состоялся консилиум, на который Клара пригласила доктора Хазенклевера и Альберта Дитриха, дирижера и композитора, друга Шумана. 12-летняя дочь Мария должна была оставаться возле отца, который переписывал вариации начисто. Когда он вышел из комнаты и пошел в спальню, Мария подумала, что он тут же вернется.

Если он несколько дней до этого просил Клару оставить его, выражая опасения, что переполняющая его агрессия может обратиться против нее, то теперь эта агрессивность, которая не находила выхода, обратилась против него самого. Он незаметно выскользнул из дома и побегал в халате и домашних туфлях под проливным дождем к мосту через Рейн. На середине моста он бросился в ледяные волны. Как писал Рупперт Беккер в своем дневнике «Шумана, к счастью, видели, когда он подошел к мосту. У него не было денег, и он оставил в залог свой носовой платок. Его заметили также рыбаки. Они взяли лодку и сразу же вытащили его». Как говорили позже, после того как его втащили в лодку, он снова прыгнул в реку, но его спасли, несмотря на отчаянное сопротивление. Перед прыжком он бросил в волны свое обручальное кольцо. На листке бумаги, найденном позже, он написал: «Дорогая Клара, я брошу свое кольцо в Рейн, сделай и ты то же самое, оба кольца соединятся там». Проходившие мимо люди узнали Шумана. Его быстро принесли домой. Он закрыл лицо обеими руками от взглядов зевак и собравшихся в этот вечер карнавального шествия людей. Через несколько дней, которые он провел за письменным столом, его непрерывно охраняли два санитары. Клара, по совету врачей, должна была покинуть дом. Она поселилась на некоторое время у своей подруги Розалии Лезер. Так как Шуман ежедневно торопил врачей и настаивал на том, чтобы его поместили в больницу, его решили определить в частную клинику к знакомому психиатру доктору Францу Рихарцу в Эндених, пригород Бонна. После некоторого сопротивления Клара с тяжелым сердцем согласилась. В ее записях говорится: «Суббота 4-го марта наступила. О, Боже, экипаж стоял уже у двери. Роберт одевался в большой спешке, сел с Хазенклевером и двумя санитарями в экипаж, не спросил ни обо мне, ни о детях. Я дала доктору Хазенклеверу букет цветов для него, который он передал Роберту в пути. Роберт долго держал его в руке, затем вдруг понюхал и с улыбкой положил его в руку Хазенклевера. Позже он каждому подарил по цветку. Вечером один санитар вернулся из Эндениха и привез мне сообщение, что Роберт доехал благополучно». Только через два с половиной года она снова увидит его.

СМЕРТЬ В КЛИНИКЕ

Чтобы понять поведение Клары после отъезда супруга, надо знать, что в то время в клинике доктора Рихарда пациентов лечили по методу англичанина Джона Конолли «No restraint». Высшим принципом этого метода была абсолютная защита душевнобольного, который не мог быть привлечен к ответственности за содеянное, и вообще не должен подвергаться принуждению или насилию. В Германии в середине прошлого столетия был известный психиатр и ученый Вильгельм Гризенгер, который выступал за гуманное отношение к душевнобольным. Большинство людей сегодня не имеют представления, в каких жестоких и нечеловеческих условиях лечили этих больных раньше. После XV века душевную болезнь приписывали внешним силам. Ее рассматривали как одержимость злыми духами или демонами. В середине века определяющее влияние на отношение населения к душевной болезни оказывала церковь. Жан Этьен Эскироль, французский предшественник психиатрии, в первой половине прошлого столетия

описал тогдашнюю ситуацию следующим образом: «Несчастья больных возрастают, их мучают ужасные представления. Они рвут свою одежду, заползают в безлюдные места, плутают на кладбищах и кричат, что находятся во власти демона». Так случилось, что в XV веке этими больными занимались не врачи, а теологи. Будучи убежденными в существовании демонов, инквизиторы, церковные педанты в слепом фанатизме приговаривали тысячи беспомощных душевнобольных во всей Европе к сожжению. Даже знаменитые врачи, такие как Амбруа Паре, отец французской хирургии, верил в существование демонов. Поэтому неудивительно, что в XVIII веке любимым занятием скукающих богатых бездельников во время прогулок по Лондону было посещение знаменитой психиатрической лечебницы в госпитале Бедлам, основанной Генрихом VIII в 1547 году, чтобы позабавиться видом этих несчастных людей. Каким ужасным было их положение еще в начале XX-го века, особенно впечатляюще описывает Эскироль: «Я видел их голыми и покрытыми тряпками. У них была только солома на каменном полу для защиты от холода. Кормили их очень плохо, им не хватало ни воздуха, чтобы дышать, ни воды, чтобы утолить жажду, ни самых необходимых вещей. Их охраняли настоящие жестокие тюремщики. Я видел их в узких, грязных и вонючих перегородках без света и воздуха. Они были прикованы в пещерах, в которые не запрут даже дикое животное, а правительства в столицах считают это роскошью. Лежа в своих экскрементах, покрытые насекомыми, они остаются прикованными иногда всю жизнь». Даже если кое-где и лечили душевнобольных, то это лечение не представляло собой ничего другого, кроме жестоких мучений. Так, больных, если, они что-нибудь натворили, заставляли очень долго стоять или привязывали к вращающемуся стулу и вращали до тех пор, пока больной не вырвет. Другие «лечили» часами ледяным душем, не останавливались и перед насильственной кастрацией. Даже серьезные врачи оставались относительно спокойными к этим методам, и это было связано с религиозным представлением XV столетия о том, что душевнобольной должен нести справедливое наказание за содеянные грехи, в том числе за сексуальные отклонения или самоудовлетворение. И Шуман перед отправлением в клинику в психиатрическом бреде утверждал, что он должен искупить свои грехи. Поэтому можно только восхищаться смелыми борцами за человеческое обращение с душевнобольными и радикальное освобождение от представлений, что безумие исходит от демонов и чертей.

То, что к таким врачам принадлежал доктор Франц Рихарц, который основал клинику в Энденихе, было счастьем для Роберта Шумана. Его не только комфортабельно разместили в двух комнатах второго этажа, где было даже фортепьяно, он мог свободно ходить и в сопровождении двух санитаров совершать длительные прогулки за пределы клиники. Но одно требование было принципом метода «No restraint», с которым были все согласны — полная изоляция душевнобольных от ближайших родственников. Это объяснялось тем, что после посещения членов семьи больные часто становились беспокойными и агрессивными. И Кларе не было разрешено посещать мужа, в то время как его друзья, Йоахим и Брамс, в любое время получали разрешение на посещение, хотя и они иногда, в зависимости от состояния Шумана, довольствовались лишь взглядом в окно или смотровую щель.

Как мы знаем от доктора Петерса, который как ассистент доктора Рихарца принял руководство клиникой вследствие прогрессирующей глухоты последнего, и от племянника доктора Рихарца, студента, а позже тайного советника доктора Бернарда Эбеке, Шуман в первые дни был часто агрессивным и нередко нападал на своих санитаров. Вообще его состояние менялось часто. Доктор Петерс сообщал 20-го марта: «Общее состояние лучше, часто мучают страхи, тогда он ходит по комнате, а иногда становится на колени и ломает руки». Через несколько месяцев состояние Шумана несколько улучшилось, а его агрессивность пропала совсем. С радостью Клара получила 8-го июня известие: «Роберт был спокоен, без слуховых нарушений, без страха, говорил не сумбурно и задал несколько вопросов, которые доказывают, что он начинает вспоминать прошлое». В августе, как сообщил врач, Шуман переписал несколько песен из пенсионного сборника Шерера, он также выразил желание прогуляться. После посещения ботанического сада и естественно-исторического музея в Попельсдорфе он высказал восхищение увиденным. Он давал осмысленные ответы; когда его спросили, что он видел во время посещения боннского кладбища, он рассказал о могилах Нибура и Шиллера. Но дальше он повел себя очень странно. Однажды, когда пил вино, он вдруг перестал пить и, думая что в вине яд, вылил остатки на пол. Или он целый день писал едва разборчивым почерком предложения типа: «Роберт Шуман – почетный член неба».

Но больше всего бросалась в глаза его молчаливость, из-за которой врачам было трудно исследовать его внутренний мир. Они не были осведомлены о его прежних привычках, душевных конфликтах, нервных кризисах и поэтому не имели представления, что творится в душе Шумана и почему он ушел от людей в вымышленный мир, наполненный глубокой печалью и разочарованием. Ведь в теперешней ситуации он потерял все: свое место музыкального директора в Дюссельдорфе, контакт со своей семьей и друзьями, веру стать когда-нибудь здоровым и, наконец, веру в себя как художника. Очень неудачные композиции, написанные им в Энденихе, доказывают, что его самые страшные опасения «потерять свой талант» сбылись. В своих безумных галлюцинациях он думал, что слышит голоса, которые низко оценивали все его композиции, написанные до сих пор, что его обижало и возмущало. Ко всем сомнениям прибавилась разлука с Кларой, присутствие которой было для него обязательным условием жизни. И когда у него отняли эту опору, у него больше ничего не оставалось. Его попытка самоубийства могла быть направлена отчасти против Клары, так как супружество казалось ему в опасности, будь то из-за честолюбия по отношению к его карьере или из-за чувств к юному и высокоталантливому Иоганнесу Брамсу, оставшихся незамеченными им.

О способе лечения Шумана в период его «насилованных действий против санитаров» мы ничего не знаем в связи с недостаточным количеством необходимых документов. Между тем известно, что в таких случаях персонал получал указания надевать смирительную рубашку или наручники, чтобы успокоить пациента. В частных клиниках для успокоения пациента было принято пускать кровь, ставить банки, накладывать вытяжной пластырь или намазывать мазью с сурьмой, болезненной и приводившей к нарывам кожи. Лечили ли Шумана

таким образом, мы не знаем, но это очень возможно. С большей уверенностью можно предположить, что он принимал водолечение.

До сентября он ни разу не вспомнил Клару. Только в день свадьбы, 12-го сентября 1854 года, он впервые выразил желание что-нибудь услышать о ней. Врач попросил Клару написать ему несколько строк, он хотел посмотреть, какое впечатление это произведет на него. Шуман, который ответил уже через два дня, был чрезвычайно счастлив: «Как я рад, дорогая Клара, узнать твой почерк. Благодарю тебя, что ты написала именно в этот день, что ты и дорогие дети с любовью вспоминаете обо мне. Передай привет и поцелуй малышей. О, если бы я мог вас увидеть и поговорить, но это очень далеко...». Последовало много прекрасных воспоминаний о прошедших счастливых днях, и нельзя не согласиться с Моэбиусом, что письма Шумана из Эндениха были «очень грустными». Замечания Шнебеля, что в письмах Шумана не было мыслей ни о настоящем, ни о будущем, также неверно. Напротив, казалось, что он тренировал свою память, чтобы доказать себе и врачам, что его ум снова начал работать, когда, например, писал Кларе: «Так много я хотел бы узнать о тебе. Где мои партитуры и рукописи? Где журнал „Neue Zeitschrift für Musik“ и мои письма? Не могла бы ты мне прислать что-нибудь интересное, может быть стихи Шеренберга, некоторые старые номера журналов и музыкальные, „домашние и жизненные правила“». В следующие месяцы Шуману стало лучше. Это удивило многих, хотя доктор Рихарц в своих сообщениях об этом времени говорил не так обнадеживающе: «Течение болезни не должно обмануть сведущего человека благоприятными внешними изменениями. Его состояние ничем не отличается от обычного, которое было до катастрофы в Дюссельдорфе». Все же Шуман снова начал играть на фортепьяно. В основном занимался «фантазиями», так он лучше всего мог почувствовать себя поэтом и победить внутреннюю раздвоенность. В письме Кларе от 10-го октября 1854 года мы читаем: «Я иногда хочу, чтобы ты услышала, как я фантазирую на пианино, это мои самые блаженные часы!». Он заинтересовался изучением новых композиций, прежде всего Брамса, который прислал ему свои «Вариации для фортепьяно» на тему Роберта Шумана, посвященные Кларе Шуман op. 9, доставив ему огромную радость и вызвав тем самым большое желание увидеть, наконец, своего юного друга. 11-го января 1855 года Брамс приехал в Эндених. Это посещение придало Шуману сил, и он захотел сочинять музыку. Поэтому странно звучит приписка в письме от 25 января 1855 года, которая упоминается только у Литцмана. Эта приписка напугала Клару: «Дорогая Клара, у меня такое впечатление, что предстоит что-то ужасное. Я больше не увижу тебя и детей. Как больно!» Может быть, к этому времени относится его последняя композиция на мелодию 1569 года, использованную И. С. Бахом для своего хора. Выбор этого текста показывает безнадежность его состояния, из которого он видел только один выход – смерть. Сама рукопись написана четким почерком, без признаков дрожания руки, что указывало бы на прогрессирующую болезнь. Трогательный текст этой последней композиции гласит: «Если настал мой час уйти из этого мира, помоги мне, Господи, Иисус Христос, в моем последнем страдании. Господи, я вверяю мою душу в твои руки, ты сохранишь ее».

В это время у Шумана была мысль покинуть Эндених. Вспоминая о

совместной прогулке с Брамсом, он писал ему 11 марта 1855 года: «Во время недавней прогулки мы ушли недалеко, надо уйти намного дальше. Совсем. Прочь отсюда! Больше года, с 4-го марта 1854 года тот же образ жизни, тот же вид на Бонн. Куда-нибудь! Обдумайте. Бенрад слишком близко, может быть в Дейц или Мюльгейм. Напишите мне скорее». Во время посещения Брамса в апреле он повторил ему свою просьбу, после того как перед этим попросил атлас, очевидно для того, чтобы с его помощью лучше спланировать «побег». Предупрежденные об этой «чрезмерной активности» Шумана врачи посоветовали временно прекратить переписку с Кларой. Последние строки Клара получила 5-го мая 1855 года: «Дорогая Клара! 1-го мая я послал тебе весеннюю весть. Следующие дни были беспокойными. Ты узнаешь больше из моего письма, которое получишь до послезавтра, от него веет холодом, но что ты еще узнаешь, тебя обрадует, моя милая. Будь здорова, дорогая! Твой Роберт». Обещанное им письмо не пришло никогда. Немного позже в сообщении врача говорится: «Беспокойные дни, мало спит, слышит голоса, его речь без артикуляции, неразборчива». У Шумана наступил рецидив. Однако Беттина фон Арним, которая навестила его в мае, не хотела понять это и подвергла сомнению компетенцию лечащих врачей. Она описала свою встречу с Шуманом так: «Он сказал, что говорить ему стало труднее, и так как он уже больше года ни с кем не разговаривает, болезнь прогрессирует. Он говорил обо всем, что в его жизни было интересного, говорил непрерывно, и это привело его в приятное возбуждение». Ее слова позволяют предположить, что Шуман в возбужденном состоянии (все это время он думал о побеге) производил впечатление разговорчивого человека.

Как сильно между тем изменился Шуман, свидетельствует рассказ Василевски, который навестил его летом 1855 года: «Шуман сидел как раз за пианино. Зрелище было душераздирающим: видеть большого, благородного человека в полном упадке духовных и физических сил. Играл он плохо и производил такое впечатление, как будто силы его были полностью парализованы, подобно машине с разрушенным механизмом, которая, непроизвольно вздрагивая, пытается работать». Такое же впечатление получил Йозеф Йоахим, который писал Эдуарду Хинслику, как Шуман дрожащими руками пытался играть свои композиции, разрывая сердце и уши посетителя. Ввиду ухудшения состояния доктор Рихарц 10-го сентября 1855 года написал Кларе письмо, в котором он ей «не оставил никакой надежды на выздоровление Роберта» и сообщил, что ее супруг находится в состоянии «тяжелейшей меланхолии».

Весной 1856 года, на третьем году его госпитализации, наступила последняя стадия его болезни. Посетивший его в апреле Брамс сообщил, что Роберт говорил невнятно, его слова насккивали друг на друга. Он уже не радовался ни музыке, ни литературе, так как не понимал ничего. Его нельзя было заставить слушать, он про себя лопотал какие то непонятные слова, из которых иногда можно было расслышать имена его дочерей Марии и Юлии. По рассказам врачей у него были «спазматические приступы», описаний которых мы не имеем. С середины мая Шуман отказался есть, он сильно ослаб, у него появились отеки из-за недостатка белка, его ноги распухли, поэтому он должен был оставаться в постели. В течение нескольких недель он ничего не ел и не пил «кроме желе и немного вина».

Отказ от еды, как вид самоубийства, не был в то время редкостью. Доктор Рихарц посвятил этому вопросу научную работу, из которой мы узнаем, что в таких случаях предпринимают врачи: пищу вводят с помощью зонда через рот или нос. Она состоит, как правило из соленой воды, молока, мясных экстрактов и вина. Особенно беспокойных пациентов кормят через кишечник. Как часто и каким образом Шуман получал пищу, мы не знаем. В июле 1856 года Шуман занимался «алфавитным составлением названий городов и стран». Его навестил Брамс, после чего Клара получила от него печальное известие, что «Роберт не обращал на него никакого внимания, все время смотрел в атлас и выискивал слова». Клара все еще не могла решиться поехать в Эндених и навестить мужа. Но когда она узнала, что Роберт из-за слабости, похудения и сильно распухших ног не мог ходить, она прервала концертное турне в Англии и поспешила в Эндених, однако в комнату к нему не ходила. Когда она 14 июля спросила у доктора Рихарца о состоянии Роберта, тот ответил ей: «Ваш муж не проживет и года». Но уже через девять дней после ее возвращения в Дюссельдорф, как мы узнали из недавно найденного письма, пришла телеграмма из Эндениха: «Если хотите увидеть Вашего мужа живым, немедленно приезжайте». Когда Клара приехала 23 июля в сопровождении Брамса, у Шумана отнялся язык. Ее к нему не пустили. Она увидела его только в воскресенье 27 июля. Брамс рассказывал об этом потрясающем свидании супругов после двух с половиной лет разлуки: «Такого, как свидание Роберта и Клары, я больше никогда не увижу. Он лежал с закрытыми глазами, она стояла перед ним на коленях. Он узнал ее и очень хотел обнять, но не смог поднять руку. Говорить он уже не мог». Клара была совершенно уверена, что он узнал ее. Позже она об этом писала: «Он уже несколько недель ничего не ел, кроме желе и вина. Сегодня я дала их ему, он ел со счастливым выражением, слизывая губами вино с моих пальцев, ах, он знал, что это была я!».

Через два дня, вечером 29 июля 1856 года, Шуман умер. Он так сладко уснул, что никто не заметил, как душа покинула его исхудавшее, изменившееся от голода тело. В некрологе молодой поэтессе Кульман Шуман писал когда-то: «Легка, как ангел, с сияющим лицом парит над землей, оставляя свои следы». Когда 31-го июля теплым, тихим вечером друзья Йоахим и Брамс провожали его на Боннское кладбище в последний путь, Клара молилась в ближайшей кладбищенской церкви, не будучи в состоянии следовать за гробом. Она знала, что это только его бедное, истерзанное страданиями тело, которое будет предано земле, в то время как его душа, как говорится в «Лунной ночи», одной из его самых красивых песен, с распростертыми крыльями летела над тихой землей в вечность.

АНАЛИЗ ИСТОРИИ БОЛЕЗНИ

История жизни Шумана была так подробно описана с медицинской точки зрения, потому что его болезнь и смерть вызвали столько различных спекулятивных мнений, сколько еще не встречалось в отношении всех великих композиторов, кроме Моцарта. Речь идет о трех диагнозах его болезни: эндогенный психоз, как выражение хронической душевной болезни, заболевание мозга, как следствие сифилисной инфекции, и наконец, болезнь мозга, вызванная

сосудистыми изменениями вследствие высокого давления крови. Так как история болезни Шумана была, по-видимому, уничтожена, может быть даже намеренно (во всяком случае разыскать ее невозможно), нам остаются заключение его лечащего врача доктора Рихарца и несколько сообщений прежних врачей, консультировавших его, чтобы вместе с подробным анализом болезни установить обоснованный диагноз. В биографии Шумана, написанной Василевски есть описание его болезни: «Психическая болезнь, которая происходит от органического заболевания мозга, носит характер слабоумия, то есть постепенного снижения интеллектуальных сил. У Шумана оно развилось достаточно поздно. Душевное состояние при этом, как правило, экзальтированное, и если наступают короткие периоды депрессии, оно остается преимущественно таким же.

У Шумана болезнь протекала иначе. Она с начала до конца сопровождалась глубокой меланхолией, что встречается реже. Вместо шутовской веселости, повышенного чувства тщеславия и оптимизма, который делает счастливыми таких больных, несмотря на упадок сил, врожденная серьезность Шумана, свойственное ему спокойствие и молчаливость, его погруженный в себя спокойный нрав послужили основанием для изменения настроения до депрессивного с соответствующими безумными представлениями (преследования, тайного обольщения, ущемления его прав, принижение его ценности, лишения подобающей ему известности или умысла отравления). Однако меланхолия оказывает на личность совсем иное влияние, нежели экзальтация, которая вызывая упадок физических и духовных сил, изменяет человека так, что он становится похож на карикатуру. Меланхолия же сохраняет высшее самосознание больного, его дух, плодотворно влияет на его творческую деятельность, чему в мировой истории и в искусстве есть достаточно примеров (вспомним Бетховена).

У Шумана меланхолия вызвала весной 1855 года даже некоторое улучшение его состояния. Однако худшие проявления болезни, хотя и в измененном виде продолжались, поэтому человек не мог обмануться в отношении благоприятных изменений во внешнем поведении больного. Его меланхолия находилась в причинной связи с галлюцинацией, которая сначала проявлялась в нарушениях слуха (слышались голоса и слова речи), значение которых соответствовало вышеназванным безумным представлениям и только позже с увеличивающейся слабостью отразилась на запахе и вкусе. Меланхолия ускорила конец мастера. Если во время экзальтации при этой болезни, несмотря на быстрое разрушение духовных сил организма, его вегетативная сторона затрагивается меньше, то у Шумана произошло наоборот; хотя умственные способности были более или менее на высоком уровне, общее физическое состояние под влиянием меланхолии, действующей на нервную систему, быстро ухудшалось, и вскоре наступила смерть».

ПРОТОКОЛ ВСКРЫТИЯ

Доктор Рихарц дал клиническое заключение о ходе болезни Роберта Шумана, который в течение двух с половиной лет лечился в неврологической клинике Эндениха. Перед отправлением трупа в Бонн доктор вместе со своим племянником

доктором Эбеке произвел вскрытие, протокол которого до недавнего времени считался утерянным. Только в 1973 году Г. Нейгауз обнаружил среди различных документов в доме Роберта Шумана в Цвикау конверт с надписью: «Доктор Рихарц Франц», в котором находился сложенный лист бумаги с надписью Клары Шуман: «Врачебное заключение доктора Рихарца». Далее следует текст заключения, впервые опубликованный в 1986 году.

«Состояние трупа Роберта Шумана во время вскрытия: чрезвычайно сильное похудение тела, отсутствие жира и мускулов. Начало вскрытия: 30 июля в 4 часа пополудни, 24 часа после смерти.

Очень тонкая твердая оболочка мозга сильно прижата к внутренней стенке черепа. Выпуклые места черепа утолщенные и крепкие, с немногим содержанием „пористого вещества“, на затылке заметно толще и прочнее, чем в передней части. Все выпуклости костей, точки и полости с отклонением от нормы: крепкие и острые. В левой средней полости впереди на конце соответствующей извилины острой кости обнаружен остеофит (образование костной массы с горошину), вросший в твердую мозговую оболочку. Примерно в той же части правой средней полости сильно увеличенная кость. Увеличение костей в передней части меньше, чем в средней, в правой передней сильнее, чем в левой. *Sa sella tursica der processus clinioeus posterior* с правой стороны отсутствует. В левой передней полости черепа со стороны *crista galli* кость в форме бородавки. *Grandula pituitaria* мало развиты, с большим количеством желтоватой студенистой массы, которая местами имеет конституцию волокнистого хряща. Мозг инъецирован в венозных и артериальных кровяных сосудах, артериальные больше наполнены волокнистой жидкостью, особенно задней части. На заднем конце левой доли значительное скопление крови, как и во всем мозге. При изъятии мозга вылилась одна унция крови. Мозг весил без твердой оболочки 46 унций и 120 гранов (медицинский вес в Пруссии), следовательно, налицо значительная потеря мозговой субстанции, так как нормальный вес мозга мужчины в возрасте Шумана никогда не бывает меньше 53 унций. На самой большой выпуклости обоих полушарий большого мозга также наблюдалась кровь, с левой стороны значительно больше, чем с правой. В мягкой оболочке мозга много крови, особенно в оболочке сосудов, в углублениях, темно-коричневой или красной окраски. Мягкая оболочка обоих полушарий соединена мозолистыми образованиями. Сосудистая оболочка во многих местах срослась с серым веществом, так что при отделении оболочки она оставалась с внутренней стороны. На поверхности мозга обнаружены зернистые углубления. Это явление было выражено сильнее на левом полушарии, чем на правом, наиболее сильно на левой стороне. Извилины мозга многочисленные и узкие. При разделении мозга вытекло много крови. Серое вещество бледное. Правое полушарие на поверхности менее консистентное, чем левое. Консистенция вещества полушарий большого мозга во время изъятия отдельных частей на ощупь в целом нормальная. Однако под микроскопом в коре головного мозга были видны закупоренные и не закупоренные сосуды,

как в трупах людей, пораженных общим параличом. В желудочке мозга немного серозной жидкости; внутренние образования мозга надлежащей консистенции, но выпуклость слишком мягкая и легко разрывается. Commissura mollis – напротив, широкая и крепкая. Striae transversales на дне 4-го желудочка многочисленные и тонкие. Сердце большое, дряблое, стенки тонкие. Инфильтрация легких в верхней доле серозная, в нижней – кровянистая.

Эндених/Бонх 30 июля 1856 г.

Д-р. Рихарц, д-р. Петерс»

Протокол вскрытия, очевидно, намеренно был составлен на таком языке, который должен быть понятен даже не медику. К сожалению, он не содержит диагностически приемлемой информации, которая способствовала бы установлению правильного диагноза. Напротив, результаты вскрытия позволяют достаточно достоверно опровергнуть некоторые гипотезы, существующие в литературе. При чтении текста становится ясно, что оба врача не были опытными патологами. Их интересы ограничивались главным образом болезнью мозга, как правильно отметили В. Эниш и Н. Маламуд. Многие детали описаны очень расплывчато, а некоторые противоречат друг другу.

Это касается, прежде всего, определения болезни, которая привела Шумана к смерти. В протоколе записано, что это был «неполный паралич мозга». При установлении этого диагноза врачи опирались на вес мозга – «46 унций и 120 гранов», что в пересчете на граммы составляет 1336 граммов. Из новых исследований Копша мы знаем, что вес мозга мужчины колеблется от 1250 до 1800 граммов, в среднем 1375 граммов. Для диагноза «паралич мозга» не так важен вес, как отношение между весом мозга и объемом черепа, о чем мы знаем из публикации Шафхаузена 1885 года. Этому антропологу было разрешено эксгумировать тело Шумана, обследовать череп и изготовить копию. Из его исследования не понятно, как он вычислил вес мозга Шумана – 1475 граммов, но только определение объема черепа – 1410 см – исключает возможность паралича мозга. Его заключение гласит: «Рихарц предполагал паралич мозга. Для такого предположения нет оснований, если учесть вес мозга по отношению к объему черепа».

Второе заключение доктора Рихарца касается внутренней оболочки мозга: «Уплотнение и изменение внутренней оболочки мозга и сращение ее с субстанцией коры головного мозга во многих местах». Это заключение, которому придают значение представители теории сифилисного происхождения болезни Шумана, не дает основания делать выводы о болезни мозга вследствие сифилиса. Против этого говорит тот факт, что мозговая оболочка была «достаточно тонкой».

Третий пункт протокола относится к «росту костей затылка» и описанию безобидного остеофита. И эти данные, судя по форме и виду костей черепа не имеют диагностического значения, поскольку речь идет не о патологических изменениях. На основе собственных исследований Шафхаузен писал: «Поскольку Рихарц упоминает остеофит с горошину в левой средней полости черепа, то глубину извилины, в которую росли височные доли нельзя считать

патологическим явлением». Нельзя согласиться с мнением Кетлера и Мартина, что в данном случае речь идет об изменении костей черепа, вызванных сифилисом. Я опираюсь на высказывание Эниша и Нейгауза, которые также не придают никакого значения описанным изменениям костей.

Трудно интерпретировать заключение Рихарца о наличии довольно большого количества желтоватой студенистой жидкости, которая местами имеет консистенцию «волокнутого хряща», обнаруженной в области гипофиза, придатка мозга. Представители теории сифилисного происхождения болезни Шумана рассматривают эту опухоль как сифилитическую гумму. С таким же успехом это могла быть туберкулома или менингеома, то есть опухоль мозговой оболочки, которая часто появляется именно на этом месте. Следовательно, этот вывод доктора Рихарца является рискованным и, по моему мнению, некорректным. Итак, найденный протокол вскрытия не дает нам достоверной информации для того, чтобы поставить правильный диагноз болезни Шумана.

РАЗМЫШЛЕНИЯ О ДИАГНОЗЕ

Доктор Рихарц в протоколе вскрытия обозначил болезнь Шумана как «*paralitis generale incomplete*», из которого вследствие «умственных перенапряжений» развилась психическая болезнь. Однако известный немецкий психиатр Пауль Моэбиус в 1906 году (год пятидесятилетия со дня смерти Шумана) в своем «заключении» попытался доказать, что Шуман страдал шизофренией, или, как ее тогда называли, «*Dementia praecox*», – и от этого умер. Наряду с предрасположенностью семьи Шуманов к душевным болезням ему показалось, что гипохондрические состояния – меланхолия, чувство страха, молчаливость, обращенность внутрь себя, частое хождение на цыпочках, характерное положение губ, как при свисте, акустические галлюцинации – это довольно типичные симптомы для такого диагноза. Тяжелый кризис Шумана в 1833 году он считал началом шизофрении, а кризис 1844 года – рецидивом, за ним последовал прогрессирующий распад личности. Болезнь протекала сначала приступообразно, затем перешла в хроническую форму. Все эти аргументы послужили поводом к тому, что и другие психиатры, как, например, М. Линдер или В. Швейсгеймер подтвердили диагноз «шизофрения». Однако годом позже другой известный психиатр Германии, Ганс Вернер Груле из Гейдельбергского университета, в открытом письме Паулю Моэбису поставил под сомнение этот диагноз. Он придерживался мнения, что до сороковых годов характерная картина состояния страха и депрессии, сохранение способности воспоминаний и способность концентрации до энденихского периода Шумана не согласуется с диагнозом «шизофрения». Груле пришел к выводу, что приведенные Моэбиусом симптомы Шумана вписываются, по крайней мере до 1850 года, в клиническую картину «циклического психоза». Он считал, что у Шумана с 1850 года наряду с «маниакально-депрессивным психозом» произошло органическое повреждение мозга, и, по его мнению, нарушение речи и быстро развивающаяся умственная облитерация скорее всего представляют собой картину осложненного прогрессирующего паралича. Он не высказался категорически о характере

органического заболевания мозга, но, по-видимому, думал так же, как Слатер и Франкен, о его сифилитическом происхождении. Следует упомянуть, что во времена Шумана большая часть населения была заражена сифилисом, и еще в начале нашего столетия сифилитические паралитики составляли примерно одну треть пациентов психиатрических клиник. В то время не делали анализ крови, чтобы убедиться в наличии болезни. Поэтому врачи не исключали возможность заражения сифилисом, если пациент в молодые годы часто менял сексуальных партнеров и имел физические и психические проблемы. Если с этой точки зрения посмотреть на привычки Шумана до женитьбы, то согласно дневниковым записям, он часто менял сексуальных партнеров. Франкен говорил: «Было бы счастьем, если бы он не заразился сифилисом». Для того, чтобы показать, как много выдающихся людей того времени десятилетиями страдали после «случайных встреч» и трагически заканчивали жизнь, назовем лишь несколько имен: Ницше, Сметана, Доницетти, Хуго Вольф.

По моему мнению, возможности памяти Шумана, самокритика, его компетентность свидетельствуют против предположения сифилитического прогрессирующего паралича. С этим диагнозом никак нельзя соотнести его творческую деятельность последних лет жизни, которая, наряду с вдохновением, показывает совершенное владение музыкальной теорией.

Так как решающее значение для установления диагноза имеет именно квалифицированная оценка его последней творческой фазы, необходимо предпринять ее критический анализ. Если провести сравнительную оценку его композиций во время болезни и в здоровом состоянии, нетрудно заметить, что во время депрессии их было немного. Кроме того, большое влияние на композиции оказало его душевное состояние. Но когда Шуман был здоров, он отличался повышенной работоспособностью и работал иногда до изнурения. Некоторые из его произведений создавались не столько под влиянием его душевного состояния, сколько с целью вечного поиска новых средств выражения. В 1837 году мы читаем в его дневнике: «Кто постоянно работает в той же форме и в тех же условиях, становится маньеристом или филистером». В поисках новых выразительных средств ему удалось позже привести свой стиль к более ясной и четкой форме. Это не всегда достаточно учитывается при качественной оценке его поздних произведений, и в ретроспективе они интерпретируются совершенно неправильно. Надо отбросить мысль, что депрессия всегда мешала его работе. Творческая деятельность может подавить депрессию, хотя после окончания творческой фазы она снова наступает. Как мало в его музыке заметна депрессия, от которой он страдал, показывает клавирный концерт, написанный им в период апогея кризиса 1844–46 гг., который Шуман относил к самым свежим композициям своего творчества. Также в 1853 году, когда он написал несколько слабых произведений, появились очаровательные «Три клавирных концерта для юношества», и, наконец, в «Konzertallegro» op. 134, написанном им осенью 1853 года, он показал высшее мастерство инструментальной техники.

Его последняя оконченная композиция – дискутируемый концерт для скрипки, который ему якобы продиктовали во сне ангелы в 1854 году, показывает, как он работал в это время. Через несколько месяцев после окончания произведения он

все еще занимался этой композицией, пока его Я не отправилось в свой последний путь. Здесь трудно сказать что-то о его беспомощности, о которой все время твердили. Траскот считает, что Шуман в этом произведении находится на высоте своих творческих сил и резко отменяет утверждения о музыкальной некомпетентности художника, так же, как и Х. С. Микель не видит надлома в творческой деятельности Шумана последних лет жизни. Первая часть концерта для скрипки, в которой Шуман местами предвосхищает Брукнера, относится к самым красивым фантазиям композитора. Этот концерт, как писал Гарольд Траскот, – подвиг композитора. Кажется немыслимым, что такое художественное совершенство мог создать паралитик. Поэтому мне представляется абсурдным диагноз, который мог серьезно поставить врач, занимавшийся «делом» Шумана, а не «художником Шуманом». Надо, однако, заметить, что даже Клара в поздние годы не понимала музыку своего супруга, чего сам Шуман не мог не заметить, и что явилось дополнительной причиной кризиса 1854 года. Причиной непризнания его поздних произведений могло быть то обстоятельство, что Шуман в поздней стадии стремился к так называемой монотематической композиции, в которой каждый звук должен выполнять отдельную задачу. Можно допустить, что в композиционной логике монотематического произведения, которые Шуман предпочитал с 1849 года, была опасность впасть в монотонность. К тому же в связи с прогрессирующей болезнью он все менее был в состоянии сократить композиционные средства таким образом, чтобы избежать ее, так как после скрипичного концерта и сцен из «Фауста» все более заметным стал спад его фантазии.

Краткое изложение размышлений о музыке имеет целью доказать, что о диагнозе болезни Шумана – сифилитический паралич – не может быть и речи. В этой связи надо сказать, что описанное Рихарцем заключение о «закупоренных и незакупоренных сосудах», которые он наблюдал под микроскопом, и которые встречаются у трупов людей с *paralyse generale incomplete*, представляют собой незначительные образования, ни в коем случае не являющиеся доказательством того, что Шуман болел сифилисом. Рихарц ссылаясь в своем заключении на книгу Дж. Гвислана, вышедшую в 1852 году, в которой в главе «Размягчение мозга» описаны клинические и морфологические признаки «*paralysis generale*» как следствие сосудистых изменений. Поэтому можно предположить, что Рихарц рассматривал «*paralysis generale*» как следствие кровоизлияния в мозг, а не сифилисной инфекции.

Прежде чем поставить заключительный диагноз, необходимо обратиться к исследованию Клейнебрайля. Он считает, что Шуман в молодом возрасте страдал закупоркой, сосудов мозга, причиной этому было высокое давление крови. Еще доктор Рейтер подчеркнул в своем заключении по поводу освобождения Шумана от службы в гвардии Лейпцига, что для него представляют опасность сильное напряжение или жара, «так как может случиться удар». Более поздние симптомы: тошнота, прилив крови к голове, шум в ушах и «нервный приступ» 1853 года могут быть свидетельством повышенного давления крови. Ганс Мартин Зутенмейстер в 1959 году попытается развить эту мысль Клейнебрайля. Он утверждал, что Шуман «рано постарел», и уже при вступлении в пятый десяток у него развился

«инволюционный психоз», который вместе с галлюцинацией и шизофренией можно присоединить к артерио-склеротическому психозу. Этот тезис, поддержанный Д. Кернером и Р. Пайком, указывает на то, что постоянное перенапряжение, повышенное давление крови и слабость сердечной мышцы являются причиной раннего артериосклероза, хотя для такого предположения нет доказательств. При описании артерий мозга в протоколе вскрытия нет ссылки на артериосклероз, в исследовании сердца не установлено увеличения мышцы левого желудочка, которое имеет место при повышенном давлении. Если учесть то, что друг Шумана доктор Рейтер мог немного преувеличить, когда писал заключение о состоянии Шумана, и то, что его «нервный приступ» был или прострелом или острым приступом подагры, можно заключить, что тезис артериосклеротического инволюционного психоза теряет свою доказательность. Но что осталось совсем без внимания, так это многолетнее и иногда чрезмерное увлечение алкоголем. Мы знаем, что большинство людей, увлекающихся алкоголем, через десять с лишним лет имеют признаки паралича мозга. Сегодня его можно рано диагностировать с помощью компьютерной томографии. Если это и не оказало решающего влияния на психическое состояние или умственные способности, то нижняя граница нормы указанного веса мозга Шумана должна быть в непосредственной зависимости от употребления алкоголя.

ЛИЧНАЯ ТОЧКА ЗРЕНИЯ

Американский психиатр Питер Оствальд сегодня один из самых основательных знатоков медицинских и музыкальных аспектов из жизни Шумана, занимавшийся глубинными психологическими и психоаналитическими проблемами его биографии, придерживался мнения, что в случае Шумана речь идет или об эндогенном психозе, то есть шизофрении, или о маниакально-депрессивном циклическом психозе, что через 130 лет едва ли можно установить. С этим мнением нельзя согласиться, учитывая все биографические и медицинские факты, хотя надо сказать, что и мои выводы, основанные на исследовании Берлинского нейропсихиатра К. Леонхарда, лишь в высшей степени вероятны. Если рассматривать творчество Шумана вместе с историей болезни, с ее разнообразной изменчивой симптоматикой и фазовым течением, то можно предположить, что у него был циклический психоз, то есть маниакально-депрессивная болезнь. Депрессивные состояния, связанные со страхом, которые сопровождались многочисленными физическими недомоганиями, сменяющиеся периодами хорошего настроения и повышенной активности, – все это позволяет присоединиться к мнению Груле. Тем более, что в семье Шуманов есть наследственные факторы – наряду со склонностью к депрессивным настроениям у обоих родителей еще и самоубийство его сестры и дяди. Однако при более внимательном рассмотрении некоторые симптомы не подходят к этому диагнозу, например, его параноидальные мысли об отравлении, слуховые галлюцинации, полное отсутствие жалоб во время депрессии, хотя он нередко был агрессивен и жаловался на своих близких.

Диагноз «циклический психоз» теряет свою достоверность, если

проанализировать поведение Шумана и не состояния психоза. Можно было бы ожидать, что в это время он будет менее агрессивным, активным и контактным. Однако и в этот период он не уживался с людьми. Его молчаливость принимала иногда гротескные формы. Он даже мог обескуражить собеседника «достаточно умным и содержательным замечанием», если обсуждались волнующие его темы. Странными были его внешность и поведение. Выдвинутые вперед, округленные губы – создавалось впечатление, что он засвистит, – полузакрытые веки, привычка без всякого повода ходить по комнате на цыпочках – все это напоминает поведение, которое в медицине называют стереотипом, но для циклического психоза оно не типично. Такого поведения не наблюдалось у него до первого приступа психоза в 1833 году. В юности Шуман был живым, очень контактным со своим окружением человеком, в кругу друзей охотно выступал с литературными или музыкальными импровизациями, всегда хотел быть в центре внимания. Его письма были также открытыми, содержательными и интересными. В них нет и намек на сдержанность и замкнутость. Василевски полагал, что Роберт Шуман потерял свой веселый нрав в период полового созревания. Он, очевидно, имел в виду охватившую его мечтательность в этот период и в последующие годы, когда он под впечатлением Жана Поля писал лирические стихи и хотел стать поэтом.

Резкое изменение его психики произошло в 1833 году. С этих пор его странное поведение стало бросаться в глаза окружающим, и так как такого раньше не наблюдалось, оно должно рассматриваться как основной симптом психического заболевания. С медицинской точки зрения это была психическая болезнь. Она протекала периодами: время депрессивного настроения сменялось периодом повышенной активности. Так как по вышеприведенным причинам диагноз «маниакально-депрессивный психоз» по Грулю исключается, то речь может идти о «разнообразных формах шизофрении».

Психиатр Леонхард считал, что так называемая «периодическая кататония» скорее всего подходит к болезни Шумана. Не говоря уже о том, что эта форма шизофрении протекает биполярно – период умственной активности сменяется периодом замедления, замкнутости до «окукливания», – она лучше всего объясняет симптомы Шумана и указывает на ее наследственное происхождение. В семье Шумана было два случая заболевания – его сестры и Людвиг, который последние 27 лет провел в лечебнице Кольдиц под Лейпцигом из-за «неизлечимой душевной болезни».

Диагноз «периодическая кататония» в рамках шизофрении не подтверждается, так в случае Шумана нельзя с уверенностью доказать гиперкинез, то есть будированные возбуждения и состояния беспокойства. В пользу акинезии (недостаточность движений, замкнутость) говорит его неразговорчивость, а также его состояние в 1833 году, когда он чувствовал себя «как статуя». В последний период в Энденихе наблюдались как гиперкинетические, так и акинетические симптомы. Судорожное подергивание ног, отказ от пищи, который привел его к смерти, часто наблюдаются при акинезе периодической кататонии. Не представляет трудности объяснить состояние страха и восторженности Шумана, а также акустические нарушения и то, почему он после двух тяжелых приступов болезни не только смог заниматься творческой деятельностью, но и повысить ее

уровень. Даже после третьего приступа, как подчеркивали врачи клиники Эндениха, у Шумана не наступило ни полного разрушения сознания, ни распада личности, что опять-таки свидетельствует против диагноза «прогрессирующий паралич».

К трагической личности Шумана в полном смысле подходит высказывание Томаса Манна о том, что гений есть очень опытная в болезни личность, которая черпает из нее силу воли и, благодаря ей, поддерживает творческую форму. В тексте песни «Прощание с миром» Шуман, по-видимому, предвидел свою участь, когда писал: «Что может время, отмерянное мне? Мое сердце цепенеет от земного желания».

Иоганнес Брамс

«Я знал и надеялся, что грядет Он, тот, кто призван стать идеальным выразителем времени, тот, чье мастерство не проклевывается из земли робкими ростками, а сразу расцветает пышным цветом. И он явился, юноша светлый, у колыбели которого стояли Грации и Герои. Его имя – Иоганнес Брамс».

Этими пророческими словами после 10-летнего молчания основатель «Нового музыкального журнала» Роберт Шуман в пламенной статье «Новые пути», написанной 28 октября 1853 г., возвеличил совершенно никому не известного до того дня художника. В истории музыки редко можно найти документы, получившие столь легендарную славу, как эта статья Шумана, в которой он представил музыкальному миру двадцатилетнего Иоганнеса Брамса как зрелого гения. Новые исследования показали, что психологические предпосылки, лежащие в основе этой литературной работы, представляют ее в совершенно ином свете. Если ознакомиться с записями Шумана в расходной книге и дневником Клары Шуман за октябрь 1853 года, легко понять, что Шуман воспринял появление Брамса как великое благо, ибо целью его появления было исполнение предначертаний свыше. Новые исследования показывают, что статья Шумана приобретает черты и значение «свидетельства о пришествии Мессии», и в ней он провозглашает Брамса «Евангелистом Иоанном», «долгожданным Мессией» для немецкой музыки и ожидает реализации собственных творческих планов через этого «посланца».

Брамс сам втягивается в эту символическую игру с теологическими понятиями, затеянную Шуманом. А как иначе объяснить то, что в письме от 29 ноября 1853 г. он обращается к Шуману словами «отче-творец», давая понять, что он в этой символической игре действительно берет на себя роль Посланца своего господина? Брамс, конечно, сознавал, какая чудовищная ответственность возлагалась на него как на художника после восторженной статьи Шумана. Не удивительно, что он реагирует на это публичное восхваление с некоторой опаской в своем письме от 16 ноября 1853 г.: «Хвала, которую Вы мне воздали в прессе, настолько подогрела интерес и ожидание публики в отношении моего творчества, что я не знаю, смогу ли оправдать их. Прежде всего это вынуждает меня с большой осторожностью подойти к отбору вещей для опубликования. Но будьте уверены, что я изо всех сил стремлюсь к тому, чтобы Вам не пришлось стыдиться за меня».

Часто возникал вопрос, чего больше принесла юному Брамсу статья Шумана – пользы или вреда. Безусловно, его путь от полной неизвестности к признанию широкой публикой был значительно сокращен и облегчен. Все вокруг заговорили о доселе неведомом молодом композиторе, а престижное лейпцигское издательство «Брайткопф и Хертель», при посредничестве Шумана, заявило даже о готовности опубликовать его первые юношеские сочинения. С огромной радостью сообщил Брамс об этом в уже упомянутом письме от 29 ноября 1853 г. своему ментору Шуману: «Вашей дружеской – рекомендации я обязан великолепному приему в Лейпциге. Хертели изъявили готовность с радостью напечатать мои первые опусы. Нельзя ли мне посвятить второе произведение Вашей почтенной супруге?» С

другой стороны, юный Брамс подвергался опасности с легкой руки Шумана, в том числе благодаря его статье, угодить в водоворот разгоревшегося в то время в творческих кругах Германии конфликта. После вступления в 1844 году в должность редактора «Нового музыкального журнала» Франца Бренделя это издание все больше становилось рупором «новых германцев», т. е. нового направления в музыке XIX века, главными представителями которого были Ференц Лист и Рихард Вагнер. В то время как Франц Брендель в качестве нового редактора полностью поддерживал постулат этой школы о том, что музыка должна иметь программу и выполнять свою задачу в форме «симфонической поэзии», Роберт Шуман, бывший редактор издания, все больше дистанцировался от этих «музыкантов будущего», как их еще называли. Своей статьей «Новые пути», в которой «новые германцы» не были упомянуты ни одним добрым словом, Шуман провозгласил почти «музыкально-политический манифест»: «Пусть крепнет на все времена тайный союз родственных душ! Теснее ряды, соратники, во имя яркого света искусства, во имя распространения радости и восторга!» Лист, Вагнер и Франц Брендель могли увидеть в этой напыщенной формулировке невольный намек, который, возможно, Шуман и не хотел давать в своей статье. Во всяком случае, юный Брамс, благодаря самой хвалебной статье, которая когда-либо была о нем написана, невольно был вовлечен в партийный музыкальный конфликт. По несчастному стечению обстоятельств он, из чувства признательности к Шуману, совместно с несколькими его друзьями подписал заявление, в котором прямо говорилось, «что они могут только осудить и проклясть творения вождя и учеников так называемой „Новогерманской школы“».

В этом партийном споре, который разгорелся на музыкально-политической сцене во 2-й половине XIX века, Брамс, не в последнюю очередь, из-за того самого несчастного музыкального манифеста 1860 года, был причислен к определенному направлению и считался главой антивагнеровской партии, хотя всегда настойчиво отвергал попытки выставить его в качестве вождя оппозиции «Новогерманцам». Несмотря на то, что он очень резко отзывался о теориях и сочинениях Листа, нет ни одного устного или письменного свидетельства его отрицательного отношения к музыке Вагнера.

Однако после смерти Вагнера у Брамса сразу появился новый противник в лице Антона Брукнера, хотя оба композитора не придерживались противоположных позиций в отношении симфонической музыки. Но несмотря на то, что «Брамины» (сторонники Брамса) с истинным фанатизмом выступая против «Вагнерианцев» видели в Брамсе своего духовного вождя, сам он настойчиво отвергал все попытки втянуть его в этот партийный спор. Насколько, в сущности, Брамс был далек от этой полемики, можно понять из признания, которое он сделал в 1887 году незадолго до смерти Рихарду Шпрехту: «Я не тот, кто стремится встать во главе какой-либо партии, поскольку должен мирно и в одиночку идти своим путем и моя дорога никогда не пересекалась с чьей-либо еще».

В отличие от Листа и Вагнера, проникнутых прогрессивными убеждениями XIX века и веривших в то, что человечество должно стремиться к совершенству не только в области естественных наук, но и культуры, будущее не означало для Брамса непременно что-то совершенное. Он постоянно высказывал мнение, что

музыка уже миновала свой пик, и потому с таким почтением относился к искусству прошлого. Брамс строго придерживался «старых форм». Но что его особо отличало от консерваторов, так это оригинальность в использовании этих форм: «Брамс наполняет старые мехи молодым вином». Если его и причисляют к классикам, то это происходит от убеждения, что Брамс является законным наследником Бетховена. Альберт Дитрих впервые отметил 5 ноября 1853 года сходство Брамса с Бетховеном в письме к Эрнсту Науманну: «Если его музыка и похожа на что-либо, так это поздний Бетховен». А девять лет спустя после первого исполнения квартета соль-минор ор. 25, Йозеф Хельмесбергер с восторгом воскликнул: «Это ведь наследник Бетховена!» В конце 1877 г., когда Ганс фон Бюлов назвал 1-ю симфонию Брамса «Десятой», за композитором окончательно закрепилось определение «Брамс – наследник Бетховена».

Сам Брамс признавал несомненное величие Бетховена, хотя и не был его слепым почитателем. Так, например, он оценивал многие поздние произведения Моцарта гораздо выше, чем ранние сочинения Бетховена. И, прежде всего, он никогда не хотел подражать Бетховену, а стремился, отталкиваясь от творчества великого мастера, проложить собственный путь. Насколько это было трудно для него, свидетельствуют строки из письма к Герману Леви: «Я никогда не сочиню симфонию! Ты понятия не имеешь о том, каково бывает нашему брату, когда мы слышим за спиной поступь великана!» И действительно, Брамс только в 1876 году завершил Первую симфонию, задуманную еще в 1862 году.

Брамс считается мастером абсолютной музыки, хотя и его некоторые высказывания относятся к тесной взаимосвязи между музыкой и поэзией. Современные музыковеды причисляют Брамса к представителям «поэтической» музыки, которая так упорно пропагандировалась Шуманом. Однако мнение о том, что Брамса исторически следует рассматривать как последователя Роберта Шумана, основанное прежде всего на фактах его биографии, не находит подтверждения. В этой связи Филипп Шпитта писал уже в 1892 году в статье об Иоганнесе Брамсе «Самое странное, что можно еще сегодня услышать о Брамсе, это то, что он был последователем Шумана. Они настолько различны, насколько вообще только могут отличаться два художника, основные взгляды которых совпадают». Уже начав сочинять, юный Брамс понял (а в то время пик музыкального романтизма уже миновал), что романтическое украшательство вряд ли возможно. Сущность его творчества заключалась в объединении классических форм и музыкально-романтического выражения. Он смог достичь этого, когда попытался связать строгий стиль старых мастеров с мелодической линией романтизма.

Если современники видели в Брамсе романтика, и только после этого – классика, то в нашем столетии облик Брамса удивительным образом изменился. В начале XX века, когда выразительные свойства музыки ценились выше техники композиции, Брамса, прежде всего, почитали за его способность «уметь выразить неуловимые настроения души». Благодаря Ницше господствовали, однако, две характеристики музыки Брамса: меланхолия и неутоленное страстное желание, как общие признаки болезни его времени. Важнее для сегодняшнего понимания творчества Брамса были выводы Арнольда Шёнберга, который оценивал его в

своей статье не как консерватора (как отзывались о нем современники), а как прогрессивного композитора.

РОДИТЕЛЬСКИЙ ДОМ

Широкоразветвленная семья Брамсов происходит из Нижней Саксонии, Восточной Фрисландии и Голштинии. Прадед Иоганнеса, Петер Брамс, был столяром в Брунсбюттеле, тогда как его дед Иоганн Брамс переселился в голштинскую Хайду, где держал трактир и лавку, а его старший сын Петер Генрих продолжил дело отца. Родившийся 1 июня 1806 года второй сын Иоганн Якоб, отец Иоганнеса, первым в семье обнаружил неистребимую тягу к музыке. Заметив это стремление, отец отдал его в городской оркестр, где он овладел скрипкой, флейтой и рожком. В 19 лет Иоганн Якоб переселился в Гамбург, где некоторое время играл на флюггорне в различных танцевальных залах. Приложив много стараний, Иоганн Якоб овладел контрабасом, и был, наконец, принят в оркестр концертного павильона на Альстере.

После того, как отец Брамса стал участником секстета престижного Альстерского павильона, он в 1830 году получил звание гражданина Гамбурга и женился в том же году на Иоганне Генрике Кристиане Ниссен, державшей галантерейный магазин. Но если Иоганн Якоб был не только веселым, но и необычайно красивым молодым человеком, то Кристиану, бывшую на 17 лет старше, несмотря на прекрасные голубые глаза, никак нельзя было назвать красавицей. Кроме того, она отличалась хромотой и болезненностью. Тем не менее, из 120 сохранившихся писем, адресованных Иоганнесу, мы узнаем, что она, исходя из семьи учителей, пасторов и юристов, обладала поразительным чувством прекрасного, ее необычайно радовали красивые явления природы, картины, стихи. В первые годы брака на свет появились трое детей: Элиза, Иоганнес и, наконец, Фриц.

Иоганнес родился 7 мая 1833 года в Гамбургском квартале Шлютерсхоф, где семья занимала квартиру, состоящую из комнаты с кухней и крошечной спальни. Вскоре после этого родители переселились на Ультрих-штрассе, где жили и раньше, пользующуюся дурной славой из-за множества расположенных здесь борделей. Обитатели этой местности сетовали на то, что очень плохо для семей с детьми селиться здесь, так как на каждом шагу попадаются проститутки. Следует принять во внимание, что Иоганнес еще ребенком постоянно сталкивался с «полусветом», а юношей был вынужден жить дверь в дверь со шлюхами и сутенерами. Маленький Иоганнес неоднократно мог наблюдать в этом Портовом квартале преступления, пьянство, разврат, что, без сомнения, производило на него тягостное впечатление. С точки зрения психоанализа, эти воспоминания юности и жестокие наглядные жизненные уроки могли бы объяснить некоторые странности Брамса в более зрелые годы и, может быть, его некоторые трудности в общении с противоположным полом. Насколько его отягощали воспоминания детства можно понять из слов Евгении Шуман, дочери Роберта Шумана: «Он сам однажды сказал моей матери, что еще в детстве получил такие впечатления и видел такие вещи, которые оставили в его душе неизгладимый черный след».

Если в биографиях Брамса постоянно и встречаются сведения о том, что он для поправки дел семьи должен был вместе с отцом музицировать в зланных местах и получал ужасные впечатления от разгульной ночной жизни Гамбурга, то это не соответствует действительности. «Образ златокудрого, голубоглазого мальчика, а затем отрока, играющего на потребу публики самого низкого сорта – это нечто душераздирающее», – пишет Кальбек, основываясь на замечании Брамса о том, что он «часто играл на пианино в кабаках». Но эти «кабаки» были ничем иным, как харчевнями для беднейших слоев населения и не имели ничего общего со зланными местами. Насколько передергиваются факты, доказывает часто повествуемая история о том, что юный Брамс за жалование в «два таллера в неделю» играл на танцульках в портовом кабаке. В действительности речь шла о частных вечерах в доме крупного гамбургского негоцианта Шредера! Если критически подойти к источникам, то выяснится, что Иоганнес действительно, начиная с 13 лет, регулярно играл на фортепиано в харчевнях для простолюдинов, а иногда и в заведениях более высокого пошиба, но никогда не работал в кабаках, пользовавшихся дурной славой. Ребенком он вообще нигде не выступал публично и, как пишет Христиан Оттерер, коллега отца Иоганнеса по оркестру в Альстер-павильоне: «При всем желании, не могу вспомнить, чтобы Иоганнес в детстве играл где-нибудь в кабаках; я в то время ежедневно встречался с его отцом и, конечно, знал, если бы такое было на самом деле. Якоб был спокойным, порядочным человеком, следившим затем, чтобы Ханнес прилежно учился, и он ни в коем случае не хотел, чтобы мальчик выступал публично, пока не пришло для этого время».

Ни у кого не возникали тогда сомнения ни по поводу необычайной одаренности Иоганнеса, ни по поводу того, что он пойдет по стопам отца. С самого начала мальчик заинтересовался фортепиано, и поэтому в возрасте семи лет отец отвел его к именитому пианисту Отто Фридриху Виллибальду Косселю. Будучи 10 лет от роду, Брамс уже выступал в престижных концертах, где исполнял партию фортепиано в квинтете ор. 16, Бетховена и квартете Моцарта, что давало ему возможность совершить турне вундеркинда по Америке. К счастью, Косселю удалось отговорить родителей Иоганнеса от этой идеи и убедить их, что мальчику лучше продолжить обучение у педагога и композитора Эдуарда Марксена. Марксен вскоре заметил способности ученика к композиции и постарался развить их. 30 лет спустя Марксен писал о юном Брамсе: «...очевидность больших успехов укрепила меня в намерении и далее развивать этот выдающийся талант. Когда до нас дошла весть о смерти Мендельсона, то в кругу ближайших друзей, глубоко убежденный в своей правоте, я сказал: „Великий мастер покинул сей мир, но более великий дар расцветает в Брамсе“».

Иоганнес был хрупким, часто страдающим от головных болей мальчиком. Возможно, именно долгое пребывание в душных, прокуренных локалях и постоянное недосыпание из-за работы по ночам стали причиной его юношеского малокровия. Как он позже рассказывал своему другу, поэту Клаусу Гроту, что когда он возвращался по утрам домой, то его качало из стороны в сторону от сильного головокружения. Коссель описывает семилетнего Брамса, как «хрупкого, бледного ребенка с голубыми глазами и целой гривой густых волос до плеч». Он

был маленького роста, а хрупкость и изящество даже в двадцать лет придавали ему мальчишеский вид, чему способствовал и высокий голос.

В 14 лет Иоганнес окончил частное реальное училище Иоганна Фридриха Гофманна, к которому всю жизнь относился с большой благодарностью, о чем свидетельствует фотография с надписью «от благодарного ученика», которую Брамс прислал в подарок директору к 50-летию юбилею в 1878 году. После окончания школы, наряду с продолжением музыкального образования, отец стал привлекать Брамса для вечерней работы в различных местах, что, возможно, и повлияло отрицательно на рост его организма. Но, может быть, он унаследовал рост и сложение от матери, которая была худенькой и низкорослой. Во всяком случае, складывается впечатление, что именно упомянутые психические и физические перегрузки и, в особенности, частое недосыпание оказали отрицательное воздействие на его здоровье. Однако позже Брамс говорил, что, хотя в юные годы ему часто приходилось трудно, он не жалеет об этом, «...так как это время очень помогло мне в музыкальном развитии».

Тем не менее, несмотря на частые головные боли, Иоганнес не производил впечатления болезненного ребенка, но бледность и хрупкость мальчика наводили на мысль о том, что необходимо позаботиться о его здоровье. Именно поэтому Адольф Гиземанн, частый гость в Альстер-павильоне и владелец бумажной мельницы в Винзене, пригласил Иоганнеса погостить в своем загородном доме на лоне природы. Все, что пережил мальчик во время продолжительного пребывания вдали от городского шума и суеты, навсегда отпечаталось в его душе. Именно природа, носитель всего живого, способствовала появлению многих творческих идей музыканта.

Большое значение для анализа дальнейшего поведения Брамса имеет также еще одно обстоятельство из времен его юности. Из письма его матери, опубликованного только недавно, которое она отослала Иоганнесу незадолго до своей смерти, мы узнаем потрясающие подробности семейной жизни, которые могли бы дать нам кое-какие объяснения отдельных странностей характера Брамса. Ввиду важности документа приведем некоторые цитаты:

«Пятница, 26 января 1865 г. Милый Иоганнес!

Элиза опять у зубного врача, я одна и пытаюсь написать тебе; ты не представляешь, как это трудно: рука дрожит, вижу плохо, содержание письма не такое, как раньше. Именно отец виноват в том, что ты думаешь о нем плохо, это я хорошо знаю. Он всем говорит, что мы не знаем цену деньгам. А он ее сам никогда не знал, иначе наши дела были бы лучше. Мне было 13, когда я пошла в люди шить и приносила вечером домой 6 шиллингов, чтобы помочь матери, а вечером снова шила, часто до двенадцати часов – и так 6 лет. Когда мы поженились, отец приносил мало, а у меня было 33 марки, что его удивило. А потом он проиграл 100 марок в лотерею... за 50 марок купил инструмент, на котором ты всегда играл. Он покупал больше, чем нам требовалось. Денег вечно не хватало, я не могла купить вам самое необходимое. Отец говорил, что ты слишком долго учишься, злился... он хотел, чтобы ты пошел в люди на свой хлеб, а это тебя так испугало, что мы

потом вдвоем долго плакали. Я должна была убаживать отца, когда у него было дурное настроение. Всегда терпела и всегда радовалась своим хорошим деткам. А он становился все грубее., Я не хотела, чтобы ты знал, как мне трудно. Все время он попрекает нас деньгами. Мы стараемся при нем не говорить, поэтому пишу тебе и теперь могу умереть спокойно. Не сердись на меня, мой мальчик. Будь здоров и пиши нам. Большой привет от твоих Элизы и мамы».

Это письмо демонстрирует нам не только добросердечность, заботу и готовность терпеть любую нужду матери, горячую любовь к которой Иоганнес пронес через всю жизнь, но и патриархальные отношения в семье и непонимание Иоганном Якобом Брамсом своего сына. Очевидно, Иоганнеса особенно задела слова отца о том, чтобы он шел в люди и сам зарабатывал на пропитание. Душевная рана осталась навсегда. Иоганнес всю жизнь, вольно или невольно, хотел доказать отцу, которого считал высшим авторитетом, что он, наконец, достиг признания и славы в мире. Так в 1890 году, в день своего рождения, Брамс признался своему ученику Густаву Йеннеру: «Очевидно, никому еще не было так трудно, как мне. Если бы отец был жив, а я бы сидел в оркестре на месте второй скрипки, то смог бы ему сказать, что все же кем-то стал». Травмой, полученной в юности, объясняется настойчивое стремление вырваться из бедственного положения и круга патриархальных семейных отношений отчего дома и получить почтенную бюргерскую профессию.

Обстановка в родном доме и среда, в которой вырос Брамс, в большой степени предопределили характер юного гения. Его молчаливость, отсутствие доверительности в общении с современниками и ранняя тяга к одиночеству – черты характера, которые были свойственны ему всю жизнь – сформировались, очевидно, именно тогда. Возможно, именно этим объясняется некоторая чопорность и боязнь полностью раскрыться в музыке позднего периода. Брамс всегда боялся впасть в тривиальность. Можно предположить, что дополнительную роль в этом сыграла обстановка вольного города Гамбурга. В этом городе, «защищенном собственной Конституцией, который всегда стоял особняком от политической жизни Германии XIX века», где царил «почти полное равнодушие к политике», без сомнения, укрепилась тяга Брамса к изоляции и одиночеству в творчестве.

О том, как оценивали современники главные черты характера 20-летнего Брамса, свидетельствует письмо его друга, знаменитого скрипача Йозефа Иоахима от 20 октября 1854 г.: «Брамс – ярко выраженный эгоист; все, что не соответствует Его настроениям, Его опыту, Его привязанностям, отвергается с холодной любезностью. Он не может поступиться ни единой мелочью, относящейся к его принципам, не хочет выступать публично из-за отсутствия почтения к публике и нежелания нарушать собственный душевный комфорт». Здесь как раз друг его ошибается; то, что считалось непочтением к публике и эгоизмом, было в действительности неуверенностью в своем таланте, которому нужно время, чтобы созреть. После того, как он избавился от влияния на свое творчество таких представителей романтизма как Жан Поль, Новалис и Т. А. Гоффманн, Брамс все

критичнее и критичнее относился к своему дарованию, что уберегло его от увлечения пустой виртуозностью и одномоментными успехами. Он лелеял свой талант, отказываясь от легких путей к успеху и боясь провалов, и терпеливо дождался всеобщего признания. Именно поэтому нам неизвестно ни одно незрелое раннее произведение Брамса.

Брамс должен был, таким образом, производить на окружающих впечатление эгоцентрика и интроверта, «стороннего наблюдателя», как он именовал себя в более поздние годы жизни. Он предпочитал отказываться от света и новых знакомств и жить в мире своего творчества. Насколько неприятное впечатление это производило на современников, можно узнать из описания первой встречи с Брамсом в ноябре 1855 г. президента Венского филармонического общества Антона Доора: «В течение всего времени нашего собрания у задней стены комнаты прохаживался туда-сюда, куря сигареты, стройный молодой человек, совершенно забывший о моем присутствии... одним словом, я был для него чем-то вроде воздуха». Таким же образом вел он себя в обществе, когда его просили сыграть. Он делал вид, будто не понимал, чего от него хотят. Но если он все же садился за инструмент, исполнение завораживало слушателей. Один из современников Брамса писал об этом так: «Еще когда он был юношей, его исполнение являлось чем-то восхитительным. Манера Брамса была очень своеобразной. Он настолько углублялся в исполняемое произведение, будто вокруг никого не было и играл только для себя. Лучше всего он чувствовал себя в очень узком кругу друзей. Если удавалось усадить его за инструмент, как очарованы бывали слушатели его почти невероятным мастерством и манерой! Так, думаю я, должен был играть Бетховен». В юности Брамс не отваживался публиковать свои сочинения, что объясняется строгой самокритикой. По собственному же признанию, из-под пера Брамса между 18-м и 20-м годами его жизни вышло несколько песен и около 20 скрипичных квартетов, которые он уничтожил.

«ВЕРТЕРОВСКИЙ ПЕРИОД»

По рекомендации Йозефа Иоахима Брамсу предоставилась возможность лично познакомиться с Робертом Шуманом. Это случилось 30 сентября 1853 г. Юный Брамс приехал в Дюссельдорф и очутился у двери дома на Билькерштрассе – очень значительный и символический момент. Шуман, подготовленный письмом Иоахима, быстро уговорил Брамса исполнить что-либо из его сочинений и уже после нескольких тактов вскочил со словами: «Это должна слышать Клара!» Уже на следующий день среди записей в расходной книге Шумана появляется фраза: «В гостях был Брамс – Гений». Клара Шуман тоже отметила первую встречу с Брамсом в своем дневнике: «Этот месяц принес нам чудесное явление в лице 20-летнего композитора Брамса из Гамбурга. Это – истинный посланец Божий! По-настоящему трогательно видеть этого человека за фортепиано, наблюдать за его привлекательным юным лицом, которое озаряется во время игры, видеть его прекрасную руку, с большой легкостью справляющуюся с самыми трудными пассажами, и при этом слышать эти необыкновенные сочинения... то, что он нам играл, отмечено таким мастерством, что с трудом верится, что именно этот юноша

является автором исполняемых вещей».

Сам Брамс увидел в Кларе нечто вызывающее почтение и возвышенное: супруга знаменитого Шумана, мать шестерых детей, именитая пианистка, кроме того она была красивой и утонченной женщиной. Он был принят семьей Шумана не только как ученик, но и как сын и оставался у них до 2 ноября 1853 г. В это время он закончил свою сонату фа-минор ор. 5, в которой использовал все возможности фортепиано. Во время пребывания в Дюссельдорфе появилось также одно из самых лучших изображений Брамса: карандашный портрет двадцатилетнего юноши, выполненный художником и музыкантом Т. Б. Лоренсом из Монпелье, который в это время как раз работал над портретом Шумана.

Несмотря на безграничное восхищение, с которым встретили Иоганнеса в доме Шумана и кульминацией которого стала статья «Новые пути», он оставался замкнутым и немногословным, однако, при этом в глубине души убежденным в собственном таланте. Клара также оставила запись по поводу совместной поездки с Брамсом и Иоахимом в Ганновер в январе 1854 г.: «Брамс поражает нас своей молчаливостью, он почти совсем не говорит, а если это и случится, то говорит так тихо, что я ничего не могу понять. У него наверняка есть свой тайный внутренний мир».

В феврале 1854 года Брамс был буквально вырван из творческих мечтаний ужасной вестью о том, что Шуман в попытке самоубийства бросился в Рейн, а затем был помещен в больницу для умалишенных. Это явилось для его семьи катастрофой. Иоганнес тотчас поспешил в Дюссельдорф, чтобы оказаться рядом с безутешной, надломленной Кларой. Пребывание бок о бок с ней породило конфликтную ситуацию, которая определила весь его дальнейший путь, поскольку Иоганнес всю жизнь находился в плену обаяния этой выдающейся женщины.

В творчестве Брамса сложное чувство, возникшее к Кларе и так почитаемому им Роберту Шуману, явилось определяющим для духовного настроения, который стал причиной первых набросков страстных минорных композиций, завершенных им спустя два десятилетия в смягченной форме. С их помощью он пытался (например, в своем квартете ор. 60) преодолеть «Вертеровский период». Рената Гофманн попыталась исследовать личность Брамса, пользуясь корреспонденцией Клары Шуман и просмотрев около 2000 писем, находившихся в доме Шумана в Цвикау и, по большей части, неопубликованных. Это исследование позволяет сделать важные выводы о состоянии души Брамса.

Во многих письмах говорится, что только в музыке Клара черпала жизненную силу и находила величайшее утешение. Следовательно, Брамс мог быть для нее идеальным партнером в это труднейшее время, поскольку ему постоянно удавалось посредством музыки отвлекать ее от мрачных мыслей. По ее словам, она чувствовала себя лучше всего во время музицирования с друзьями, особенно когда исполнялись произведения ее любимого супруга, с которым она была так жестоко разлучена: «Единственное, что приносит мне облегчение – это его музыка!». Брамс сначала поселился неподалеку от дома Шумана, а затем в декабре 1854 года переехал к его семье. После этого между Иоганнесом и Кларой возникла еще более тесная связь. Для юного, неопытного и несколько неуклюжего Брамса Клара была символом необычайно тонкой, прекрасной и, не в последнюю очередь, знающей,

опытной женщины, ставшей вскоре для него предметом романтической страсти. Ее письма отражают утонченный мир чувств этой необычной женщины, уверенность которой помогала справляться с повседневными трудностями; но несмотря на восторженность и способность восхищаться кем-либо, она всегда желала быть равноправным партнером. Так и в Иоганнесе она больше видела сына, которого попыталась окружить материнской заботой. Именно поэтому он обращается к Кларе в письме от 30 ноября 1854 года «милая фрау Мама». Если Клара, хранившая непоколебимую верность супругу, была с Иоганнесом на «ты», то он неизменно сохранял обращение на «Вы». Иоганнес не только оказывал помощь Кларе и детям в тяжкие дни разлуки супругов, но и посчитал нужным остаться с ними в случае возвращения из больницы прошедшего курс лечения Шумана. 24 октября 1854 года он писал Кларе: «Я опять приду к Вам и останусь, пока Вы одна; если он, наконец, вернется, я тем более останусь. Я думаю и мечтаю только о том прекрасном времени, когда смогу жить с Вами обоими». Но, с другой стороны, события в доме Шумана очень подавляли его. И если сегодня он мог восхищаться своим «новым, совершенно гениальным трио» – трио си-мажор ор. 8, то завтра он снова становился резким и замкнутым, как отмечала Клара Шуман в дневнике 26 марта 1854 г. Подобные замечания становятся все более частыми и горестными.

Судя по мрачной страстности сочинений 1854 года – баллад и, в особенности, вступления к квартету до-минор ор. 60, с его стремительно меняющимися темами – можно предположить, что в душе Брамса разгорался трагический конфликт между все сильнее проявляющейся любовью к Кларе и твердым желанием сохранить верность своему другу и благодетелю Роберту Шуману. Уже в конце марта 1854 года Брамс посетил вместе с приятелем, молодым музыкантом Юлиусом Отто Гриммом, больного мастера в лечебнице. В музыкальном отношении он все время старался найти связь с Шуманом. Когда 11 июня 1854 г. Клара разрешилась от бремени мальчиком, чьим крестным отцом должен был стать Иоганнес Брамс, он посвятил ей обработку одной из тем Шумана из «Пестрых листков» ор. 9, со словами: «Маленькие вариации на Его тему. Посвящается Вам». Клара несколько недель спустя уехала на курорт, а Брамс отправился в Южную Германию, чтобы подыскать для Роберта Шумана подходящий санаторий.

И вот началась переписка, из которой фактически можно узнать историю любви. К сожалению, большинство из этих писем безвозвратно утеряны. Как сам Брамс позже поведал, Клара возвратила ему их через много лет, а он во время поездки на пароходе утопил их в Рейне. Та же судьба постигла и письма Клары к Брамсу: после того, как он их ей вернул, Клара уничтожила письма.

Если у Клары сначала преобладало чувство заботы об Иоганнесе только как об артисте и композиторе (при этом она содействовала опубликованию сочинений Брамса), то постепенно ее все больше стало волновать отношение к ней молодого человека. В 1855 г. она писала: «Я слишком болезненно переживаю разлуку с Иоганнесом...» А 28 марта 1855 г. после возвращения в Дюссельдорф из концертного турне Клара написала Иоахиму письмо, в котором встречаются такие строки: «...Я не могла дольше выдержать там, так сильна была тоска по дорожному Иоганнесу. Вы ведь знаете, как мы любим его музыку и его самого!»

Материнской заботой и беспокойством сквозит ее письмо от 21 июня 1856

года, в котором она сообщает о внезапной болезни Брамса: «Бедный Иоганнес подвергся настоящему тяжкому испытанию: 2 недели он не покидал постель и еще 2 недели ему нельзя выходить на улицу. Вряд ли можно было бы найти более образцового больного: ни слова жалобы и он ни на йоту не отступает от предписаний врача. Я при этом страдаю гораздо больше, чем он». Это, кстати, одно из очень немногих свидетельств в жизни Брамса, которое указывало бы на его болезнь.

Если его чувства к Кларе были сначала сдержанными и выражались просто нежными признаниями романтически настроенного юноши, то постоянное столкновение с проблемами и чувствами страстной зрелой женщины все больше изменяли их отношения. Его письма постепенно превращались в послания влюбленного. Можно судить об этом уже по тому, как Брамс обращается к Кларе: сначала «Почтенная Фрау», затем «Дражайшая подруга», «Нежно любимая подруга» и «Милая фрау Клара» и, наконец, просто «Милая Клара». Его тоска была столь сильна, что когда Клара выехала с концертами в Роттердам, Брамс несколько дней спустя бросился за ней следом. Тем не менее, в письмах он все еще обращается к ней на «Вы», даже когда пишет: «Я раскаиваюсь в каждом слове, когда пишу к Вам, если оно не о любви». Кажется, что он действительно верит в «осуществление» своей любви. Но предложение Клары перейти на «Ты» он принимает еще очень робко и в письмах перемежаются обращения «Ты» и «Вы».

Поскольку большая часть переписки была уничтожена, вскоре поползли скабрезные слухи, и среди некоторых представителей пишущей братии нашего времени распространилось предположение, что Брамс, возможно, был отцом последнего ребенка Клары, сына Феликса. Но несмотря на то, что Брамс впервые переступил порог дома Шумана 30 сентября 1853 года, а Клара разрешилась от бремени 11 июня 1854 г. и Брамс гипотетически имел возможность физической связи с ней в октябре 1853 года, многие письма свидетельствуют против этого пикантного предположения. Так, в письме от 19 июня 1854 года, неделю спустя после рождения Феликса, Брамс пишет Йозефу Иоахиму: «Мне кажется, что я почитаю и уважаю ее не меньше, чем люблю и влюблен в нее». Именно в это время он поверяет другу лишь самые сокровенные желания, неосуществленные в действительности. В этом смысле стоит обратить внимание еще на одно признание Брамса, сделанное им много лет спустя в Вене своей подруге фрау Иде Конрат: когда 10 июня 1863 года его друг Иоахим осчастливил браком бывшую ученицу Брамса Амалию Вайес, и Иоганнес навестил молодую пару летом в Айгене под Зальцбургом, он серьезно опасался потерять сердце из-за необычайно расцветшей к тому времени жены друга. На шутливое замечание фрау Конрат по этому поводу он категорически ответил: «Я никогда в жизни не имел дела с замужней женщиной!»

И только незадолго до смерти Шумана в письмах Брамса прорывается поток ничем не сдерживаемых чувств, и он признается: «Любимая Клара, хочу написать, как нежно я люблю тебя, как страстно желаю! Люблю так бесконечно, что трудно выразить это. Люблю – и не устаю повторять это. Твои письма – это поцелуи для меня».

А затем последовало событие, которого ждали, но в которое не верили ни

Иоганнес, ни Клара – смерть Шумана в лечебнице Эндених 29 июля 1856 года, спустя несколько дней после их приезда к нему. Брамс так писал о последнем свидании супругов, разлученных надолго, которое произвело на него глубочайшее впечатление, в письме к Юлиусу Отто Гримму в сентябре 1856 г.:

«Я никогда не переживал ничего более трогательного, чем свидание Роберта и Клары. Мы вздохнули с облегчением, узнав, что он отмучился и не могли поверить в это». Это впечатление никогда не покидало Брамса, и тень так почитаемого и отныне усопшего друга всегда оставалась за спинами Клары и Иоганнеса в их дальнейшей жизни. Завершающий период кризиса в жизни Брамса не без основания именуют «Вертеровским периодом». Именно поэтому к заглавию до-минорного квартета ор. 60, он присовокупил многозначительную приписку: «Представьте себе человека, который хочет застрелиться и ничего другого ему не остается».

После отъезда Клары, последовавшего за смертью Роберта Шумана, которая переселилась в Берлин осенью 1856 г., изменился также и стиль писем. Тон становится все более сдержанным и все меньше напоминает стиль влюбленного, постепенно превращаясь в стиль все понимающего, но спокойного друга. Как отрезвляюще должны были подействовать такие сентенции: «Страсти не являются чем-то присущим естеству человека. Того, в ком они играют сверх меры, следует считать больным и с помощью лекарства добиваться его излечения!» Иоганнес понял необходимость разрыва, необходимость освобождения. Это выглядит как бегство, хотя мы можем только предполагать, как было в действительности. Единственное прямое указание на это можно найти в мемуарах дочери Клары Шуман Эжени:

«То, что Брамс был другом моей матери в труднейшие времена, я тогда не знала; только через несколько лет после ее смерти я прочла слова, которые она, подобно завещанию, написала в своем дневнике для нас, детей. Она обязывала нас к вечной благодарности тому, кто пожертвовал для нее годами своей юности». Из этих слов мы также можем заключить, что отношение Брамса к Кларе Шуман было не только решающим, роковым событием его юности, но и что речь шла о чистой, готовой к самопожертвованию любви двух возвышенных человеческих душ. Эта «готовность к бегству» и в более поздний период жизни является «настоящей загадкой» Брамса. Поскольку Брамс не был обязательным человеком, расставание с Кларой прошло как-то неловко и она, чьи чувства к Иоганнесу после смерти мужа стали еще более пылкими, посчитала его бессердечным. Ее глубоко ранил этот разрыв, однако она никогда не переставала помогать Брамсу в его делах. В письме к Иоахиму от 31 августа 1863 г. из Баден-Бадена она писала: «...Мое участие в его судьбе и творчестве останется всегда горячим, но мое доверие к нему полностью утрачено».

ГОДЫ УЧЕНИЯ И СТРАНСТВИЙ

Итак, для Брамса миновало тяжелое время кризиса – его «Вертеровский

период». Он понял, что ему нужна творческая свобода, то есть тоска по женскому обществу и семье – не для него. Инстинкт гения подсказал ему путь самопожертвования и печального одиночества.

С 1857 по 1859 годы он был учителем музыки и хоровым дирижером при дворе Детмольда, в столице которого, полной красот природы, он смог найти желанный покой после лет, проведенных в Дюссельдорфе и отмеченных тревогой и беспокойством. Этому светлому, беззаботному настрой души мы обязаны обеими оркестровыми серенадами ор. 11 ре-мажор и ор. 16 си-мажор. Кроме того, приобрел окончательную форму фортепианный концерт ре-минор ор. 15, задуманный еще в 1854 году.

В конце июля или в начале августа 1858 года Брамс познакомился в Геттингене с дочерью профессора Агатой фон Зибольд. Он очень сильно был влюблен в эту девушку, но снова сыграла свою роль установка «готовность к бегству», и их отношения не привели к браку. В одном из писем к Агате он писал: «Я люблю тебя! Должен снова видеть! Но я не могу носить оковы! Напиши мне, должен ли я снова приехать, заключить тебя в объятия, целовать и говорить о том, как я люблю тебя!» Брамс упустил возможность создать семью, о чем, казалось, долго жалел. Но позже открылось одно забавное обстоятельство: швейцарский поэт Фриц Видман, с которым Брамс встречался в 1886–1888 годах сообщает, что Иоганнес часто цитировал строку из Даниэля Шпитцера: «Я, к сожалению, никогда не был женат и, слава Богу, до сих пор не женат».

«Гамбургский период» жизни Брамса начался с триумфального исполнения его фортепианного концерта ре-минор 24 марта 1859 г. Годы, проведенные в Гамбурге, дали мощный толчок его творчеству, не в последнюю очередь из-за того, что осуществилась возможность исполнить при участии женского хора вещи, сочиненные в Детмольде. Но в большей степени его вдохновило знакомство со знаменитым певцом Юлиусом Штокхаузенем, который стал позже эксклюзивным исполнителем песен Брамса. Именно для него был сочинен Лирический цикл ор. 33. Проблемы возникали только в жизни с родителями, поскольку Иоганнес к этому времени уже привык к независимости и самостоятельности. В подробном письме к Кларе Шуман он легко и непринужденно сообщает о своих успехах и эта непринужденность еще раз доказывает окончание душевного кризиса «Вертеровского периода» и то, что его отношение к Кларе превратилось в «дружбу до гроба». К сожалению, к Гамбургскому периоду относится и вышеупомянутое «заявление» против школы «новых германцев».

К тому времени, когда Иоганнес решил покинуть Гамбург, чтобы сделать себе имя в Вене, он заработал своими концертами довольно много денег. При прощании он сказал отцу: «Если дела идут плохо, лучшее утешение – это музыка. Полистай ноты в моей старой папке и ты найдешь то, что тебе нужно». Перед этим Брамс вложил между листами нотной бумаги много крупных купюр.

Когда Брамс 8 сентября 1862 года впервые ступил на мостовую Вены, его восторгу не было предела. Вот что он писал тогда: «...Я живу здесь в десяти шагах от Пратера и могу выпить стаканчик вина в кабачке, где часто сживал Бетховен». Из всего музыкального багажа, привезенного им с собой в Вену, – квартеты, опусы 25 и 26, трио си-мажор ор. 8, и три фортепианные сонаты, опусы 1, 2 и 5, а также

множество скрипичных пьес. Сначала он показал квартет соль-минор знаменитому в то время пианисту Юлиусу Эпштайну. Восхищение было столь велико, что скрипач Йозеф Хельмесбергер, присутствовавший при первом исполнении, тотчас включил это произведение «наследника Бетховена» в программу своих концертов и 16 ноября исполнил его в концертном зале «Общества друзей музыки». Брамс с восторгом сообщал родителям, как тепло он был встречен в Вене.

Брамсу удалось получить место хормейстера Венской вокальной академии осенью 1863 года. Он называл – Вену «Святым городом музыкантов». Его очень привлекали австрийские народные песни, духовая музыка на Пратере, вальсы Штрауса, а также славянские и венгерские мотивы, которые он потом использовал в своих «Венгерских танцах» и вальсах. Вальсы он посвятил влиятельному в то время критику Эдуарду Ханлику. Его деятельность в качестве хормейстера продолжалась всего один сезон, частично из-за интриг, частично из-за того, что Брамс предпочитал быть не связанным никакими твердыми обязательствами и свободным для творчества.

В июне 1864 г. он снова уехал в Гамбург. Отношения между его родителями были очень тяжелыми и вскоре после возвращения Иоганнеса домой произошел окончательный разрыв. Иоганнес подыскал отдельную квартиру для матери и сестры, помогая им материально и всячески поддерживая. Но 2 февраля 1865 года мать Брамса скончалась от инсульта. Иоганнес тяжело переживал кончину горячо любимой матери, но как художник постарался преодолеть скорбь в творчестве. В трио для валторн ми-мажор ор. 40, он, прежде всего в средней части, попытался выразить свою тоску и горечь утраты. Мы, однако, не находим ни одного собственного указания Брамса на то, что это сочинение имеет связь со смертью матери. В это время у него начинает вызревать план сочинения «Немецкого реквиема».

История создания его «Немецкого реквиема» ор. 45, не известна нам во всех подробностях. Мы знаем только, что этот проект занимал его больше десяти лет и что Брамс, потрясенный трагической судьбой Шумана, вскоре после его смерти хотел сочинить траурную кантату. Смерть матери могла стать последним толчком к продолжению и завершению реквиема, который он считал завещанием своего почтенного учителя и благодетеля. Тексты Ветхого и Нового завета, которые он сам выбрал и скомпоновал, не имеют никакого отношения к церковной литургии и не связаны ни с какой конфессией. Это даже не реквием, а, скорее, просто траурная музыка самого волнующего свойства. Текст же напоминает о смертности человека и призывает к утешению и возвышению. Брамс закончил шестую часть реквиема только в 1868 году и написал на титульном листе: «В память о матери».

Первое исполнение еще не завершено сочинения 10 апреля 1868 года состоялось в Бремене и потрясло слушателей: «Меня этот реквием захватил, как ни одна церковная музыка. Я все время вспоминала слова Роберта, видя Иоганнеса с дирижерской палочкой: „Пусть возьмет волшебный жезл и управляет оркестром и хором!“ Дирижерская палочка действительно стала волшебным жезлом и околдовала всех, даже заклятых врагов». Восхищенные отзывы были опубликованы также в «Новой евангелистской церковной газете» после исполнения оконченного, семичастного произведения 18 февраля 1869 года в

Гевандхаузе в Лейпциге: «И если мы ожидали гения... то после этого реквиема Брамс действительно заслужил этот титул».

После шумного успеха «Немецкого реквиема» Брамс в 1869 году энергично взялся параллельно с «Рапсодией» для альта, мужского хора и оркестра ор. 53, еще за одно хоровое произведение. Слова из гетевского «Путешествия по Гарцу зимой» соответствовали в то время его настроению, ибо были посвящены душевному состоянию молодого человека, которого «Вертер» Гете лишил покоя. Брамс, между тем, именно летом 1869 года испытывал сильное влияние к прелестной Жюли, дочери Клары Шуман. Когда девушка совершенно неожиданно для Иоганнеса, обручилась в сентябре того же года с итальянским графом, Брамс, который никогда открыто не выказывал свои чувства к Жюли, казался ошеломленным. Через несколько дней после венчания он подарил новобрачной свою «Рапсодию для альта». Клара была восхищена этим сочинением и записала в дневник: «Прекрасная вещь. Она настолько поразила меня глубочайшей болью в тексте и музыке, что я долго не могла избавиться от этого впечатления».

Думал ли Брамс о союзе с Жюли, или его просто привлекала красота этого юного существа – вопрос остается открытым. Нам известно, что он постоянно охотно общался с красивыми людьми, независимо от пола. Так, например, он очень ценил свое знакомство, происшедшее в Баден-Бадене, с Йозефом Гансбахером не только как с музыкантом, но и как с человеком, обладавшим исключительно привлекательной внешностью.

22 марта 1867 года состоялась свадьба отца Брамса с Каролиной Шнак, с которой Иоганнес до самой смерти поддерживал хорошие отношения. Отцу он писал: «Порекомендуй меня будущей матушке и скажи ей, что она вряд ли сможет найти более благодарного сына, если сумеет осчастливить моего отца». Уже в июле он пригласил отца в Вену погостить, и они вместе любовались красотами этого прекрасного города. Вместе с Гансбахером они поднимались в горы, причем Брамс, благодаря отличной конституции, всегда опережал всех. Он все время радовался улучшению здоровья, которое, не считая легких недомоганий и простуд, все крепло. Так, например, Юлиус Штокхаузен, с которым Брамс совершал концертное турне в Венгрию, сообщает весной 1868 года своей жене Кларе о том, что они сильно простудились и должны были выступать как «Штокхайзер и К^о» («штокхайзер» по-немецки – сильно охрипший. *Прим. перев.*). В этом письме мы можем также прочесть, что Брамс ночи напролет кутил с молодыми людьми. Штокхаузен считает его поведение странным. Однако, упоминание о ночных кутежах и постоянном общении с красивыми молодыми людьми вряд ли дает основание считать, что Брамс обладал гомосексуальными наклонностями. Есть масса свидетельств, подтверждающих то, что он имел множество связей с женщинами, хотя все эти связи и не были продолжительными. О том, как его воспринимали представительницы прекрасного пола, можно узнать из записок ученицы, а затем английского биографа Брамса Флоренс Май, которая впервые познакомилась с ним летом 1871 года в Баден-Бадене: «Ниже среднего роста, коренастый, но еще без склонности к полноте, которая пришла позже. Он представлял собой ярко выраженный тип германца с длинными светлыми волосами. Лицо гладко выбрито. Сразу бросалась в глаза мощная голова с

великолепным высоким лбом. В Брамсе сочетались общительность и замкнутость».

БРАМС И БИЛЛРОТ

Одной из величайших удач в жизни Иоганнеса Брамса было приглашение в 1867 году в Венский университет знаменитого хирурга Теодора Биллрота. Благодаря этому приглашению не только хирургическая клиника университета стала приобретать мировую славу, поскольку там был произведен целый ряд уникальных операций, но и начался новый отсчет времени в музыкально-медицинском мире Вены, ознаменованный легендарной дружбой знаменитого врача и Иоганнеса Брамса. Для того, чтобы правильно оценить уникальность счастливой встречи обоих выдающихся людей, следует подробнее остановиться на роли Теодора Биллрота как музыканта.

Выдающиеся музыкальные способности Биллрота проявились в раннем детстве под влиянием отца, который был пастором и большим любителем музыки. Но еще большие музыкальные впечатления, определившие все его будущее, мальчик получил в доме своего деда в Грейфсвальде, куда с острова Рюген после ранней смерти мужа была вынуждена переселиться мать Теодора с пятью сыновьями. Дедушка Биллрот, адвокат по профессии, определял в то время музыкальную жизнь всей Померании и вскоре убедил юного Теодора в том, что музыка, как никакое другое искусство, облагораживает и возвышает человека. Убежденность Теодора подкрепила бабушка со стороны матери, певица Национального театра в Берлине. Все это настолько сильно повлияло на Теодора, что он с трудом окончил гимназию и до 20 лет не хотел слышать ни о чем другом, кроме музыки. Только мольбы смертельно больной матери вынудили его заняться изучением медицины, с условием никогда не прекращать занятия музыкой. Посему не удивительно, что наряду с медициной Биллрот продолжал развивать свои музыкальные способности; в студенческие годы в Геттингене он как пианист приобрел такую известность, что ему было доверено аккомпанировать на рояле во время публичного концерта известнейшей в то время певице Женни Линд.

Если после того, как он окончил Геттинген, о нем говорили: «Биллрот мог бы стать таким же хорошим музыкантом, как и хирургом», то уже в начале своей деятельности в хирургической клинике Берлинского университета осенью 1851 года, хирургия полностью завладела им. Дела шли так успешно, что уже в 1856 году он смог получить степень доктора. Только после того, как Биллрот возглавил кафедру хирургии в Цюрихе весной 1860 года, он снова с большим прилежанием и терпением стал заниматься музыкой, причем особый интерес проявлял к камерной музыке.

Насколько серьезно Биллрот относился к музицированию, свидетельствует письмо, датированное августом 1879 года, начинающееся словами: «Мои пальцы сейчас дрожат, поскольку я целый час играл Баха! Это очень утомляет пальцы, потому что не только каждый такт, но и все произведение должно вздыматься как готическое строение – монолитно, высоко и величественно». Всю жизнь фортепиано было для него неразлучным спутником, и он не представлял себя вне его. Когда однажды Биллрот поехал в Карлсбад, чтобы провести там отпуск, и

намеревался на несколько дней остановиться в отеле «Русский царь», то высказал администрации желание, чтобы в его апартаментах поставили рояль, в чем именитому гостю, разумеется, не было отказано.

В юные годы Биллрот занимался также сочинительством, но, как он поведал своему бывшему ученику профессору фон Микуличу, тоже незаурядному пианисту, все сочинения были преданы огню. Очень немногие сочинения Биллрота, такие как песня «Жажда смерти» или фрагмент для фортепиано и 2-х виолончелей, позволяют сделать вывод, что решение уничтожить свои произведения было продиктовано таким же критичным отношением к себе, как и у Брамса. Помимо музыкальной деятельности, очень большое значение имела и его литературная деятельность. Еще будучи ординатором в Цюрихе, он начал публиковать статьи о музыкальных событиях в «Цюрихской газете» и в солидной «Лейпцигской всеобщей музыкальной газете». Поскольку он относился к своей задаче с большой серьезностью, а также обладал большой музыкальной эрудицией и литературным даром, то вскоре критик начал оказывать влияние на всю музыкальную жизнь Цюриха. Его пера стали побаиваться и очень быстро отпали все сомнения в музыкальной компетенции этого человека.

Но исторически самой важной стороной музыкальной биографии Биллрота была, конечно, его дружба с еще одним выходцем с севера Германии – Иоганнесом Брамсом. Первая встреча состоялась по случаю концерта, который Брамс давал в 1856 году в Цюрихе. Во время первого знакомства Брамса в Биллроте привлекла приветливость и контактность, черты, отсутствующие у Иоганнеса. Когда же Биллрота пригласили в 1867 году на кафедру хирургии в Вене, он стал на новой родине одним из первых критиков и одним из верных почитателей творчества Брамса.

Со своими новыми произведениями, особенно с крупными, Брамс прежде всего познакомил Биллрота. Высокая взаимооценка являлась краеугольным камнем легендарной дружбы, которая, кроме всего прочего, отмечалась перепиской, очень важной для истории культуры. Значение Биллрота для Брамса заключалось еще и в том, что он мог устраивать в своем роскошном доме на Альзерштрассе, 20 приватные концерты для узкого круга людей, избираемых самим Брамсом, на которых впервые исполнялись многие вещи композитора. Очень интересен тот факт, что немногим менее 100 лет до этого в доме, который теперь занимал Биллрот, жил другой знаменитый врач и музыкант, первый директор Венской всеобщей больницы Йоганн Петер Франк, музицировавший здесь с Гайдном и Бетховеном. Критические замечания и бережное отношение Биллрота к новым произведениям Брамса были неизъяснимым счастьем для композитора. Общие интересы и увлеченность обоих друзей стали причиной их первого путешествия в Италию в 1878 году. Свидетельством особого уважения и любви Брамса к Биллроту служит посвящение ему обоих скрипичных квартетов ор. 51, которые Иоганнес с выражением сердечной дружбы послал Биллроту в 1873 году, принявшему подарок с величайшей благодарностью.

В последние годы жизни Биллрота отношения между друзьями несколько ухудшились, в основном, из-за упрямства обоих, вызванного старостью и болезнями. Тем не менее, Биллрот до конца жизни очень ценил самого Брамса и

сто музыку, ибо, кроме медицины, именно музыка была величайшим счастьем его жизни. Для Брамса же встреча с этим человеком, бывшим одновременно его ментором и другом, стала поистине звездным часом.

В январе 1871 года Иоганнес получил известие от мачехи о том, что его отец тяжело болен. Когда Брамс 1 февраля 1872 года приехал в Гамбург, то увидел, что отец безнадежен. Речь шла о раке печени, что тщательно скрывалось от больного. Уже 11 февраля Иоганн Якоб Брамс скончался. Сын тяжело переживал его смерть. Брамс написал тогда Юлиусу Штокхаузену: «Ты ведь знаешь, как я его любил и как тяжело мне было терять его».

Осенью того же года Брамс начал свою деятельность в качестве артистического директора «Общества друзей музыки» в Вене. Биллрот, который лучше, чем кто либо, знал о неустойчивой психике друга, заметил при этом: «Пока он полон огня и восхищается голосами и всем хором. Если выступления имеют успех, Иоганнес деятелен и работоспособен, но неудачи полностью выбивают его из колеи». Уже в юные годы Брамс был несколько близорук и часто не узнавал людей. Однажды он очень обиделся на одного музыканта, предложившего ему надеть очки во время дирижирования. Странно, но люди не замечали его близорукости; он же сам не видел в ней большого недостатка. Скорее наоборот, Брамс считал ее преимуществом, поскольку не видел многих неприятных и отталкивающих вещей. Ганс фон Бюлов замечал позже, что он не знал ни одного дирижера, за исключением Вагнера, кто бы работал с такой уверенностью. Тем не менее, работа в «Обществе друзей музыки» становилась для Брамса обузой и он выдержал лишь три сезона. Затем он снова переселился в Баварские горы, где в Тутцинге под Мюнхеном начал работать над большой симфонической формой. Там же появились оба скрипичных квартета до-минор ор. 51, которые он посвятил Биллроту.

В конце января 1874 года Брамс выступал с концертами в Лейпциге, где он 2-го февраля вновь встретил свою бывшую ученицу – баронессу Элизабет фон Штокхаузен из Вены. Десять лет назад он внезапно перестал заниматься с ней из боязни «наделать глупостей» и без ума влюбиться в эту одаренную, красивую и умную девушку. И вот он снова встретил ту, чья красота и шарм не уменьшились с годами. Элизабет уже давно была замужем за композитором Генрихом фон Герцогенбергом, которого Брамс очень почитал. Теперь Иоганнес, без боязни за свою свободу и независимость, мог снова влюбиться в нее, но эта влюбленность носила, скорее, платонический характер. Эта поистине одаренная женщина, необыкновенно тонко понимавшая музыку Брамса, стала для него «чем-то вроде совести художника». После успешных концертов в Мюнхене, где в марте 1874 года ему был вручен орден Максимилиана за заслуги в области искусства и науки, Брамс поехал в Рюшликон на Цюрихском озере и снова занялся композицией. Там он подружился с поэтами Й. Ф. Видманном и Готтфридом Келлером.

СЧАСТЛИВЫЕ ГОДЫ В ВЕНЕ

Между тем финансовое положение Брамса настолько укрепилось, что он в 1875 году смог оставить пост директора «Общества друзей музыки» и подумать о

том, чтобы большую часть времени посвятить творчеству. Теодор Биллрот писал в июне 1874 году: «Брамс настолько популярен и его везде принимают с таким энтузиазмом, что он мог бы, благодаря своим сочинениям, стать богачом, если бы легкомысленно отважился на это. К счастью, это не так». Тем не менее, деньги у Брамса появились и дали ему возможность после нужды и лишений в юности вести достойный образ жизни, полностью посвятив себя творчеству. Его день начинался прогулкой по Пратеру, а после возвращения домой он переносил музыкальные идеи, посетившие его, на бумагу. Остаток дня посвящался житейским делам. В этой спокойной, свободной атмосфере он, наконец, завершил работу над своим квартетом до-минор ор. 60, который был начат еще 20 лет назад и являлся выражением внутренней борьбы между любовью к Кларе и верностью Роберту Шуману. Кроме того, после 20-летнего процесса вызревания приняла окончательную форму его 1-я симфония ор. 68, с завершением которой он, наконец, смог освободиться от довлевшего над ним могущественного образа Бетховена.

Летом 1877 года в Пёртшахе на озере Вёртер возникла его 2-я симфония ре-мажор ор. 73, являющаяся полной противоположностью строгой Симфонии до-минор, и отражающая своей светлой жизнерадостностью покой и уверенность, достигнутые в долгой борьбе. За симфонией последовал в 1878 году скрипичный концерт ре-мажор ор. 77, а также, наряду с несколькими фортепианными пьесами, соната для скрипки соль-мажор ор. 78, которая, будучи связанной тематически с «Песней дождя» ор. 59/3, также получила название «Сонаты дождя».

В 1878 году, став новоиспеченным почетным доктором университета в Бреслау, Брамс отпустил роскошную бороду, которая придавала ему солидный вид. Друзья впервые смогли увидеть его, украшенного бородой, по случаю исполнения 2-й симфонии в Гамбурге. Ханзлик саркастически заметил: «Он сейчас похож на одну из своих вариаций, в которой с трудом узнаешь тему». В 1880 году Брамс отправился в Бад Ишл, думая, что там его меньше будут беспокоить туристы и охотники за автографами. Место действительно было очень спокойным, что способствовало укреплению его здоровья и прекрасному душевному настрою. Он отлично отдохнул и выглядел замечательно. По описанию дирижера вновь организованного Бостонского оркестра Джорджа Хентеля: «...он выглядит великолепно и ходит здесь всегда в очень чистых рубашках, но без воротничка и галстука и обычно в открытом жилете, со шляпой в руке. Только во время тальбдота он надевает воротничок и галстук. У него прекрасный аппетит. Вечером он регулярно выпивает три кружки пива, а затем пьет кофе. Сейчас он цветом лица, гривой волос и всем своим обликом очень похож на портрет Бетховена, которым располагает Иоахим». Брамсу всегда было мучительно носить твердые воротнички и с 50-ти лет он постоянно носил охотничьи рубашки без воротника. Когда его венские друзья узнали о награждении Иоганнеса орденом Леопольда, в их среде появилась шутка: «Итак, он получил нечто, носимое на шее, но это, к сожалению, совсем не воротничок». Брамс уже давно оставил мысли о женитьбе и не считал нужным слепо соблюдать этикет.

Дождливым летом 1880 года Брамс заболел ушным катаром, чем был очень напуган. Сломая голову он помчался в Вену, где его осмотрели специалисты по

рекомендации Биллрота. Убедившись, что речь не идет о серьезном заболевании, он спокойно вернулся в Бад Ишл.

К этому периоду относится знакомство и начало дружбы Брамса с Иоганном Штраусом. Брамс был очарован личностью и музыкой Штрауса. Еще в Баден-Бадене Иоганнес восторгался концертами Штрауса. Когда Штраус, по просьбе приемной дочери Алисы, изобразил на страничке ее дневника первые такты вальса «На прекрасном голубом Дунае», Брамс, вовсе не в шутку, приписал ниже: «К сожалению, не сочинение Иоганнеса Брамса».

Летом 1881 года Иоганнес переселился в Прессбаум, где завершил 2-й фортепианный концерт ор. 83, радостный характер которого напоминает о живописном ландшафте Венского леса. С другой стороны, этим же летом появилась траурная кантата для хора и оркестра. Это произведение, написанное на стихи Шиллера в античном стиле, связано в ранней кончине его друга художника Ансельма Фейербаха, который умер в Венеции 4 января 1880 года и в своих работах прославлял культуру античности.

Когда в тот же год Ганс фон Бюлов получил от герцога Георга II Саксонского, знающего толк в искусстве, предложение создать в Майнингене первоклассный оркестр, он в октябре 1881 года пригласил Брамса для исполнения вместе с придворной капеллой его нового фортепианного концерта. Уже 20 октября фон Бюлов с восхищением писал известному берлинскому импресарио Вольффу: «...его новый концерт выше всяких похвал... звучит великолепно. Брамс играет несравненно». Семейство герцога постаралось сделать все, чтобы пребывание Брамса в Майнингене было приятным. Горячий интерес к музыке мастера и истинное почтение и уважение переросли в теплые дружеские чувства, и эта дружба длилась до самой смерти Брамса.

Лето 1883 года привело его на берега Рейна, в места, неразрывно связанные с его юными годами. В Висбадене он нашел уют и комфортную атмосферу, вдохновившую его к созданию 3-й симфонии фа-мажор ор. 90. Здесь Брамс увлекся певицей Герминой Шпис. «Рейнская дева» обладала теплым глубоким альтом, звучание которого завораживало Брамса. Без сомнения, 26-летняя красавица произвела на него глубокое впечатление. Можно предположить это на основании цикла песен ор. 96, сочиненных специально для нее. Но сомнительно, чтобы Брамс намеревался вступить с ней в союз. Как всегда он боялся «наделать глупостей». «Рейнская дева», судя по переписке, смотрела на жизнь гораздо реалистичнее и больше ценила Брамса, как художника, чем как человека.

Его последняя, 4-я симфония ми-минор ор. 98, была сочинена в течение 1884–85 гг. Кульминацией симфонии является 4 часть, пассакалия с 32 вариациями. После одной из репетиций с придворным оркестром в Майнингене Ганс фон Бюлов писал: «Четвертая великолепна, совершенно своеобразна, дышит новизной. Пронизана несравненной энергией от начала до конца». Первое исполнение 25 октября в Майнингене вызвало единодушное восхищение. Однако четвертая симфония Брамса имеет что-то общее с 9-й симфонией Бетховена: пассакалия в последней части вызывала у современников удивление, как и хор в финале «Девятой».

После успешного исполнения 4-й симфонии Брамс пребывал в наилучшем

настроении. Стал любезным и общительным. Следующие три лета в Хофштеттене (Швейцария) были для него счастливым временем. Здесь появились 2-я соната для скрипки ля-минор ор. 100, «Соната Мейстерзингеров», названная так потому, что 2 первых такта напоминают песню из оперы Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры», а также третья соната для скрипки ре-минор ор. 108. Наряду с этими произведениями были сочинены фортепианное трио до-минор ор. 101, а также великолепный концерт для скрипки и виолончели ля-минор ор. 102 – последнее произведение для оркестра в форме «Концерто грассо» старых мастеров. Пребывание в Хофштеттене было особенно приятно Брамсу еще и потому, что недалеко в Берне жил Йозеф Виктор Видманн, талантливый литератор и фельетонист, заядлый республиканец и чрезвычайно интересный собеседник. Они познакомились уже в 1874 году на «Швейцарском празднике музыки» в Цюрихе и во время первого же лета в Хофштаттене это знакомство переросло в сердечную дружбу.

Брамс был в зените славы. Помимо друзей и почитателей, специальные «Брамсовские центры» заботились о том, чтобы ближе познакомить публику с его сочинениями. Особенно почитали Брамса в Вене, где впервые исполнялось большинство его произведений. Единственным человеком, который отваживался нападать на него, был молодой Гуго Вольф, язвительный, почти беспощадный критик, ярый приверженец Листа, Вагнера и Брукнера, публиковавший свои статьи в «Венской салонной газете». Брамс относился к его атакам, скорее, с юмором и часто в кругу друзей просил почитать «эти пасквили» вслух, чтобы развлечь присутствующих.

Заключительная фаза жизни Брамса была спокойной и размеренной. Он любил уютную атмосферу своего холостяцкого существования и независимость. Иногда возникали конфликты, которые он с трудом улаживал. При этом Иоганнес всегда был чувствительным и мягким. Видманн в своих воспоминаниях говорит о том, что Брамс никогда не мог дочитать до конца рассказ Германа Курца «Хозяин трактира» или «Шиллер на родине», поскольку описываемая нищета простого люда того времени разрывала ему сердце. Также известна его безраздельная любовь к животным.

День Брамса начинался с утреннего кофе, который он варил сам. Обедал, если не получал приглашения, всегда в одном и том же заведении «У красного ежа», которое также охотно посещал Антон Брукнер. Иоганнес любил выпить не менее двух кружек пива и 1–2 осьмушки вина для улучшения аппетита. Вечерний кофе после ужина он обычно выпивал по дороге домой в кофейне у бывшего моста Елизаветы, где ближе к ночи охотно встречались музыканты из оперы и концертных залов, а также «дамы полусвета». Независимо от того, до которого часа Брамс засиживался с друзьями, его рабочий день начинался за конторкой в библиотеке между 6 и 7 часами утра.

Создается впечатление, что опыт раннего детства не только способствовал постоянному недоверию и инстинктивному отчуждению от враждебного внешнего мира, а также формированию его нелегкого характера, но и обостренному чувству социальной справедливости и понимания проблем простых людей. Примером этого может служить рассказ Макса Графа. Однажды, будучи начинающим юристом и

студентом консерватории, он встретил в кабачке в поздний час Иоганнеса Брамса с друзьями. Внезапно растворилась дверь и в заведение вошла, изрядно навеселе, известная «дама полусвета» с двумя сутенерами. Увидев Брамса, она крикнула ему: «Профессор, ну-ка, поиграй нам, а мы потанцуем!» К огромному удивлению всех, Брамс поднялся и, сев за расстроенное пианино, начал лихо играть танцевальные мелодии. Почти целый час гости могли использовать уникальный шанс потанцевать под аккомпанемент знаменитого маэстро. Только позже Макс Графу стало известно, что Брамс играл в ту ночь музыку ранних пятидесятих, которую не раз исполнял в юности в различных локалях Гамбурга.

Это сообщение дает также понять, что холостяк Брамс не решался вступать в связь с молодыми артистками или девицами из буржуазной среды, дабы не компрометировать их, но довольно часто общался с «дамами полусвета». Возможно, этим объясняется его часто неуверенное и даже робкое поведение с дамами высшего света. В последний раз его сердце воспламенила певица из Зюдландии Алиса Барби, красавица с темными волосами и чудесным бархатным альтом. Она и стала последней неразделенной любовью стареющего маэстро.

Впрочем, Брамс в основном был доволен своим холостяцким положением. Своей домоправительнице, фрау Трукса, он говорил в последние годы жизни: «Артисту нельзя жениться. Если он возьмет в жены артистку, то ее всегда надо чем-то восхищать или удивлять. А жена, не имеющая дела с искусством, может просто не понимать его. Так или иначе, брак не для таких, как я...»

В декабре 1889 года радость творчества была внезапно прервана одним обстоятельством, а именно, болезнью. Речь шла о простом гриппе, который скоро прошел, но повторился вновь в январе 1891 года. Если Брамс и не воспринял это как предостережение об опасности, то все равно решил в мае 1891 года составить завещание. Мало того, Брамс думал поставить точку в своей композиторской деятельности, завершив скрипичный квинтет соль-мажор op. 111. Такие мысли пришли к нему из-за того, что он начал в последнее время сомневаться в своих творческих силах и не хотел, чтобы последующие сочинения были слабее прежних.

Но вскоре этим настроениям пришел конец. На концерте в Майнингене, где он услышал кларнетиста Рихарда Мюфельда, Брамсу так понравилось звучание кларнета и виртуозное исполнение Мюфельда, что можно было сказать о начале «кларнетного периода в камерной музыке Брамса». Как в пьесе для трех кларнетов ля-минор op. 114, так и в пьесе для пяти кларнетов си-минор op. 115, ярко выражена необычайная легкость настроения, которой проникнуты все камерные произведения Брамса позднего периода. Густой тембр кларнета как нельзя лучше отражает серьезное, меланхолическое настроение престарелого Брамса. Были сочинены также 20 фортепианных пьес op. 116–119, проникнутых таким же настроением.

7 января 1892 года скончалась Элизабет фон Герцогенбург, супруга Георга II Саксонского, с которой Брамса связывала сердечная дружба и смерть которой он тяжело переживал. Спустя несколько месяцев за ней последовала сестра Иоганнеса Элиза, что потребовало изменения завещания. Брамс завещал значительную часть своего состояния, а также книги, ноты и рукописи Венскому обществу любителей музыки. Среди этих рукописей были «Солнечный квартет» Гайдна, большая

симфония соль-минор Моцарта, песни Шуберта и 60 набросков Бетховена. Тяжким ударом явилась для него весть о кончине Теодора Биллрота 6 февраля 1894 года в Аббации. Шесть дней спустя, 12 февраля 1894 года в Каире умер Ганс фон Бюлов. Брамс потерял сразу двух людей, сыгравших огромную роль в его жизни, двух самых близких друзей.

Оправившись от потери, Брамс обратился к любимой теме в творчестве. Это был цикл немецких народных песен в сопровождении фортепиано. Брамс собрал именно те мелодии, которые нравились ему больше всего. Этим циклом он снова намеревался закончить свой творческий путь. Чтобы выразить это символически, он завершил цикл песней, послужившей в свое время темой анданте его Сонаты для фортепиано ор. 1. В письме к своему берлинскому издателю Фрицу Зимроку от 17 сентября 1894 года он намекнул на это обстоятельство: «Вам не кажется, что как композитор я сказал: „Прощай!“? Песня в конце цикла и она же в моем опусе 1 – это как змея, сама себя кусающая за хвост. Так что, говоря проще, история закончена». Но он снова изменил намерение и сочинил еще 2 сонаты для кларнета. Речь идет о сонате фа-минор и сонате ми-мажор для кларнета и фортепиано, из которых особенно последняя ясно отражает певучую простоту музыкального стиля позднего Брамса.

Спокойствие этих месяцев и многочисленные чествования омрачило серьезное ухудшение здоровья Клары Шуман, которой к тому времени исполнилось уже 76 лет. Уже 4 года назад она жаловалась на ухудшение слуха и сильную забывчивость. Кроме того, ее начала мучить подагра. 26 марта 1896 года у Клары случился легкий удар. Брамсу сразу стало ясно, что смерть единственного оставшегося пока в живых, горячо любимого человека близка. Он не отваживался ни посещать, ни писать ей в течение этих наполненных страхом недель. Брамс пытался найти выход в творчестве, выразить чувства, бушевавшие в нем. Он снова обратился к Библии и тщательно отобрал тексты для «Кантаты с соло для альты» и «Четырех серьезных напевов». Официально эти «Напевы» ор. 121, были посвящены художнику и скульптору Клингеру, однако, на самом деле они посвящались Кларе Шуман, скончавшейся 20 мая 1896 года.

Эти «Напевы», очевидно, были также намеком на то, что их создатель сам чувствовал приближение смерти. Когда он показал их 7 мая 1896 года Максу Кальбеку, который пришел поздравить Брамса с днем рождения, Иоганнес многозначительно сказал: «Это я себе сегодня подарил ко дню рождения, но только себе самому». Потом добавил: «Если вы прочтете текст, то поймете, почему». Замечание также наводит на мысль, что у Брамса были дурные предчувствия. Он боялся слушать «Напевы» в концертном зале. Однако еще в январе 1896 г. гордился своим отличным здоровьем и неувядаемостью. На восторженное замечание фрау Зимрок, жены его берлинского издателя, по поводу цветущего вида, Брамс гордо заметил: «А чего вы хотите? Я еще ни разу в жизни не пропустил обед и не принял ни капли микстуры». Но в мае того же года он уже не был так уверен в своем здоровье. Не только замечание о том, что он подарил себе «Напевы» ко дню рождения (возможно, последнему), но и такие слова как «нужно было бы, наверное, все-таки раз в год проходить осмотр у врача», сказанные Макс Кальбеку в тот же день, 7 мая, могли быть вызваны чувством надвигающейся

опасности и неясным страхом за свою жизнь. Мрачная тень, покрывшая его душу после возвращения с похорон Клары Шуман, находит выражение в 11 «Хоралах» ор. 122, увидевших свет уже после смерти маэстро и проникнутых мыслью о тщете всего земного. Рукопись последнего хорала этого цикла: «О мир, тебя я покидаю» датирована июнем 1896 года и является последним произведением Брамса, его «лебединой песней».

«БУРЖУАЗНАЯ ЖЕЛТУХА» И СМЕРТЬ

Со дня смерти Клары Шуман начинается и своеобразная история болезни Брамса. Из-за поздно доставленной телеграммы ему пришлось срочно пуститься в трудное, сопровождаемое препятствиями путешествие через Франкфурт в Бонн. Он смог, попасть лишь к концу обряда погребения. Измученный переживаниями и 40-часовым путешествием по железной дороге, Брамс вернулся в Бад Ишл. Друзьям и знакомым сразу бросились в глаза перемены, произошедшие с ним. Рихард Хойбергер, композитор и критик, проводивший с Брамсом много времени, при встрече 5 июня 1896 года обратил внимание на то, что он сильно похудел, и сказал об этом Брамсу, на что тот не замедлил ответить: «Вздор! Совсем я не похудел, ношу одежду того же размера, что и раньше! Вам это показалось». Однако, когда 7 июля у Брамса появились признаки желтухи (пожелтение глазных кровеносных сосудов) Хойбергер посоветовал ему обратиться к врачу и порекомендовал доктора Хертцку, директора санатория в Ишле. Иоганнес сперва отверг это предложение, но спустя несколько дней все же посетил врача. Доктор Хертцка констатировал желтуху, назначил курс лечения водами в Карлсбаде и запретил есть блюда с пряностями.

В конце июля друзья стали замечать, что желтуха прогрессирует, кожа его покрывается складками. Брамс сильно похудел, стал крайне раздражительным. Втайне от Брамса доктор Хертцка пригласил для консультации известного врача и музыканта, профессора доктора Фрица Шрёттера из Венского университета, проводившего отпуск вблизи от Ишля. Доктор Шрёттер также порекомендовал лечение на водах в Карлсбаде, но 5 недель спустя известил Хойбергера о том, что состояние больного безнадежно и никакой Карлсбад не поможет.

В письме Визебиуса Мандычевского, директора архива Венского общества любителей музыки, к семье Миллер фон Айххольц от 26 августа 1896 года так описывается состояние Брамса: «Я не видел Брамса со времени его пребывания в Вене и нахожу его состояние плачевным. Сам он, правда, утверждает, что чувствует себя неплохо, но попытки бодриться даются ему с трудом. Он выглядит так, будто ему 83 года, а не 63. Настроен он, однако, если и не очень весело, то и не особенно грустно. Лечение в Карлсбаде ненадолго улучшило его состояние, и он хочет в сентябре снова туда отправиться». Похожее впечатление оказала встреча с Брамсом 28 августа и на Рихарда Хойберга, который писал: «Его вид ужасен. Длинная белая борода, худое лицо, желтые глаза. Одежда болтается на нем, как на вешалке. За несколько месяцев он из пышущего здоровьем мужчины превратился в немощного старика».

31 августа Брамс собрался в Вену для консультации со знакомым ему

профессором Тоэльгом. У него пока еще не было болевых симптомов, аппетит не ухудшался. Его сильно беспокоила начавшаяся бессонница, но вскоре она прошла, о чем Брамс не преминул радостно сообщить Хойбергеру, навестившему его 30 августа.

Вскоре после консультации с доктором Тоэльгом в Вене, который нашел его состояние серьезным, но не безнадежным, Брамс поехал в Карлсбад. 14 сентября Мандычевский сообщает семье Миллер фон Айххольц, что Иоганнес доволен пребыванием на курорте. Но уже 28 сентября в следующем письме Мандычевский пишет о том, что улучшений не наблюдается. Доктор Грюнбсргер, осмотревший Брамса 24 сентября, свидетельствует о том, что у него сильно увеличилась печень, но что о новообразованиях речь пока не идет.

5 октября Мандычевский сообщает семье фон Айххольц, что Брамс снова в Вене и состояние его остается прежним, однако, он все еще бодр и много ходит пешком. Сам Брамс так пишет о самочувствии Й. Ф. Видману в октябре: «Мое недомогание не должно тревожить Вас ни в коей мере. Это обыкновенная желтуха, которая, однако, не хочет отстать от меня. Во всяком случае, у меня ничего не болит и ничто не беспокоит. Аппетит по-прежнему превосходен». Анализы крови и мочи, проведенные в середине месяца, не выявили ничего серьезного, хотя доктор Фрёшл, домашний врач, не хотел доверять обнадеживающим результатам и подозревал худшее. Профессор Тоэлг настаивал даже на операции, «...если только не поздно».

Самочувствие Брамса изменялось то в лучшую, то в худшую сторону. Он осознавал серьезность своего положения, но старался как можно меньше думать об этом. Он легко давал врачам успокоить себя и, казалось, не замечал, что фрау Трукса, домоправительница, втайне от него ушивала одежду, чтобы ему казалось, что он снова набирает форму.

В декабре впервые появились боли в области крестца и спины, которые Брамс, однако воспринимал как следствие «проклятого массажа». Тем временем цвет лица изменился, оно перестало быть желтым и потемнело; Брамс стал испытывать головокружение и часто падал. Свое последнее Рождество он провел в семействе Феллингер, а 31 декабря присутствовал на репетиции своего последнего скрипичного квинтета в отеле Тегетхоф.

Постепенно истинное положение вещей уже нельзя было скрыть от друзей Брамса, хотя его лечащий врач Йозеф Бройер наотрез отказывался давать информацию о состоянии пациента. Так Хойбергер пишет: «Моя жена слышала от фрау Конрат, что у Брамса рак панкреатической железы. Она, якобы, уже давно знает это от врачей». Брамс сам чувствовал ухудшение состояния, и когда Макс Фридлендер, отмечавший в Вене 100-летие со дня рождения Шуберта, начал строить планы совместного с Иоганнесом путешествия в Италию весной, Брамс ответил: «Так близко я больше не езжу. Предоставляю это вам, молодой человек. А меня скоро ждет очень дальнее путешествие».

Между тем, он ослабел настолько, что с трудом ходил. На свою все возрастающую слабость Брамс жаловался в письме к Кальбеку: «Я, как обычно, встаю в половине седьмого; но уже после завтрака чувствую себя таким усталым, что снова вынужден ложиться». Ко всем бедам добавилось еще и то, что Брамса

просквозило и у него началось воспаление лицевого нерва, что привело к левостороннему параличу лица. Тем не менее, электротерапия вскоре помогла ему в значительной степени избавиться от этого недуга.

Несмотря на большую слабость, Брамс присутствовал 7 марта на концерте, где исполнялась его 4-я симфония ми-минор под управлением Ганса Рихтера. Это событие осталось в памяти всех присутствовавших и стало как бы прощанием Брамса с Веной. Мы читаем у Макса Кальбека: «...Брамс присутствовал на концерте, сидя в глубине директорской ложи. Его присутствие не осталось незамеченным. После 1-й части раздалась бурные аплодисменты и Брамс должен был в конце концов выйти к бортику ложи. Когда он появился на свет из темноты ложи, оркестр вскочил со своих мест и шумно приветствовал его. Еще два раза овации прокатывались по залу, как землетрясение. Публика присоединилась к музыкантам, полная боли и восхищения. Это был величайший триумф, который Брамс пережил в Вене и этот триумф совпал с последним посещением концерта».

С начала марта Брамс все чаще начал жаловаться на отсутствие аппетита и тошноту. Он объяснял это «неполадками в пищеварении». Друзья старались, как только возможно, облегчить его жизнь. Фрау Ольга Миллер присылала ему горячие обеды, господин Дайхман, финансист из Кельна, знакомый Брамса с юных лет, присылал больному другу рейнвейн, а Зимрок – шампанское в полубутылках. Брамс мужественно пытался скрывать от других свою слабость. Когда Макс Кальбек захотел 21 марта проводить его домой, то на дорогу, которую они обычно проходили за 2–3 минуты, понадобилось около получаса, поскольку Брамс вынужден был делать остановки для отдыха после каждых нескольких шагов, стараясь одновременно всеми силами скрыть от друга свое состояние.

25 марта он в последний раз был на обеде у Миллеров. Отсутствие аппетита выражалось уже в том, что он мог только по вечерам съедать тарелку супа. А 26 марта был вынужден остаться в постели, о чем писал мачехе в Гамбург. А последние строки, написанные Брамсом, – это открытка, адресованная семье Брюль: «Я теперь днем совсем не встаю и прошу меня извинить за невозможность быть у Вас завтра».

Через несколько дней у Брамса началось кровотечение кишечника, слабость усилилась. Бодрствование перемежалось с периодами апатии, во время которых он терял ориентацию. Фрау Трукса настойчиво противостояла любым посещениям смертельно больного мастера. Только ближайшие друзья могли ненадолго заходить к нему, причем он все еще пытался маскировать свое состояние преувеличенно бодрой манерой разговора. С 30 марта для него была нанята сиделка на ночь, но лекарства он отваживался принимать только из рук фрау Трукса. Мылся он пока еще сам. Для того, чтобы попасть в ванную, ему нужно было пересечь две комнаты в сопровождении фрау Трукса, поэтому он называл эту процедуру «мытье с полицейским эскортом». Желудочные и кишечные кровотечения, по свидетельству доктора Бройтера, все учащались.

2-го апреля Брамс в совершенной апатии лежал в постели и когда в комнату вошел его друг Феллингер, то Брамс не узнал его. Когда тот назвал свое имя, Брамс почти беззвучно прошептал: «А, Феллингер!», затем взял друга за руку и робко погладил ее. Поскольку утром этого дня снова случилось кровотечение, доктор

Бройер с помощью Феллингера созвал консилиум, который, как и следовало ожидать, еще больше подтвердил безнадежность состояния больного.

Вечером этого же дня у него началась лихорадка и Брамса с трудом удавалось удерживать в постели. 3 апреля 1897 года в газете «Пестер Ллойд» появилось сообщение о консилиуме и его результатах. Врачи констатировали неизлечимую болезнь печени и полную безнадежность больного. В последнюю ночь со 2 на 3 апреля 1897 года, попеременно с фрау Трукса, у постели Брамса находились доктор Бройер и его сын, молодой врач Роберт Бройер. Мы располагаем подробным описанием последних часов жизни Брамса, которое опубликовал 19 июля 1912 года доктор Роберт Бройер:

«Сколько я себя помню, я питал безудержное почтение к музыкальному гению Брамса. А именно в последние годы жизни мастера я настолько проникся его произведениями, особенно в камерном жанре, что предпочитал эту музыку любой другой, за исключением лишь музыки Бетховена. Я с большой болью воспринял весть о его тяжелой болезни. Когда мой отец стал лечащим врачом Брамса и скоро стало ясно, что конец близок, я сказал отцу, что был бы счастлив оказать Брамсу хоть какую-то услугу, и если дело будет совсем плохо, отцу стоит лишь сказать мне об этом и я буду помогать ему во всем. 2-го апреля отец спросил меня, не хочу ли я вместе с ним подежурить у постели Брамса, поскольку у мастера было тяжелое кишечное кровотечение, которое продолжается и сейчас, и Брамс вряд ли сможет это долго выдержать.

Вечером, в половине десятого, мы пошли к Брамсу. Я часто в течение нескольких лет встречался с ним в домах Биллрота и Хробака, но всегда робко держался поодаль и не был знаком с ним лично. Когда мы пришли, отец представил меня мастеру и сказал, что я хотел бы остаться у его постели, если он позволит. Брамс был очень любезен и сердечно поблагодарил нас обоих. На вопрос отца о наличии болей он ответил отрицательно и только сказал, что чувствует себя очень слабым. Вскоре он задремал и мой отец ушел. Брамс выглядел очень исхудалым, его кожа еще больше потемнела с тех пор, как я видел его несколько недель назад в директорской ложе зала „Общества любителей музыки“. Его слегка лихорадило, пульс был очень учащенным и слабым. Я направился в рабочий кабинет мастера, где фрау Трукса устроила мне импровизированную постель на диване. Перед тем, как лечь, я осмотрелся. Я увидел картины на стенах, двойной портрет Роберта и Клары Шуман, портрет Херубини и еще много картин. На пюпитре рояля стоял раскрытый том сочинений Баха. Около половины одиннадцатого я улегся. Ближе к полуночи фрау Трукса сообщила мне, что Брамс проснулся и ведет себя беспокойно. Я пошел к нему и спросил, чувствует ли он боли. Да, ответил он, чувствую болезненное напряжение в области живота. Я спросил, могу ли я сделать ему инъекцию. Да, сказал он, сделайте, если считаете, что так будет лучше. Я сделал ему укол морфия, он поблагодарил и снова задремал.

Около 4 часов больной опять стал беспокоен. Я спросил, не хочет ли он пить, он ответил утвердительно. Я налил ему стакан рейнвейна. Брамс с моей помощью привстал, взял стакан обеими руками и выпил его несколькими медленными глотками. Затем вздохнул и сказал с видимым удовольствием: „Боже, как вкусно!“

Это были последние слова, которые я от него слышал. Я снова прилег. Когда меня опять разбудили около половины седьмого, Брамс лежал в глубоком, похожем на сон беспамятстве. Я больше не видел его живым. В четверть восьмого мне нужно было уйти. Мне говорили, что он потом еще раз просыпался, разговаривал и жаловался. Игла, с помощью которой я сделал инъекцию Брамсу, хранится в ящике моего письменного стола. Воспоминания о добром отношении, благодарности Брамса по отношению ко мне в ту ночь, его тихий голос и его предпоследние слова навсегда останутся в моей памяти».

От верной домоправительницы Брамса фрау Трукса мы узнаем еще несколько подробностей о последних часах мастера. Эти воспоминания были опубликованы по поводу семидесятилетия композитора под заглавием «У смертного одра Брамса» в «Нойер фрайер прессе». Когда она утром в половине девятого подошла к постели больного, то не могла сдержать рыдания, настолько ужасен был его вид. «...Тогда Брамс открыл глаза, молча и печально посмотрел на меня, попытался приподняться и заговорить, но я снова уложила его. Он опять устремил на меня глаза, из которых текли крупные слезы и падали на его впалые щеки, глубоко вздохнул – и покинул этот мир».

Погребение состоялось во вторник, 6 апреля 1897 года, в три часа пополудни. Застекленный катафалк, влекомый шестеркой лошадей, украшенных султанами из перьев, за которым следовали шесть повозок с венками и цветами и нескончаемый поток провожающих, сперва остановился перед зданием «Общества любителей музыки», парадный вход которого был задрапирован черной и серебряной тканью. После нескольких речей и исполнения хорала Брамса «Иди с миром» кортеж двинулся в сторону Внутреннего города к протестантской церкви, где церковный обряд был завершен исполнением песни Франца Шуберта «Ты, что на небесах». В свете заходящего солнца процессия вступила на Центральное кладбище, где для Брамса было приготовлено место успокоения в непосредственной близости от Бетховена и Шуберта. Певица Алиса Барби, которую мастер так почитал, первой бросила горсть земли на крышку его гроба. В тот час, когда тело композитора было предано земле, в его родном Гамбурге по приказу Сената были приспущены флаги на всех кораблях, находившихся в Гамбургском порту. По чистой случайности «Реквием» Брамса стал первой панихидой по усопшему: в Базель-Мюнстере именно на 3 апреля была назначена генеральная репетиция этого произведения, и когда весть о кончине его творца достигла хора и оркестра, музыканты долго не могли оправиться от шока, но затем, преисполнившись печальным вдохновением, с большим подъемом исполнили эту бесконечно скорбную и одновременно полную утешения музыку.

МЕДИЦИНСКИЙ ДИАГНОЗ

К сожалению, у нас нет результатов вскрытия, которые дали бы информацию о точном диагнозе последней болезни, приведшей к смерти Брамса. Единственным известным свидетельством является медицинский отзыв лечащего врача, доктора Йозефа Бройера, который он позже опубликовал и который гласит:

«Я имел честь наблюдать Брамса в последние месяцы его жизни. Когда я

осмотрел его в 1-й раз (а это было, если не ошибаюсь, 1 февраля 1897 года), то не осталось никаких сомнений в безнадежности исхода. Это был запущенный прогрессирующий рак печени. В подобных случаях врач уже не имеет возможности существенно помочь пациенту. Его задача состоит, главным образом, в психологической поддержке больного. Как и большинство тяжелобольных, Брамс в глубине души ясно осознавал свое положение, но постоянно скрывал это от окружающих. Болезнь прогрессировала очень быстро. 2 апреля начались желудочные и кишечные кровотечения, следующие одно за другим, которые привели к смерти великого артиста на следующее утро; жизнь и страдания Брамса окончились быстрее, чем обычно бывает в случае этой ужасной болезни, и я только могу благодарить Бога за то, что его муки не были долгими».

По странному стечению обстоятельств ни лечащий врач, ни профессора, приглашаемые на консилиум не оставили письменных свидетельств, о каком же недуге, приведшем к смерти Брамса, в конце концов, шла речь. Можно лишь констатировать, что все врачи, осматривавшие Брамса во время болезни рассматривали с самого начала «желтуху» как симптом серьезного заболевания и довольно пессимистично высказывались по поводу его исхода. Уже доктор Хертцка из Ишлы, первым осмотревший Брамса, наряду с пожелтением глаз и кожи, которое он отнес на счет непроходимости желчных путей, обнаружил еще и сильное увеличение печени. Поскольку подобное увеличение печени при закупорке желчных путей не является характерным, этот случай показался доктору Хертцке настолько серьезным, что он втайне от Брамса попросил прибыть на консилиум известного терапевта, профессора Леопольда Шрёттера, возглавлявшего тогда третью медицинскую университетскую клинику в Вене. После беглого осмотра Брамса Шрёттеру стало ясно, что случай его безнадежен. Необходимо знать, что Леопольд Шрёттер принадлежал к той знаменитой Венской школе врачей, которые были широко известны способностью ставить диагноз путем инспекции и пальпирования (т. е. с помощью зрения и осязания). Поэтому не удивительно, что профессор с помощью простого пальпирования мог тотчас поставить точный диагноз.

Доктор Грюнбергер, наблюдавший Брамса во время его пребывания в Карсбаде, тоже отмечал чрезвычайную серьезность его положения. Профессор Т. Вильгельм Энгельман из Утрехта, будучи в Карлсбаде по служебным делам, на правах старого друга Брамса тоже осмотрел композитора и, подобно Шрёттеру, посчитал ситуацию безнадежной.

Смертельная болезнь Брамса до недавнего времени описывалась только биографами, которые довольствовались диагнозом «рак печени». Протокол вскрытия до сих пор не найден и по поводу недуга Брамса не было ясности. Дитер Кельнер был первым, кто в 1979 году серьезно занялся вопросом установления истинного диагноза и пришел к заключению, что маэстро скончался вследствие цирроза печени. Его аргументы имеют под собой слабую почву, за исключением того, что первичный рак печени очень редко бывает без предварительного заболевания. Так, например, Кельнер утверждает, что Брамс был настоящим алкоголиком. Но если воспользоваться имеющимися источниками, то можно увидеть, что картина совершенно противоположна: Брамс всю жизнь употреблял

алкоголь умеренно, хотя первые годы в Вене, по свидетельству писателя Й. Гроссера, можно было бы назвать «бурными». Но если даже фрау Целестина Трукса, домоправительница, и высказывала обеспокоенность в последние годы жизни Брамса тем, что «господин доктор» привычками хорошо поест и выпить, неумной любовью к кофе и табаку вредит своему здоровью, то она, конечно, ни в коем случае не хотела сказать, что Брамс страдал алкоголизмом. Фрау Трукса постоянно подчеркивала, что он в присутствии гостей употреблял спиртное, только лишь чтобы поддержать компанию, и что она за десять лет постоянного общения никогда не видела его пьяным. Между тем, Брамс имел реальную возможность стать ярким поклонником Бахуса, поскольку его издатель Фриц Зимрок, страстный любитель выпить, очень часто присылал ему вино из Германии, надеясь, что подобным «благодеемием» он склонит Брамса к передаче прав на опубликование всех новых сочинений издательству Зимрока. Он присылал Брамсу вино во время его болезни. Мастер в письме от 7 февраля 1897 года попросил Зимрока прекратить это, поскольку у него есть еще солидный запас. Этот факт бесспорно доказывает то, что Брамс вовсе не питал болезненного пристрастия к алкоголю. Кроме того, мастер до последнего года жизни вставал очень рано, а подобная привычка не могла бы сочетаться с алкоголизмом.

Против версии о циррозе печени свидетельствуют и выводы, сделанные недавно Калером. В специальном медицинском журнале он опубликовал статью, в которой еще раз обратил внимание на наличие симптомов, проявившихся очень ярко в самом начале смертельной болезни и не имеющих никакого отношения к клинической картине цирроза. Это желтуха, появившаяся еще в июне 1896 года, проходившая совершенно безболезненно, и интенсивность которой постоянно росла, так что Макс Кальбек пишет уже 2 октября о «темно-желтом цвете» лица Брамса. Затем добавился еще постоянный кожный зуд, который постепенно стал таким сильным, что он вынужден был постоянно чесаться. Подобная желтуха, сопровождающаяся кожным зудом, не имеет отношения к симптомам цирроза. Эти симптомы характерны именно для так называемой непроходимости желчных путей, вызываемой либо желчным камнем, либо другим явлением – воспалительным процессом или же злокачественным новообразованием.

Реакция врачей, осматривавших Брамса во время болезни, позволяет предположить, что ими было констатировано наличие именно злокачественного процесса. И если знаменитый профессор Шрёттер уже в июле 1896 года после краткого осмотра должен был безнадежно заметить: «Бедняга! Никакой Карлсбад Брамсу не поможет», – то подобная реакция не могла бы относиться ни к наличию желчного камня, ни к циррозу печени. В гораздо большей степени можно было бы предположить, что Шрёттер диагностировал уже в самом начале раковое заболевание, приведшее к непроходимости желчных путей. В пользу такого предположения говорило еще и наличие увеличивающейся потери веса, о чем писал уже 10 недель спустя Макс Кальбек. Злокачественный процесс предположил также профессор Энгельман из Утрехта во время краткого осмотра Брамса в Карлсбаде, а позже такой же пессимистический прогноз высказал профессор Наррат, тоже прибывший из Утрехта.

Если в отношении диагноза злокачественного заболевания, начавшегося с

желтухи и непроходимости желчных путей, с самого начала не было никаких сомнений, то все еще остается открытым вопрос, где именно в начале образовалась опухоль. Как уже справедливо отметил Калер, наиболее частой причиной злокачественной непроходимости желчных путей является карцинома головки панкреатической железы, и этот диагноз, по меньшей мере в поздней стадии болезни, подтверждался и у Брамса. Стоит вспомнить весть, полученную супругой Рихарда Хойбергера от жены Гуго Конрата, коммерсанта, дружившего с Брамсом, о том, что маэстро болен раком панкреатической железы.

На исходе XIX века венские врачи уже вполне могли на основании одного лишь осмотра пациента поставить диагноз подозрения на карциному панкреатической железы. Было известно, что наряду с безболезненным развитием желтухи, сопровождаемой зудом, опухоль посредством блокирования желчных путей, приводит не только к видимому увеличению печени, но и одновременно обуславливает непропорциональное увеличение желчного пузыря, который осязается как масса, имеющая форму груши, и это явление известно в медицине как «Симптом Кувуазье». Этот симптом был описан впервые в 1888 году, и поэтому понятно, почему в 1897 году профессор Шрёттер уже после краткого осмотра был в состоянии поставить вышеупомянутый диагноз.

В декабре 1896 года Брамс начал жаловаться на боли в спине и крестце. Этот симптом очень характерен для рака панкреатической железы и может быть даже первичным симптомом. Однако боли в этом случае могут долго отсутствовать, несмотря на интенсивную желтуху, как это было у Брамса. Характерным симптомом можно считать также желудочное и кишечное кровотечение, которое появилось у него в последние дни жизни и привело к еще большему ослаблению организма.

Можно с большой долей вероятности сказать, что болезнь, приведшая к смерти Иоганнеса Брамса, была карциномой панкреатической железы, которая в июне 1896 года начала блокировать желчные пути, что привело к желтухе с растущей интенсивностью. В отличие от непроходимости желчных путей при наличии желчного камня, непроходимость вследствие опухоли не сопровождалась коликами. Кроме того, сегодня нам известно, что развитие рака панкреатической железы может задолго до появления первых клинических симптомов характеризоваться наступлением психических изменений. Эти изменения могут выражаться в бессоннице, чувстве неясного страха и мыслях о смерти, или в форме настоящей депрессии. Мрачное настроение некоторых последних произведений Брамса могло бы служить в этом смысле определенным симптомом.

Скорее всего, на основании суммы симптомов, выявленных во время осмотра, профессор Шрёттер и поставил диагноз «рак панкреатической железы» и сделал вывод о безнадежности положения Брамса. Быстрое похудение, типичное для его болезни, сразу бросающееся в глаза окружающим, не очень беспокоило пациента, поскольку чрезмерный аппетит позволял надеяться на благополучный исход. Однако, именно такой аппетит очень часто встречается при раке панкреатической железы. Только лишь нарастающий упадок сил заставил его обратить внимание на серьезность положения. Но даже в последние дни болезни он старался отметить черные мысли, чтобы сохранить веру, или, по крайней мере, надежду на

выздоровление. Еще за 2 дня до смерти он говорил фрау Трукса о том, что надеется снова провести лето в Бад-Ишле. В декабре 1896 года начались типичные для его болезни боли в спине и крестце, потом потеря аппетита. В том же месяце у него пошла носом кровь. Желудочные и кишечные кровотечения появились в последнюю неделю его жизни и вызвали такую слабость, что Брамс вынужден был лечь в постель. Он становился все более апатичным, временами дезориентированным, перестал узнавать ближайших друзей и, наконец, из-за сильных болей ему понадобился морфий. Утром 3 апреля 1897 года он, в состоянии полного физического истощения, навсегда закрыл свои ясные голубые глаза, на ресницах которых, по свидетельству фрау Трукса, в час смерти блеснули слезы.

Своим хоралом «О мир, тебя я покидаю» Брамс прощался с этим светом. Есть что-то трагичное в том, что человек, никогда в жизни не жаловавшийся на здоровье, был обречен сознательно наблюдать разрушение своей земной оболочки. И только очень редко можно было услышать от него жалобы.

Иоганнес Брамс, этот титан духа, гордость немецкой истории культуры и продолжатель дела гениев западноевропейской музыки, никогда не терял жгучего интереса к судьбе Германии, несмотря на то, что более 20-ти лет провел в Вене. Он был ярким почитателем Бисмарка и сочинил в честь основания Германской империи 1870 года «Песню Триумфа» ор. 55, которую посвятил кайзеру Вильгельму I. Брамс всегда с гордостью называл себя немцем. Но память об этом великом сыне немецкого народа была осквернена в годы национал-социализма. Верхушка третьего рейха, состоявшая в основном из полуграмотных недоучек, не признавала его. Министр пропаганды правительства Гитлера якобы нашел свидетельство о «еврейском происхождении» Брамса по линии деда. По этой причине были отменены торжества, посвященные исполнявшемуся в 1933 году 100-летию со дня его рождения. На одном из пропагандистских плакатов Брамс был изображен лежащим на траве, с глазами, направленными в небо в соответствии с отрывком из текста одной из его известных песен «...окруженный роем стрекодух кузнечиков». Брамса на плакате действительно окружает рой кузнечиков, но эти насекомые расписаны свастикой, а их головы украшают кепи штурмовиков. «Кузнечики» на плакате изрыгают грязные ругательства в адрес мастера и оскверняют его нечистотами.

Сегодня невероятно стыдно за то, что эти люди говорили, пусть даже грубо и косноязычно, но на немецком языке, и чувствуется облегчение от того, что Брамс не испытал в действительности подобного надругательства.

В наших сердцах Брамс всегда будет в сонме таких гигантов, как Бах, Гайдн, Моцарт, Бетховен и Шуберт. Постоянно крепнет убеждение в том, что непреходящая сила музыки Брамса оказала значительное влияние на историю, а его сочинения – это не только отражение прошлого, но и далеко идущие новации, особенно в технике композиции. Иоганнес Брамс – великий «посторонний», как он охотно себя называл, отличался в действительности внутренней скромностью и духовной глубиной, которую пытался скрыть под маской грубости и суровости. Его слова нужно воспринимать, как и его музыку, не только ушами, но и, пожалуй, прежде всего, сердцем.

Антон Брукнер

Подобно тому, как это происходит с творчеством Моцарта или Шуберта, с течением времени заново переосмысливая творчество Антона Брукнера, приходится избавляться от исторических клише. Сегодня нам известно, что такие определения, как «музыкант божьей милостью», «вагнерианец» или «сочинитель истинно немецких симфоний», возникли в свое время вследствие слащавой сентиментальности, либо оголтелого национализма. Сложное явление творчества Антона Брукнера было искажено и упрощено, и только отсутствием объективности, предубеждением и непониманием можно объяснить сравнение его симфонических произведений с «гигантскими симфоническими удавами».

В оценке Брукнера потомками особую и, в какой-то степени, роковую роль сыграли Брамс и «брамины», как назывались его поклонники. Противоположность их, бывших еще при жизни соперниками и антиподами, может быть понята нами только на фоне истории музыки того времени. Антитеза Брукнер – Брамс отражает в действительности глубокие конфликты, решительным образом повлиявшие на немецкую музыку конца XIX века и в своей основе ставшие продолжением конфликта между Брамсом и Рихардом Вагнером.

Если внимательнее рассмотреть аргументы, приводимые в спорах между Брамсом и Брукнером, станет ясно, что все они имеют корни в старом идеологическом конфликте между Брамсом и Вагнером, почему, собственно, и обострилось соперничество Брамса и Брукнера после смерти Рихарда Вагнера. Дело в том, что после кончины своего идола «вагнеровская партия» искала нового вождя и, за неимением лучшего, подняла на щит Антона Брукнера.

То, что консервативные «брамины» видели в Брукнере прототип «вагнерианца» и авангардиста, имело несколько причин. Они, прежде всего, как и их идол Брамс, видели в Брукнере художника, который, по их мнению, намеревался перенести драматический стиль Вагнера в симфонию и этим нанести непоправимый ущерб основам симфонизма. Симфоническая музыка Брукнера действительно имеет много родственного с музыкально-драматическим языком Вагнера. Если исходить из этого, то консерваторы имели полное право рассматривать Брукнера как современного, прогрессивного композитора; мы же с позиции своего времени можем сказать, что долго господствовавшее убеждение в том, что симфонии Брукнера – это чистая «абсолютная музыка» совершенно непрограммного характера, не соответствует действительности. Брукнер сам не раз говорил об элементах программности, особенно в его 4-й и 8-й симфониях.

Наряду со многими аспектами конфликта можно рассмотреть и противопоставление значения музыкальной идеи, как выражение гениально-творческого начала, значения тщательной разработки этой идеи в традициях старых мастеров. Если Брукнера считали «фанатичным поклонником идеи», изобретателем тем и музыкальных мыслей, то для Брамса главной была разработка любой идеи, подобно мастерам периода барокко.

Тем более курьезным кажется тот факт, что на фоне ожесточенных музыкально-теоретических споров обе партии претендовали на признание их

фаворитов прямыми последователями Бетховена. Если Ганс фон Бюлов после исполнения 1-й симфонии Брамса присвоил ей в 1877 году почетный титул «Десятой бетховенской», то несколькими годами позже Антон Брукнер был назван своими венскими почитателями «вторым Бетховеном», а Герман Леви говорил о Брукнере, как о «самом замечательном симфонисте постбетховенского периода». Без сомнения, симфоническое творчество Бетховена оказало огромное влияние как на Брамса, так и на Брукнера. «Брамины» бросали Брукнеру упрек в том, что он просто подражал идеям Бетховена, равно как и драматическому стилю Вагнера, и посему мог быть заклеен как эпигон и эклектик. И это еще раз показывает, с каким большим непониманием относились венские консервативные круги к новому музыкальному миру Брукнера. С точки зрения критиков конца XIX – начала XX веков, творчество Брукнера стояло особняком и «находилось вдали от столбовой дороги развития», – как писал известный музыковед Гвидо Адлер в 1924 году.

С позиций сегодняшнего дня можно сказать, что симфоническое творчество Антона Брукнера очень хорошо вписывается в концепцию «столбовой дороги развития», хотя спектр стилей, оказавших на его творчество большое влияние, не ограничивается Бетховеном и Вагнером, а охватывает и стили Берлиоза и Шумана, как представителей классической романтической школы и ярких представителей так называемых «программных симфонистов» Гектора Берлиоза и Ференца Листа. Если в течение многих лет личность Брукнера и его музыка были неотделимы от массы предрассудков и ложных интерпретаций, то это происходило, видимо, потому, что крайне трудно до конца осмыслить загадочный образ Брукнера и необычные формы проявления его творчества.

Ниже мы постараемся, наряду с фактами биографии, проанализировать различные влияния окружения на развитие психической структуры Брукнера с точки зрения медицины, чтобы сделать попытку, возможно, лучше разобраться в сложностях этой незаурядной личности.

ДЕТСТВО

Йозеф Антон Брукнер появился на свет 4 сентября 1824 году в 4 часа утра в Ансфельдене, что в Верхней Австрии, в здании школы, находившейся за деревенской церковью. Его родословную можно проследить от XVII века, и если все его предки были крестьянами и ремесленниками, то родившийся в 1749 году Оеде, дед Йозефа, рано выказал тягу к профессии учителя. Получив образование, он занял место учителя в Ансфельдене, что недалеко от Линца. Из его двенадцати детей только родившийся в 1791 году отец Антона стал последователем отца в профессии учителя. В 1823 году он женился на Терезе Хельм из Штирии, родившей ему 11 детей, шесть из которых, что нередко тогда случалось, умерли в раннем детстве. Но их первенец, сын Йозеф Антон, обессмертил имя Брукнеров.

О детстве Антона Брукнера мы знаем чрезвычайно мало. Но то, что музыка стала играть в его жизни огромную роль с раннего детства, известно доподлинно. Уже в четыре года мальчик разучил на детской скрипке несколько церковных мелодий, и когда он продемонстрировал свое искусство священнику, то привел

того в неопиcуемый восторг и был вознагражден фруктами. Очень скоро Антон стал присаживаться за старый отцовский спинет, хотя поначалу его игра была «ужасна». Ему очень нравились уроки пения и рассказывают, что он лишь тогда охотно шел в школу, когда предстояли эти уроки. По этой же причине мальчик с ранних лет охотно сопровождал к святой мессе свою мать, которая, обладая прекрасным голосом, пела в церковном хоре. У Антона было постоянное место в церкви, а именно, на скамейке у органа рядом с отцом. В те времена, помимо основных обязанностей, австрийский сельский учитель должен был играть в церкви на органе и преподавать ученикам элементарные основы музыки. При таких условиях отцу не составило особого труда заметить необычайную музыкальную одаренность сына. Отец постарался сделать все от него зависящее, чтобы развить, эти способности, и уже в 10 лет Антон иногда замещал отца у органа. Приблизительно в это время мальчик впервые услышал большой орган Августинского мужского монастыря Св. Флориана, что произвело на него потрясающее и неизгладимое впечатление. Очень впечатляли его три трубача и литаврист из Линца, которые сопровождали органную музыку во время больших церковных праздников в Ансфельде.

В 1835 году Антона послали в Хёршинг к крестному Иоганну Баптисту Вайсу, школьному учителю и органисту. У этого высокообразованного в музыкальном отношении мастера (Вайс был даже автором нескольких месс) 11-летний мальчик получал не только элементарные школьные знания, но, прежде всего, обучался гармонии, совершенствовал свои навыки игры на органе. Здесь он впервые услышал произведения Гайдна и Моцарта. К этому времени относится и первое, дошедшее до нас, сочинение Брукнера – «Панге лингва» для четырехголосного смешанного хора а-капелла. Но в первую очередь он попробовал себя в качестве импровизатора на органе. Позже он достиг высочайшего уровня мастерства в этом жанре, чем восхитил пол-Европы.

Но в декабре 1836 года счастливое время в Хёршинге неожиданно закончилось. Тяжелая болезнь отца заставила мальчика вернуться в Ансфельден, где он застал свою семью в бедственном положении. Это положение было вызвано изнурительным недугом отца, а также появившейся у него сильной склонностью к алкоголю. Ведь лечение и спиртное стоили немалых денег, а жалование учителя было весьма скромным. Чтобы поправить дела семьи, Антон, которому едва исполнилось 12 лет, был вынужден взять на себя обязанности органиста, а также играть на скрипке на свадьбах и танцевальных вечерах. Уже полгода спустя, 7 июня 1847 года, отец умер в возрасте всего 46 лет, вероятнее всего, от туберкулеза. Смерть отца произвела на мальчика очень тяжелое впечатление, и он долго не мог оправиться от этой утраты.

Со смертью отца закончился период детства Антона. Вскоре после погребения, состоявшегося 9 июня 1837 года, вдова со своими детьми Розалией, Йозефой, Игнацем и Марией-Анной переселилась в Эбельсберг близ Линца, где стала работать прачкой. Со старшим же, Антоном, она еще в день смерти мужа отправилась в близлежащий монастырь Св. Флориана, где упросила принять его в церковный хор. Это событие решило всю дальнейшую судьбу Антона Брукнера.

Для развития личности Брукнера годы, проведенные в родительском доме,

сыграли, видимо, гораздо большую роль, чем принято считать. Это касается прежде всего низкой самооценки и неуверенности, которые остались навсегда. Возможно, стесненные материальные обстоятельства, а также непререкаемый авторитет родителей, внушаемый различными способами, иногда даже с помощью розог, сыграли свою роль. Нам очень мало известно о ранних годах Брукнера, но по отрывочным свидетельствам становится ясно, что отец держал детей в большой строгости, не чураясь даже побоев.

Мать Брукнера, судя по всему, тоже была достаточно строгой и властолюбивой женщиной. Кроме того, она привила детям глубокие религиозные чувства. Ее постоянное присловье «Как того хочет Бог» чрезвычайно часто встречается в письмах Брукнера. Мать была для него высшим авторитетом и он всю жизнь беззаветно любил ее. После ее смерти Брукнер повесил на стену фотографию матери на смертном одре и просил у нее в тяжелых ситуациях помощи и заступничества так, будто она была святой. Воспитание в родительском доме и в школе отца, которое требовало подчинения, повиновения и абсолютной покорности стало определяющим для всей его дальнейшей жизни.

СВ. ФЛОРИАН

Огромное влияние оказало на воспитание Антона и то, что он в возрасте 13 лет в 1837 году был принят певчим в хор Августинского мужского монастыря Св. Флориана. Атмосфера монастыря (а он был в течение столетий центром научной, художественной и духовной активности) с его великолепной природой, величественной архитектурой в стиле барокко, а также религиозным духом и духовной мощью, должна была покорить мальчика. Католическая мистика, полная глубокой веры, близость смерти, навеваемая катакомбами и склепами и, прежде всего, все затмевающее могучее звучание монастырского органа, стали определяющими для всей дальнейшей жизни и фундаментом его симфонического творчества.

Тем не менее, годы, проведенные в монастыре, были для мальчика не такими уж безоблачными, как принято утверждать. Смерть отца и разлука с матерью, братом и сестрами, естественно, придавали его существованию привкус горечи. Кроме того, несмотря на отеческое отношение священника Михаэля Арнета и доброту монахов, зависимость от чужих людей часто угнетала его.

27 августа 1837 года Антон был принят в 3-й класс народной школы при монастыре и поселился вместе с двумя другими мальчиками-певчими в семье школьного учителя Михаэля Богнера. Антон был прилежным учеником и стал даже лучшим в последнем классе народной школы. Одноклассники характеризовали его как живого, веселого парня, для которого, однако, даже во время пубертатного периода религия была на первом месте. Иногда, правда, у него проявлялись приступы меланхолии и сверхчувствительности. В письмах к родным сквозит печаль разлуки, а также чувство одиночества и покинутости. Если даже условия жизни в родительском доме и были более чем скромными, особенно по сравнению с великолепием монастыря, то все равно неопишное чувство родного гнезда и доброта любимой матери, которая несмотря на строгость всегда готова

была прийти на помощь, не могли быть забыты даже при той доброжелательности, с которой Антон был принят в монастыре.

Наряду со школьным образованием Брукнер в качестве певчего получил еще основательные знания по гармонии, учился вокалу, игре на скрипке, фортепиано и органе. Когда в 1839 году он, вследствие мутации голоса, не смог больше быть певчим, его взял в помощники монастырский органист Антон Каттингер, которого современники называли «Бетховеном органа». Брукнер уже в старости рассказывал, что игра Каттингера на органе в Рождественскую ночь осталась для него на всю жизнь неизгладимым воспоминанием. Под руководством этого мастера Антон скоро стал играть на большом органе монастыря, который считался вторым по величине после органа собора Св. Стефана в Вене.

Когда однажды прелат Михаэль Арнет спросил Антона, хочет ли он стать священником или учителем, как отец, или кем-нибудь еще, мальчик без колебания ответил: «Учителем, как отец». Возможно, такой ответ подкреплялся мыслью о том, что, став учителем, он сможет оказывать материальную поддержку семье. Так или иначе, добрый прелат отправил его в возрасте 16 лет на «подготовительные курсы» при Главной школе в Линце, где в октябре 1840 года Антон с успехом выдержал вступительные экзамены. С этого начинается новый, важнейший этап в его жизни.

Уже через 10 месяцев Брукнер успешно выдержал выпускной экзамен. Но еще важнее для его развития была музыкальная жизнь Линца и музыканты, с которыми он общался. По счастливому стечению обстоятельств музыку на «подготовительных курсах» преподавал знаменитый музыковед Иоганн Август Дюрнбергер, книга которого «Элементарный учебник гармонии и гранд-баса» была широко известна, и о которой Брукнер впоследствии говорил: «Эта книга сделала меня тем, что я есть теперь». Дюрнбергер помог ему усовершенствовать игру на органе, а также познакомил с духовной музыкой Гайдна и Моцарта. Концерты же, проходившие в «Музыкальном фрейе» Линца, дали ему возможность узнать светскую музыку, в частности, симфонии Бетховена. Посещение театра школярам, к сожалению, было запрещено, ибо его считали «порождением дьявола».

ЖИЗНЬ «ПОМОЩНИКА» И УЧИТЕЛЯ

В августе 1841 года Брукнер получил выпускное свидетельство. Итак, он стал «помощником учителя» и получил место в маленькой деревушке Виндхааг на границе с Чехией. В первый раз у него появилась возможность поддерживать мать материально. Известно, что жители деревни полюбили Брукнера. Этому способствовало еще и то, что Антон, как и отец, часто играл на скрипке на танцевальных вечерах, иногда ночи напролет.

В те времена «помощник» был абсолютно подчинен тому или иному учителю сельской школы. Это коснулось и Брукнера, который с 8-го октября 1841 года попал в полную зависимость от учителя Франца Фукса, жадного и недружелюбного человека. За жалкие 12 гульденов в год и харчи (жалование, сравнимое с доходами батрака) Антон вынужден был трудиться 90 часов в неделю: наряду с обязанностями в школе и церкви, которые начинались со звона к заутрене

в 4 часа утра и оканчивались звоном к вечерне, он вынужден был работать по дому и в поле как простой слуга. Ярким доказательством этого унижительного положения было то, что он должен был есть отдельно от семьи Фукса вместе со слугами. Молодой «помощник» искал в краткие часы отдыха утешения в молитве и в музыке. Он изучал «Искусство фуги» И. С. Баха, а также фуги Альбрехтсбергера и начал понемногу сочинять в разных жанрах. До нас дошла в завершенном виде маленькая месса до-мажор.

Учитель Фукс был очень недоволен как музыкальными занятиями своего помощника, так и его взглядами на обучение. Именно поэтому он начал жаловаться на Брукнера прелату Арнету во время его инспекционной поездки. При расследовании в монастыре Св. Флориана Антон признался прелату в любви к музыке и, к счастью, нашел полное понимание. Уже 19 января 1843 года Брукнер переехал в Кронсдорф, где как раз освободилось место помощника.

15 месяцев пребывания 17-летнего юноши в Виндхааге, вероятно, не прошли даром и сильно сказались на его дальнейшем развитии. Душевные травмы и унижения, которым он подвергался в доме учителя Фукса, больно ранили этого глубоко чувствовавшего молодого человека. Жители деревни считали его немного чудачком, наблюдая, как он долго бродит по полям, погруженный в себя, и лишь иногда останавливается, чтобы занести в записную книжку музыкальные мысли.

Тем не менее, в основном он был нормальным, жизнерадостным парнем, не чуравшимся радостей жизни. Он, например, влюбился в дочку местного трактирщика, охотно играл на скрипке в праздники и на танцевальных вечерах. Тяжелые впечатления легко забываются в юности и, по моему убеждению, не стоит придавать такое большое значение относительно короткому пребыванию Брукнера в Виндхааге. Плохое, как сказано выше, забывается быстро, особенно, если человек попадает в приятную, доброжелательную атмосферу. Именно так случилось с новым учителем Брукнером в Кронсдорфе.

В Кронсдорфе, деревне еще меньшей, чем Виндхааг, он был очень тепло принят в доме учителя Франца Леховера и не удивительно, что Брукнер до конца жизни с радостью вспоминал это счастливое время с 1843 по 1845 годы. В этот период он получил музыкальные впечатления, сыгравшие в его жизни большую роль. Во-первых, у него появились друзья, с которыми можно было музицировать. Во-вторых, что было гораздо важнее, неподалеку находились города Штирия и Эннс. В Штирии Брукнер, благодаря рекомендации пастора из Виндхаага, получил доступ ко второму по величине в Верхней Австрии органу городской церкви, на котором он мог теперь всласть поимпровизировать. Кроме того, Брукнер познакомился с музыкой Шуберта, и его сочинения того периода «Мужской хор для двух теноров и двух басов» и «Либер» явно несут на себе отпечаток влияния Шуберта. Еще более значительным было знакомство и дружба с органистом и регентом собора в Эннсе Леопольдом Эдлером фон Ценетти, которого Брукнер стал вскоре посещать трижды в неделю для того, чтобы не только учиться у этого опытного музыканта игре на фортепиано и органе, но и развивать под его руководством познания в теории музыки. Таким образом, он не только основательно изучил «Хорошо темперированный клавир» и хоралы И. С. Баха, но и познакомился, под влиянием Ценетти, «ярого моцартианца», с музыкальным

наследием венских классиков. Это нашло отражение как в его сочинениях в период до 1850 года, так и в органных импровизациях.

29 мая 1845 года Брукнер с большим успехом выдержал так называемый «конкурсный экзамен», что давало ему право занимать должность учителя. А поскольку в то время место учителя в монастыре Св. Флориана было вакантным, появилась возможность осуществления заветного желания Брукнера снова вернуться в монастырь.

25 сентября 1845 года увидело свет распоряжение о назначении его на место учителя монастырской школы, в котором отмечались прилежание, любовь к порядку, умение обращаться с детьми и успехи в работе в Кронсдорфской школе, а также добропорядочность и достойный образ жизни, которые позволяли ему вступить в эту должность. Брукнеру было положено жалованье 36 гульденов в год и он опять поселился в доме учителя Богнера, где жил еще будучи мальчиком-певчим.

10 лет, до 1855 года, Брукнер оставался за стенами монастыря Св. Флориана. Наряду со школьными обязанностями, музыка стала играть все большую роль в его жизни. В первые годы второго пребывания в монастыре появились маленькие сочинения «по случаю» в форме песен «о прекрасном времени юной любви». Их он посвящал горячо любимой Алоизии Богнер, но она, к сожалению, не ответила ему взаимностью. В то же время увидела свет его самая знаменитая юношеская работа «Реквием ре-минор», который был впервые исполнен по случаю годовщины смерти его друга и покровителя, начальника канцелярии монастыря Франца Зайлера. 19 сентября 1849 года Зайлер умер совершенно неожиданно от удара, вскоре после того, как приобрел безендорферский рояль. Этот великолепный инструмент он в своем завещании отписал Брукнеру, который играл на нем до самой смерти.

МЕЖДУ ПРОФЕССИЕЙ УЧИТЕЛЯ И МУЗЫКОЙ

В то время как Брукнер все больше разрывался между профессией учителя и музыкой, разразилась революция 1848 года, которая значительно изменила его жизнь. В связи с переездом Антона Каттингера в Кремсмюнстер Брукнер получил освободившееся место и стал сначала временным, а с 1851 года постоянным органистом монастыря, что приносило ему дополнительно 80 гульденов в год. Оказав Брукнеру большую честь, отцы-прелаты ожидали, что, наряду с обязанностями в школе, он будет ежедневно участвовать в богослужениях и сочинять музыку для церковных праздников. Это, конечно, занимало очень много времени и длилось недолго. Завистники стали обвинять его в том, что он манкирует своими учительскими обязанностями. Кроме того, Брукнера стали подозревать в склонности к мужчинам. Все эти неприятности ввергли его в состояние, близкое к панике. Ужасная неуверенность в себе и связанная с ней низкая самооценка показали, что он просто не готов к подобным интригам. Впервые проявились два симптома, которые стали характерными и для его дальнейшей жизни: недоверие к окружающим, присущее человеку, низко оценивающему себя, которое могло перерасти в манию преследования, и

свойственная неуверенным в себе людям преувеличенная потребность в безопасности. Начался период, в который он всеми силами старался добиться признания современников. Брукнер поехал в Вену, чтобы засвидетельствовать почтение знаменитому придворному капельмейстеру Игнацу Айсмару и показать ему свой «Реквием ре-минор». Через несколько месяцев Брукнер посвятил Айсмару свое новое сочинение «1140-й псалом для смешанного хора и трех тромбонов».

Брукнер чувствовал себя во время второго пребывания в монастыре очень одиноким и покинутым; в монастыре, по его словам: «...к музыке и к самим музыкантам относятся с полным равнодушием», и необычайные музыкальные способности Антона оставались практически втуне.

Между тем, даже его любовь к музыке была оттеснена мыслями об улучшении материального положения. Брукнер пытается получить место государственного служащего в канцелярии. Вот его письмо от 25 июля 1853 года: «...ничтожный проситель, приложивший все силы и старания, дабы овладеть ремеслом писмоводителя, к коему он уже давно чувствует непреодолимую склонность, позволяет себе еще раз нижайше просить высокую к.к. Организационную Комиссию милостиво предоставить ему место канцеляриста, или что-либо подобное, соответствующее его скромным знаниям и способностям».

Это прошение является типичным для эпистолярного стиля Брукнера. Следует отметить, что из его писем нельзя получить существенно новых сведений ни о его личности как художника, ни о сочинительской деятельности. Но можно, с другой стороны, поспорить с мнением, бытовавшим в период перед второй мировой войной о том, что «письма Брукнера проникнуты наивностью, инфантильностью, восторженным энтузиазмом, в них сквозят доброта, чистосердечность, смирение, а также покорность церкви и окружающему миру». В действительности, стиль писем Брукнера обусловлен школьным образованием домартовского периода, когда ученикам преподавали готовые формы и образцы писем на все случаи жизни. Ведь еще сегодня существует «Сборник образцов», традиция которых уходит вглубь средневековья. И в домартовский период ученикам элементарных школ в форме диктанта давались образцы писем, которые они могли использовать в жизни. Для писем Брукнера характерен именно этот стиль, которому его обучали в школе, и который он затем, будучи учителем, долгое время преподавал своим ученикам.

Брукнер всегда стремился к материальному достатку и уверенности в жизни, его постоянно страшила нужда, которая много лет сопровождала его жизнь. Этот страх скорее всего обуславливался воспоминаниями о нищете, в которой жила его семья в результате ранней смерти отца.

В те же годы выявилась еще одна проблема, которая повлияла на всю его жизнь, а именно, несчастная мечтательность и безответные чувства к молодым девушкам, что повторялось с монотонной регулярностью. После неудачи с дочерью учителя Богнера Алозией он воспылал любовью к дочери сборщика налогов, но эта любовь тоже была отвергнута. А поскольку строгое клерикальное воспитание не позволяло ему удовлетворять сексуальные потребности вне брака, то могли возникнуть проблемы, оказавшие воздействие на формирование его личности. С другой стороны, чувство неразделенной любви однозначно явилось

важной причиной одиночества, на которое он часто жаловался в более поздний период, и о котором уже упоминалось в письме к другу Зайберлю: «...Я сижу всегда несчастный и одинокий, всеми покинутый и грустный в своей каморке».

24 марта 1854 года умер прелат Михаэль Арнет, благодетель и ближайший друг Брукнера. По случаю интронизации его преемника Фридриха Майера 14 сентября 1854 года Брукнер сочинил одно из самых значительных своих произведений «Месса солемнис» ре-диез-минор. Мастер вновь почувствовал себя глубоко уязвленным и обиженным, когда после торжественного исполнения его забыли пригласить к праздничному столу. Но вскоре стало ясно, что и новый прелат относится к нему с милостивым благоволением. Но гораздо большее значение для развития Брукнера как художника имело в апреле 1855 года пребывание в монастыре Св. Флориана выходца из Праги органиста и композитора Роберта Фюрера. В это время Брукнер очень успешно сдал в Линце экзамен на должность старшего учителя. Роберт Фюрер, одаренный музыкант, сразу определил, что монастырскому органисту еще не хватает знаний во многих областях техники композиции и формы, а посему он посоветовал Брукнеру обратиться к Симону Зехтеру, самому значительному теоретику музыки Австрийской империи того времени. Брукнер в июле 1855 года, получив рекомендации Фюрера, отправился в Вену. Зехтер тотчас взял его в ученики и посоветовал, как можно скорее вырваться из тесных стен монастыря Св. Флориана.

СОБОРНЫЙ ОРГАНИСТ В ЛИНЦЕ

По счастливой случайности в ноябре 1855 года в Линцском соборе освободилось место органиста. Дюррнбергер тотчас командировал Брукнера в собор для прослушивания, и уже 14 ноября состоялось испытание кандидатов, во время которого Брукнер показал себя перед комиссией, состоящей из сведущих персон, наиболее способным, что позволило ему временно занять место органиста.

Известно высказывание Иоганнеса Брамса о Брукнере, как о бедном, безумном человеке, чье болезненное состояние «было на совести попов из монастыря Св. Флориана». И действительно, священники и монахи монастыря были попросту его начальниками, мало интересовавшимися как музыкой, так и самим музыкантом, и очень часто дававшими ему это понять. По признанию самого Брукнера, он был «...настоящим слугой, которому позволяли сидеть только за столом со слугами и обращались с ним так дурно, как это только возможно». Он должен был строго исполнять свои обязанности во время церковной службы, наряду с обязанностями учителя. Это сказалось и на его творчестве, так как он «...должен был сочинять лишь кантаты и тому подобные вещи для прелатов». Разумеется, эта зависимость от духовных лиц обострила чувство подчиненности своей жизни авторитетам. Покорность, повиновение и униженность были привиты ему еще в родительском доме и в школе, а деятельность в качестве помощника учителя и, наконец, в качестве учителя и монастырского органиста окончательно убедила его в необходимости подчиняться авторитетам. «...Для графов я не стал бы играть, но если мне прикажет господин прелат, то я всегда готов», – вот его собственное признание.

Новый круг обязанностей в Линце стал приносить ему 450 гульденов в год, и ежедневные занятия в городской церкви и в соборе, несмотря на их обилие, были не очень обременительными и достаточно приятными. Брукнер нашел истинных и влиятельных друзей, прежде всего епископа Франца Йозефа Рудигера, которого он глубоко почитал до конца жизни. Здесь же он познакомился с Рудольфом Вайнвурмом, будущим хормейстером «Венского мужского певческого ферейна», с которым дружил очень много лет и, наконец, стал вхож в семью Майфельд, где проводилось совместное музицирование и где он получил решающий стимул к симфоническому творчеству.

В течение 10 лет, проведенных в Линце, Брукнер интенсивно и прилежно работал. Особенно это касалось изучения теории музыки, которому он посвящал до семи часов в день, жертвуя при этом свободным от основных занятий временем. Очень помог ему в этом Симон Зехтер, которому Брукнер посылал в Вену свои работы и затем по почте получал их обратно с замечаниями и рекомендациями мастера. Необыкновенное прилежание и старательность Брукнера обеспокоили Зехтера и он даже написал ему: «Для того чтобы Вы смогли приехать в Вену в добром здравии, я бы посоветовал Вам больше беречь себя и давать себе отдых. Очень ценю Ваше прилежание и старание, но не хотелось бы, чтобы Вы подорвали свое здоровье. Должен заметить, что у меня еще никогда не было ученика, столь способного и усидчивого, как Вы».

Прилежание Брукнера, граничащее с фанатизмом, показывает, как он пытался укрепить веру в себя и восполнить пробелы в музыкальном образовании. Это стремление переросло в страсть к публичному признанию и к получению титула. Вопреки советам Симона Зехтера, Брукнер в 1861 году трижды посылал в дирекцию Венской консерватории «нижайшую просьбу о возможности быть допущенным к экзамену и, в случае успешной сдачи его, присвоения титула „профессора гармонии и контрапункта“ с присовокуплением диплома, свидетельствующего об этом».

В ноябре того же года его желание, наконец, исполнилось: наряду с оценкой теоретических работ, было назначено испытание, которое предполагало свободную импровизацию на органе на заданную тему с фугой в финальной части. Члены комиссии, среди которых были такие именитые музыканты, как Симон Зехтер, Йозеф Хельмесбергер, директор «Общества друзей музыки» Иоганн Рихтер фон Хербек и руководитель «филармонических концертов» Отто Дессофф, избрали для него чрезвычайно сложную тему. Памятное событие состоялось 22 ноября 1861 году в Пиаристенкирхе в Вене и мастерство кандидата привело комиссию в полной восторг. В тот день прозвучали знаменитые слова Иоганна Хербека: «Он должен был бы экзаменовать нас!» И тогда же Брукнер получил столь желанное свидетельство, в котором, наряду с другим, значилось: «...Господин Антон Брукнер, соборный органист в Линце, был проэкзаменован в консерватории на предмет его музыкальной одаренности, и экзаменационная комиссия свидетельствует о том, что им были показаны недюжинные знания в теории музыки, а также продемонстрировано большое искусство игры на органе. Учитывая все вышесказанное, господин Антон Брукнер заслуживает рекомендаций в качестве преподавателя в консерваториях и им подобных музыкальных учебных

заведениях».

В период пребывания в Линце появился целый ряд произведений, в том числе для любительской хоровой капеллы «Веселый нрав», дирижером которой он был избран в 1860 году. Под его руководством хор добился таких успехов, что смог участвовать в июле 1861 года в «Немецком певческом празднике в Нюрнберге» наравне с лучшим австрийским любительским хором того времени, «Венским мужским певческим фереинном», и заслужил высшей похвалы Иоганна Хербера. Но вершиной деятельности Брукнера в качестве дирижера стало исполнение под его управлением, по случаю юбилея капеллы 4 апреля 1868 года, финала оперы Рихарда Вагнера «Нюрнбергские мастерзингеры» еще даже до того, как опера была поставлена на сцене.

Большое значение для Брукнера как композитора имело знакомство с Отто Китцлером, дирижером и виолончелистом Линцкого театра. Этот человек, получивший образование в Брюсселе, достаточно повращавшийся в музыкальных кругах Франции и хорошо знакомый с музыкальными течениями того времени, стал для Брукнера идеальным антиподом мира строгих формул Симона Зехтера. Он полностью доверился человеку, бывшему моложе его на 10 лет. Впервые в жизни он встретился с живыми примерами творчества великих мастеров, прежде всего, Бетховена и чрезвычайно прогрессивного по тем временам Мендельсона. Но особенно Брукнера восхитило звучание музыки Вагнера, с которой он познакомился с помощью Отто Китцлера во время подготовки к представлению оперы «Тангейзер» в Линцком театре зимой 1863 года. Именно Вагнер дал ему стимул к выражению мыслей и представлений, уже давно зревших в глубине его души. Только после знакомства с музыкой этого великого новатора Брукнер стал использовать в своем творчестве такие гармонические ходы, а также отступления от классической гармонии, о которых долго мечтал, но на которые не отваживался раньше. Важно отметить тот факт, что некоторые ранние произведения Брукнера уже содержат пассажи, которые интерпретируются сегодня как «вагнеровские», хотя они сочинены в то время, когда он еще не был знаком с творчеством Вагнера.

После нескольких лет изучения теории у Зехтера, во время которых ему строго запрещалось сочинительство, он начал с произведений, появившихся в 1862 и 1863 гг. (среди них, в первую очередь, скрипичный концерт до-минор и его ранняя симфония фа-минор), которые он сам называл «ученическими». Только после создания 112-го Псалма для смешанного хора и оркестра, а также «Шествия германцев» для мужского хора и оркестра, Брукнер стал считать подготовительный период законченным и, по его словам: «Пришло время для сочинительства!» После отпуска, проведенного в Зальцкаммерфугте, и посещения музыкального праздника в Мюнхене в сентябре 1863 года начался его первый большой период творчества. До 1868 года появились три мессы ре-минор, ми-минор и фа-мажор, а также симфония ре-минор, которой он сам позже присвоил номер «Ноль», и симфония до-минор, известная нам как Первая. Среди этих сочинений главное место, без сомнения, занимает «Месса ре-минор», имевшая огромный успех при первом исполнении в Линцком соборе. После повторного исполнения 18 декабря в Линцком «Редутензаале» Мориц фон Майфельд написал в своей рецензии следующие пророческие слова: «День 18 декабря можно считать днем, когда звезда

Брукнера в полном блеске засияла на небосклоне. Именно 18 декабря вся музыкальная общественность города была охвачена великим восторгом и энтузиазмом, подобным тому, какой вызывался музыкой Бетховена и Шуберта». Как и всем другим сочинениям, мессе ре-минор предпослан девиз, стоящий на заглавном листе партитуры: «O.A.M.D.G. omnia at majorem Dei gloriam» – «Все к вящей славе Божией».

Стремление Брукнера к инструментовке нового типа и новому языку оркестра, а также к дальнейшему отступлению от классических канонов симфонизма, росло по мере изучения творчества великих современников, чему способствовали Отто Китцлер, а после его отъезда из Линца Игнац Дорн, выдающийся инструменталист и композитор того времени. С их помощью он познакомился не только с новыми операми Рихарда Вагнера «Лоэнгрин» и «Летучий голландец», но и произведениями Ференца Листа и Гектора Берлиоза, чья «Фантастическая симфония» оказала решающее влияние на творчество Брукнера более позднего периода. Подбадриваемый Дорном, Брукнер постепенно начал освобождаться от оков школярства и чувствовал себя достаточно свободным для начала полета к вершинам совершенно нового музыкального мира с его невероятными возможностями.

Вагнер познакомился с Брукнером 18 мая 1865 года в Мюнхене по случаю первого представления «Тристана и Изольды» и тотчас почувствовал гениальность более молодого коллеги. Несмотря на разницу характеров, оба были новаторами в музыке, чувствовавшими родство душ, и тотчас нашли общий язык, один – в области музыкальной формы, другой – в области церковной музыки и симфоний. По несмотря на то, что Брукнер почитал Вагнера больше всех живущих композиторов, его отношение к творчеству кумира было весьма своеобразным, ибо он интересовался только музыкальным, но никак не драматическим его планом. С точки зрения медицины, следует рассмотреть отношение Брукнера к Вагнеру в другом аспекте. Оно являет собой пример гипертрофированного почитания авторитетов. Несмотря на то, что отношение Вагнера к Брукнеру было поверхностным и сдержанным, Брукнер полностью подчинился ему. «В иерархии Брукнера Вагнер стоял между Господом Богом и епископом Линцским», ибо говорил он о нем только почтительным шепотом и называл «Мастером над всеми мастерами». Вагнер же, который хладнокровно использовал в своих интересах неумеренное почтение к нему короля Баварского, благосклонно воспринимал обожание чудаковатого, не от мира сего музыканта из Верхней Австрии, доходящее до коленопреклонения и целования рук.

Для лучшего понимания художественного развития творчества и личности Брукнера необходимо подробнее рассмотреть обстоятельства его жизни в Линце тех лет. Внешне жизнь холостяка протекала в спокойном, размеренном ритме, а доброжелательное, дружеское отношение к нему епископа Рудигера служило ему источником внутренней силы и уверенности. В материальном отношении он не знал лишений. Брукнер был регулярным постояльцем различных линцских гостиниц, любил хорошо и обильно поесть, курил сигары или же покупал нюхательный табак, не отказывал себе в вине и пиве. Он раздобыл и больше был похож «...на верхнеавстрийского трактирщика, чем на гения музыки».

Брукнер много раз пытался уговорить свою мать переехать к нему в Линц, на что она постоянно отвечала отказом. Ее смерть в 1860 году стала для Брукнера очень болезненным ударом, поскольку мать была не только величайшим авторитетом в его жизни, и совершенно очевидно, что Брукнер по-настоящему любил только одну женщину – свою мать. Возможно, в такой необыкновенной привязанности к матери, наряду со строжайшим католическим воспитанием и кроется причина неосознанного неприятия других женщин, особенно в сексуальном аспекте. В этом, очевидно, заключено вечное стремление к поиску постоянной спутницы. Он влюблялся несчетное количество раз (чаще всего в девушек между 16 и 19 годами) и делал предложения, которые все до одного были отвергнуты. Удивительно, что Брукнер всегда действовал по одной и той же схеме, несмотря на то, что ни разу не добился успеха. Подобный образ действий, как мы знаем, типичен для невроза. В качестве примера может послужить его склонность к Жозефине Лонг, дочери мясника, с которой он познакомился в Линце летом 1866 года. Письмо от 16 августа, в котором он просит ее руки, демонстрирует полную безнадежность, неуверенность и очень робкую надежду претендента; сразу становится понятным, почему подобные письма вызывали у женщин протест и отчужденность, ибо их автор производил впечатление чудака и человека не от мира сего, связать жизнь с которым не представлялось возможным. Что касается родителей, то они отклоняли притязания Брукнера, или же чувства девушек были недостаточно сильны, чтобы ответить на его предложение положительно. В упомянутом случае Жозефина Лонг отослала назад золотые часы и молитвенник, которые ей подарил Брукнер, что послужило ответом на его предложение. Кстати, Жозефина была исключительно красива. Странно, но Брукнер постоянно старался привлечь внимание женщин не только гораздо моложе себя, но и обязательно особенно красивых и, по возможности, богатых. Он очень страдал от неудач, но не оставлял своих попыток. В этом видится стремление уйти от одиночества, найти понимание в душе очередной «возлюбленной» и, не в последнюю очередь, большую роль всегда играла материальная обеспеченность предполагаемой невесты. В его жизни не было большой любви к единственной женщине, ибо единственной любовью для него на всю жизнь оставалась мать. Кроме того, можно предположить, что в глубине души Брукнер просто боялся женщин.

ДЕПРЕССИВНЫЙ КРИЗИС

Несмотря на то, что в 1866 году сестра Мария-Анна, «Нани», переехала к Брукнеру в Линц, чтобы вести хозяйство, единственным собеседником в течение всего 10-летия, проведенного там, был для него любимый безендорфский рояль. Это одиночество и неадекватное поведение в обществе все чаще приводили к тому, что часы радостного озарения, проводимые в кругу друзей, постоянно сменялись депрессивными, меланхолическими фазами. Некоторые письма, датируемые весной 1864 году, адресованные Рудольфу Вайнурму, подтверждают это: «Часто мне здесь неуютно и грустно. Станный мир – тяжкая обуза – тебе ведь тоже не чуждо это». А в ноябре того же года он писал: «Я опять долгое время страдаю меланхолией». Постоянные разочарования, неудачи в попытках жениться, а кроме

того, – провал планов гастролей с органными концертами за границей и, не в последнюю очередь, начало борьбы за публичное исполнение его произведений, длившееся до конца жизни, необходимость которой была вызвана неумением правильно вести себя с персонами, находящимися в то время на Олимпе музыкальной жизни, – все это наводило Брукнера на мысль покинуть Австрию. В октябре 1864 года он пишет своему другу Вайнвурму: «...Мне недавно рассказали, что у тебя есть мысли поехать в Мексику и устроиться в придворную капеллу. Это правда? Мне тоже недавно это предлагали. Поедем в Россию или еще куда-нибудь, если нас не признают на родине».

Главной причиной подобных мрачных мыслей и все возрастающей подавленности настроения могло быть, наряду с жизненными и творческими разочарованиями, крайнее переутомление, поскольку все больше и больше сил он тратил не только на исполнение многочисленных профессиональных обязанностей, но и на работу над своими гигантскими произведениями. Все явственнее проявлялась предрасположенность к депрессиям, унаследованная им, скорее всего, по материнской линии, хотя никаких особых причин для этого, кроме разве что нескольких неудачных случаев сватовства, не было. В это время Хербеку удалось устроить так, что исполнение «Мессы ре-минор» Брукнера должно было состояться в Венской придворной капелле, что для любого артиста означало необыкновенное отличие. Казалось бы, депрессия композитора должна была смягчиться, благодаря этому событию, однако, она усилилась из-за волнений, связанных с концертом в Вене. Брукнер был измучен до крайности и близок к нервному срыву. Ему начало казаться, что он сходит с ума. Появились болезненные идеи о том, что он должен осушить Дунай и сосчитать все и вся: листья на деревьях, звезды, песчинки. Однажды он набросился на даму с богатым жемчужным ожерельем со словами: «Убирайтесь! Я ведь должен непрерывно считать, сколько жемчужин в Вашем ожерелье! Я этого не выдержу!»

Вскоре его состояние ухудшилось настолько, что он вынужден был обратиться к врачам и провести курс лечения в водолечебнице в Бад Кройцене, где он пребывал с 8 мая по 8 августа 1867 года. Все его письма того периода свидетельствуют о крайне угнетенном состоянии души, в них даже сквозят мысли о самоубийстве; все друзья сходились во мнении, что Брукнера нельзя оставлять одного. Поэтому епископ Рудигер прислал к нему священника, который должен был опекать его и поддерживать духовно. Но однажды Брукнеру удалось провести своего бдительного стража. Он убежал в лес, где его с трудом нашли сидящим на пне в чаще и проливавшим горькие слезы. Однако лечение в Бад Кройцене по методике доктора Макса Кайхля, в конце концов, благотворно подействовало на Брукнера и уже 8 августа 1867 года он, окрепнув духовно и физически, снова вернулся в Линц.

Спустя несколько недель, 10 сентября, умер Симон Зехтер, и Брукнер принял важное решение. Он вознамерился занять вакантное место органиста в придворной капелле, а через несколько недель подал еще и прошение о зачислении его на место преподавателя гармонии и контрапункта философского факультета Венского университета. Здесь опять проявилась нерешительность и раздвоенность Брукнера. Дело в том, что Хербек, ставший к тому времени директором придворной оперы,

мог без труда устроить Брукнера на место, освободившееся после смерти Симона Зехтера. Но Брукнер снова засомневался в правильности выбора, а больше всего его вновь беспокоило материальное положение. Он завел с Хербеком разговор о жаловании более высоком, чем ему могли предложить, что свело старания Хербeka на нет. Кроме того, Хербек упрекнул Брукнера в нерешительности, недостойной художника такого ранга, и снова начал хлопоты. Брукнер, между тем, попытался занять вакансию придворного органиста в Баварии, но, к счастью, из Вены пришло по телеграфу сообщение о том, что Хербек добился повышения оклада в консерватории и что место органиста при Венском дворе тоже остается за Брукнером. Сомнения в правильности решения об отъезде в Вену развеял епископ Рудигер, обещав держать место органиста в Линце вакантным в течение нескольких лет на тот случай, если в Вене Брукнера постигнет неудача.

Только теперь с видимым облегчением Брукнер подтвердил дирекции Венской консерватории свое намерение занять вакантное место. В оставшееся до начала занятий время (с июля по октябрь 1868 года) он завершил работу над партитурой последней из своих трех месс – «Большой мессы № 3 фа-минор». «Кириэ» он начал еще во время лечения в Бад Кройцене, в один из самых тяжелых периодов его прежней жизни, а последняя часть «Агнус Дэй», была закончена только 9 сентября 1868 года.

УСПЕХИ И РАЗОЧАРОВАНИЯ В ВЕНЕ

В Вене Брукнер вместе с сестрой Нани снял квартиру на Верингерштрассе 41, где были сочинены следующие 4 симфонии. Но если в большинстве биографий композитора карьера Брукнера в Вене от простого деревенского юноши из Верхней Австрии до почетного доктора Венского университета сравнивается с «чистилищем», то при ближайшем рассмотрении это скорее «головокружительный взлет человека из народа». Очень сомнительна также легенда о вражде между ним и самым могущественным музыкальным критиком Вены того времени, профессором истории музыки Венского университета Эдуардом Ханзликом. В действительности Ханзлик, наряду с Хербеком, был благодетелем Брукнера в течение многих лет, выхлопотал для него стипендию значительного размера и дал очень ценный совет помериться силами с лучшими органистами Европы по случаю освящения вновь построенной церкви Св. Эпвре в Нанси в апреле 1869 года. Успех Брукнера в Нанси был ошеломляющим, и он получил приглашение выступить перед кругом избранных в Нотр-Дам де Пари. Один из его учеников спустя много лет рассказывал то, что поведал ему Цезарь Франк, «французский Брукнер», о невероятном искусстве импровизации мастера: «...То, что он показал в Нотр-Дам де Пари, было просто фантастическим, неслыханным до сих пор». Эдуард Ханзлик с восторгом отозвался об этом успехе Брукнера за рубежом в «Neuer Freier Presse» 13 июня 1869 г. Это благоволение со стороны будущего заклятого врага Брукнер сам отметил в письме от 1 мая 1874 года: «Ханзлик, наряду с Хербеком, был моим величайшим благодетелем. Так, как он писал обо мне до 1874 года (до того времени, когда я стал преподавать в университете), не писал больше никто и никогда». Враждебность, с которой Ханзлик в более поздние годы стал

преследовать своего бывшего подопечного, обусловлена тем, что после посещения Брукнером Вагнера в Байройте осенью 1873 года он, во-первых, именовал Вагнера «Мастером над всеми мастерами», во-вторых, посвятил ему свою 3-ю симфонию ре-минор (так называемую «Вагнеровскую симфонию») и, в-третьих, по возвращении в Вену примкнул к «Академическому вагнеровскому ферейну». Эти события привели к ряду недоразумений между Брукнером и Ханзликом, непримиримым противником Вагнера. Истинные и мнимые друзья Брукнера именовали его «вагнерианским симфонистом» в противовес Брамсу, и он, вольно или невольно оказавшись в центре музыкально-теоретических споров и интриг, глубоко страдал от этого до конца жизни.

С точки зрения психоанализа следует отметить, что Брукнер, как и каждый человек с низкой самооценкой, в результате нападок критиков, а также многочисленных ударов из-за угла и унижений, приобрел комплекс недоверия к окружающим, будь то доброжелатели или враги. Этот комплекс был настолько развит, что граничил с манией преследования. Кроме того, у него все более и более развивался комплекс неполноценности.

Брукнер все чаще жаловался на травлю со стороны критиков и коллег-музыкантов, и имел на это причины, вовсе не обусловленные «манией преследования». Помимо уколов пера критика Ханзлика ему еще доставалось от коллег, и более всех преуспел в этих стараниях Леопольд Александр Целльнер, могущественный генеральный секретарь «Общества друзей музыки». Именно он внес огромный вклад в создание имиджа «провинциального органиста», как с его легкой руки стали именовать Брукнера. Кроме того, Целльнер постоянно насмехался над мастером, говоря ему в оскорбительном тоне: «Место ваших симфоний – на помойке! Вам лучше зарабатывать уроками игры на фортепиано, ибо это куда больше вам подходит!».

Кроме того, манера поведения и привычки Брукнера стали пищей для насмешек и анекдотов. Это даже стало причиной психоаналитических спекуляций, выводы которых, однако, можно опровергнуть на основе довольно обширной иконографии Брукнера.

Вызывала насмешки также его манера одеваться, резко отличавшаяся от столичной моды. Это, однако, не позволяет сделать выводы о каких-либо отклонениях в его психике. Дело в том, что в течение всех лет, проведенных в Вене, Брукнер так и не стал венцем и сохранил привычки провинциала в одежде, в еде, а также в речи, постоянно употребляя в общении с другими верхнеавстрийский диалект. Это, тем не менее, казалось очень странным и необычным современникам, что закрепило за ним репутацию «чудака».

Своим приглашениям в Вену Брукнер был обязан глубоким знаниям в области теории музыки и исключительным способностям в игре на органе, что вскоре снискало ему международную известность. Наряду с триумфальным выступлением во Франции весной 1869 года состоялись и его концерты в Лондоне. Его импровизация на органе в Ройал-Альберт-Холле и Кристалл-Палас в августе 1871 года привела почитателей в такое восхищение, что, наслаждаясь овациями и раскланиваясь перед публикой, Брукнер даже забыл о том, что ему нужно на пароход, отправляющийся на континент. Этому обстоятельству он, кстати, обязан

жизнью, поскольку пароход, на котором он должен был отправиться в обратный путь, затонул в проливе.

Возвратившись в Вену, он 3 января 1878 года наконец получил долгожданное место придворного органиста, которое занимал до лета 1892 года, и которое принесло ему дополнительно 800 гульденов в год.

Наряду с деятельностью органиста и преподавателя теории музыки Брукнер занимался и сочинительством. Слава о произведениях, созданных им еще в Линце, прежде всего, о первых трех мессах и симфонии № 1 до-минор, докатилась и до Вены. Эдуард Ханзлик писал в «*Neuer Freien Presse*» спустя 10 дней после первого исполнения Симфонии № 1 в Линцском Редутензале 9 мая 1868 года: «В Линце недавно была исполнена новая симфония Антона Брукнера, которая очень тепло была встречена многочисленной публикой и критиками. Если подтвердится информация о предстоящем назначении его на должность преподавателя Венской консерватории, то это заведение можно будет только поздравить с таким удачным приобретением».

Начало Венского периода жизни Брукнера было относительно безоблачным. Но 16 января 1870 года судьба нанесла ему тяжкий удар: скончалась его любимая сестра Мария Анна, о чем он сообщил сестре Розалии в письме: «Нашу милую сестрицу Нани Господь сегодня в 3 часа пополудни призвал к себе. Благочестивые сестры-монахини отдали ей последний долг. Молись о ее душе». Утрата Нани, единственного человека, с которым он мог поделиться своими проблемами, вновь ввергла его в меланхолию. Кроме того, он стал упрекать себя в невнимании к сестре и в том, что он якобы слишком загружал ее домашней работой. В письме к Иоганну Шидермайру, написанном через неделю после смерти сестры, он сокрушался по этому поводу: «Боже, если бы я знал, что это случится, то никогда бы не стал убеждать бесценную Нани переехать ко мне в Вену, а скорее бы остался сам в Линце. Вы, ваша милость, не представляете себе, как я страдаю, в каком состоянии мои нервы! О, если бы можно было хоть ненадолго покинуть Вену! При малейшей возможности я бы, не задумываясь, сделал это!» Некоторое время Брукнер оставался совсем один, но вскоре по совету друзей взял в качестве домоправительницы фрау Катарину Кахельмайр, «фрау Кати», которая до конца жизни окружала его материнской заботой и если это было нужно, относилась к нему с добродушным деспотизмом.

Удар судьбы и значительные изменения в домашней атмосфере усилили его депрессивное настроение, тем более что его творчество не находило достаточного признания на родине. Он не надеялся после возвращения из Англии на подобный прием и испытал жестокое разочарование. Виной тому было непонимание его творчества, интриги и враждебность коллег-музыкантов. Иоганн фон Хербек оставался преданным другом Брукнера, всегда готовым прийти на помощь. Именно ему обязан Брукнер исполнением «Мессы фа-минор» в придворной церкви Св. Августина. Кроме того, по его инициативе 2-я симфония, которую дирижер Венского филармонического оркестра Отто Дессофф после первой репетиции назвал «бессмыслицей», была впервые исполнена именно этим оркестром под управлением самого Брукнера и заслужила много хвалебных отзывов, в том числе самого Ханзлика и маститого критика Людвиг Шпайделя. Ханзлик писал:

«...Энтузиазм, с которым была встречена симфония, от всего сердца порадовал меня; это – вполне достойный прием, который публика оказала сему скромному, но исключительно целеустремленному композитору», а Людвиг Шпайдель в рецензии, помещенной в «Fremdenblatt», отметил, что венцы, услышав эту симфонию, познакомились с человеком «у которого его многочисленные противники недостойны даже развязать обувь».

Первое исполнение 3-й симфонии ре-минор, которую он закончил уже в августе 1873 г. на лечении в Мариенбаде и которую, в конце концов, отвез в Байройт на суд Вагнера, посвятив это произведение своему кумиру, сопровождалось целой цепью неприятных событий. Все попытки исполнить ее, даже вмешательство Вагнера, посетившего Вену в 1875 году, а также Листа, оставались безуспешными. И только на 16 декабря 1877 году, когда были уже 4 и 5 симфонии, было наконец назначено исполнение злосчастной Третьей Венским филармоническим оркестром под управлением Хербера. К несчастью, Хербер скоропостижно скончался в возрасте всего лишь 46 лет за несколько недель до предполагаемого события, и Брукнер должен был дирижировать сам. Этот концерт стал самой большой неудачей всей его жизни: слушатели во время исполнения стали дружно покидать зал, так что к концу осталась небольшая группа около 30 человек, встретившая симфонию бурной овацией. Брукнер был полностью сломлен и его с трудом удалось утешить несколькими молодыми людьми, среди которых был и Густав Малер. В то время как критики, принадлежавшие к антивагнеровской партии, смаковали этот провал, а Франц Геринг, коллега Брукнера по консерватории, преподававший историю музыки, назвал его в «Deutsche Zeitung» «несчастливым паяцем», к большому удивлению Брукнера известный Венский издатель Теодор Реттиг предложил опубликовать 3-ю симфонию ре-минор. Кроме того, небольшим утешением послужила весть о том, что он стал «действительным членом придворной капеллы», что приносило ему дополнительно 900 гульденов в год.

Между тем, как отмечалось выше, были закончены симфония, которую Брукнер именовал «Романтическая», и 5-я симфония – «Фантастическая», и этим был завершён первый большой период творчества композитора. Абсолютной вершиной этого периода стал финал 5-й симфонии. Тот факт, что Брукнер всегда предполагал писать следующую симфонию, не услышав еще предыдущую, свидетельствует о том, что его вера в собственное предназначение композитора была непоколебима, и эту веру не могли разрушить никакие, зачастую более чем некачественные критики. Он очень хорошо знал цену себе как художнику и «комплекс неполноценности», столь часто упоминаемый в биографиях, является отражением вовсе не сомнений в самом себе или низкой самооценки, а, скорее, только чувства недооценки и непонимания его творчества современниками.

В период между 1871 и 1876 гг. Брукнера постоянно одолевали мысли о карьере и дальнейшем укреплении материального благосостояния, что часто производило на современников неприятное впечатление. В этих случаях он постоянно демонстрировал расчетливость и упрямство, с которыми шел к достижению поставленных целей. Так, в июле 1875 года он в третий раз подал прошение в Венский университет, стремясь занять место преподавателя гармонии

и контрапункта, и это прошение снова было отвергнуто, к чему приложил руку Ханзлик. Возможно, Ханзлик был настроен так решительно потому, что Брукнер не согласился жениться на кузине Ханзлика, которую тот усердно ему сватал, и облек отказ от брака в не очень приличную форму. Протекция почитателя Брукнера, депутата Рейхстага Августа Гёллериха, сделала свое дело. Подключилось также Министерство просвещения и Коллегия профессоров, которая единогласно, за исключением Ханзлика, постановила: «...против прошения г-на Антона Брукнера о зачислении его в штат Венского университета в качестве преподавателя гармонии и контрапункта нет никаких возражений». Композитор, наконец, получил это место. Спустя два года он уже получал за эту деятельность дополнительно 800 гульденов в год. Когда он 24 апреля 1876 г. читал вступительную лекцию, его бурно приветствовала студенческая молодежь, которая безошибочно распознала в нем гения, скрывающегося под маской неуклюжего чудака. Студенты, которые были для него постоянным кладезем, откуда он черпал духовное здоровье, «...единственное, что придает бодрость, лучшее на свете», как он писал о них сам, были, очевидно, одними из первых, кто в полной мере постиг его человечность, величие души и его гений, Брукнер, без сомнения, внес много нового в преподавание учебного материала и, несмотря на нападки Ханзлика, обвинившего его в «очевидных пробелах в образовании», приток слушателей, внимавших ему с восторгом, постоянно увеличивался. В творчестве в период с 1876 по 1878 годы он ограничивался, в основном, ревизией своих произведений.

В своей частной жизни Брукнер в это время вовсе не был таким уж замкнутым и одиноким, как это принято считать. Он любил активно участвовать в празднествах по случаю Фашинга в Вене и записывал в своем памятном календаре имя и происхождение той или иной дамы, с которой танцевал и затем проводил время. Он имел особое пристрастие к вальсам Штрауса, который, в свою очередь, был поклонником музыки Брукнера. Кроме того, в его записях мы находим данные о тяжести, длительности и частоте мигреней, которые начали мучить его. Уже в 1865 году начались «ужасные головные боли», которые к концу года переросли в приступы мигрени и могли продолжаться по несколько дней. Нельзя с уверенностью сказать, были ли эти головные боли следствием неумеренного употребления алкоголя. Мы, однако, точно знаем, что Брукнер не был ярим приверженцем Бахуса, хотя и имел привычку во время сильной жары употреблять в качестве прохладительного изрядное количество пива.

В декабре 1878 г. начался второй большой период творчества Брукнера. Был создан скрипичный квинтет фа-мажор, единственное, наряду со скрипичным квартетом, сочиненным в 1862 году, камерное произведение. Этот квинтет иногда сравнивают с последними квартетами Бетховена, хотя следует отметить, что Брукнер познакомился с этими квартетами уже после сочинения своего квинтета.

Вновь и вновь он покидает город, чтобы найти временное отдохновение от интриг и нападок коллег по работе за стенами монастырей Св. Флориана, Креммюнстер и Клостернойбург. Спокойствие и тишина обитателей, знакомые ему еще с юности, благотворно влияют на него. Летом 1880 г. он посещает монастырский пансион «Дочерей Иерусалима» в Обераммергау, где со всем пылом влюбляется в 17-летнюю воспитанницу Марию Бартль и немедленно предлагает ей

руку и сердце. Его очередная попытка терпит крах и Брукнер предпринимает длительное путешествие по Швейцарии, после чего, успокоившись и отдохнув, снова возвращается в монастырь Св. Флориана.

По возвращении в Вену он пережил очередной удар: ему было отказано в месте второго хормейстера именитого «Венского мужского певческого ферейна». Но уже в феврале 1881 года он был более чем вознагражден триумфом своей 4-й симфонии. Успех первого исполнения под управлением Ганса Рихтера был просто ошеломляющим и «Wiener Abendpost» писала об этом: «Публика восприняла эту симфонию с неслыханным энтузиазмом, который выразился в бурных, долго не смолкающих овациях». Вдохновленный этим успехом, Брукнер буквально за неделю сочинил в мае 1881 года «Те Деум», а в сентябре того же года завершил свою 6-ю симфонию ля-мажор. К тому же периоду относится запись в памятном календаре от 23 сентября о начавшихся болях в ногах, сопровождавшихся отеком ступней, что его, однако, пока не очень беспокоило.

1881 год стал для Брукнера памятным еще и в другом отношении. Когда 8 декабря в Венском «Ринг-театре» случился ужасный пожар, огонь чуть было не перекинулся на дом в Хесгассе № 7, где на третьем этаже Брукнер занимал прекрасную квартиру и где хранился весь его нотный материал. Испытав панический страх от того, что все его еще не изданные произведения могут стать жертвой огня, Брукнер примчался домой из близлежащей Воттивкирхи. К счастью, пожар к тому времени пошел на убыль. В этой связи, следует указать на одну особую сторону сложной психической структуры Брукнера, а именно повышенный интерес ко всему, связанному «с медициной, болезнями и, в особенности, со смертью». Возможно, это было связано с ранними юношескими впечатлениями, глубоко укоренившимися в его душе. Нам известно, что он еще ребенком сопровождал патера Виндхаага во время посещений умирающих, и с отрочества ему был знаком трепет и ужас перед смертью. Впервые мы узнаем о его мистическом отношении к смерти в связи с самоубийством Иоганна Баптиста Вайса, у которого Брукнер в 1836 и 1837 годах брал первые уроки музыки в Хершинге. Повинуясь необъяснимой тяге к усопшим и испытывая почтение к покойному, Брукнер предпринял серьезные усилия, чтобы приобрести череп самоубийцы. Во время эксгумации останков Бетховена и Шуберта и перенесения их с кладбища Верингер на Венское центральное кладбище, в которых он непременно желал участвовать, ему удалось потрогать сильно разложившиеся трупы, а относительно хорошо сохранившиеся волосы Шуберта Брукнер даже поцеловал. После пожара в «Ринг-театре», унесшего много человеческих жизней, он сразу посетил анатомический театр, где получил возможность поближе рассмотреть обугленные трупы. Другой пример связан с потрясшим его сообщением о казни короля Максимилиана в Мексике в 1867 году. Когда Брукнер узнал о том, что тело Максимилиана перевозят в Вену, он срочно послал из Линца своему другу Вайнвурму письмо следующего содержания: «Я хочу любой ценой увидеть тело Максимилиана. Будь любезен, Вайнвурм, постарайся узнать, можно ли будет видеть тело, то есть, будет ли оно выставлено в открытом или застекленном гробу, или же в закрытом. Срочно телеграфируй мне, чтобы я не опоздал. Я настоятельно прошу об этом!» Для Брукнера было странным

удовольствием получить на ужин шницель, – приготовленный из того же мяса, из которого готовили последнюю трапезу для приговоренного к смерти Гуго Шенка; после этого ужина он всю ночь молился о душе смертника, которого должны были казнить на следующее утро. Эта своеобразная черта характера Брукнера содержала компоненты садизма и мазохизма, магическая притягательная сила которых толкала его на подобные действия, за которые он должен был расплачиваться последующими приступами страха. Так, например, после пожара в «Ринг-театре» и осмотра обугленных трупов он в течение нескольких недель боялся возвращаться в свою квартиру, утверждая, что ночью видит за окном мерцающие огоньки, которые представлялись его болезненному воображению ничем иным, как душами сгоревших во время пожара людей.

В июне 1882 года, по случаю премьеры оперы «Парсифаль» в Байройте, состоялась последняя встреча Брукнера с Вагнером, к которому он по-прежнему относился с величайшим восхищением и почтением. Это отношение объяснялось неизменным преклонением перед авторитетами, внушенным ему еще в родительском доме, в течение десятилетий за стенами монастырей и укоренившемся в нем настолько, что уже будучи зрелым человеком он сохранил соответствующую манеру общения с людьми, которые были для него кумирами, и соответствующую форму обращения к ним. Вот как описывает сам Брукнер свою последнюю встречу с Вагнером: «...Когда мой кумир протянул мне руку, я пал на колени, сжимая и целуя длань полубога и сказал: „О, Мастер, Я молюсь на Вас!!!“ Вагнер приветствовал его словами: „Я знаю единственного достойного последователя Бетховена – и это Брукнер!“ Учитывая это взаимопочитание и бесконечное восхищение и почтение Брукнера по отношению к Вагнеру, можно представить себе, как потрясла его весть о кончине „Мастера над всеми мастерами“, которую он получил спустя 3 дня после смерти Вагнера 14 февраля» 1883 года. В это время Брукнер работал над адажио своей 7-й симфонии и заканчивал его под впечатлением печального известия. Траурное звучание труб в конце адажио символизировало прощание с великим другом и благодетелем. Сила выразительности этого адажио была настолько велика, что композитор не сделал больше ни одного исправления, хотя другие сочинения он корректировал и исправлял по многу раз.

Несмотря на то, что вскоре Брукнер завершил самое лучшее свое произведение, относящееся к жанру церковной музыки, «Те Деум», могучей фугой «Нон конфудар», высшие Венские чиновники от музыки воспрепятствовали исполнению его творений в концертных залах. Совсем иначе дело обстояло в Германии, где в Лейпциге первое исполнение 7-й симфонии под управлением Артура Никита имело грандиозный успех, а немного позже, 10 марта 1885 года эта симфония прозвучала в Мюнхене под управлением Германа Леви. Однако, успехи за рубежом только обостряли враждебность к нему в Вене, причем антивагнеровская партия вела наступление против Брукнера, используя такие методы, которые сегодня не могут вызвать ничего, кроме омерзения. К сожалению, Иоганнес Брамс также был косвенно вовлечен в эту кампанию и невольно подливал масла в огонь своими остроумными и едкими замечаниями по отношению к Брукнеру. В письме от 12 января 1885 г. к Элизабет фон

Герцогенбург он писал: «Брукнер – это композитор не от мира сего. О качестве его сочинений трудно что либо сказать, лучше не говорить совсем ничего. И как о человеке – тоже. Это несчастный безумец и его безумие – на совести попов из св. Флориана. Не знаю, представляете ли Вы себе, что значит провести юные годы среди святош?» Между этими двумя антиподами не могло возникнуть понимания ни в сфере искусства, ни в сфере человеческих отношений. Очевидцы свидетельствуют в трагикомической манере о попытке свести их в любимом кабачке Брамса «У красного ежа». Эта встреча состоялась в 1889 году. Вот что пишут об этом: «Ситуация была крайне неловкой. Оба композитора сидели за столиком, не произнося ни слова. Наконец, Брамс нарушил молчание и потребовал меню. С преувеличенным оживлением он громко сказал: „Посмотрим, чем здесь кормят!“ Когда подали меню, он долго просматривал его, затем остановился и воскликнул: „Ага, кнедлики и колбаски! Это я люблю. Кельнер, принесите-ка кнедлики и колбаски“. И лишь тогда Брукнер обратился к нему со словами: „Видите, господин доктор, кнедлики и колбаски. Вот где мы понимаем друг друга“».

В 1877 году Иоганнес Брамс был отмечен титулом почетного доктора Кембриджского университета, что подвигло Брукнера тоже предпринять усилия для получения подобного отличия. Принимая во внимание конфликтную ситуацию в венском музыкальном мире, нельзя без улыбки принять тот факт, что после неудачных попыток получить степень доктора в университете Кэмбриджа, Филадельфии и Цинциннати Брукнер все же был удостоен этой чести в Венском университете, а 7 ноября 1891 года во время торжественного шествия студенты несли Брукнера на плечах. Ректор университета, профессор доктор Адольф Экспир произнес торжественную речь, завершив ее следующими словами: «В этих стенах, где царствует наука, сейчас торжествует искусство, способное выразить то, что не сможет выразить никакое знание. Я, ректор магнификус Венского университета, склоняю голову перед бывшим младшим учителем из Виндхаага!» С этого дня все рукописи и большинство писем сопровождалось гордой подписью: «Доктор Антон Брукнер». Из всех отличий, включая награждение Орденом Франца-Иосифа в 1886 году, именно титул почетного доктора радовал Брукнера больше всего.

С другой стороны, он испытал, пожалуй, самое большое разочарование в своей творческой жизни. Когда Брукнер 16 августа 1885 г. завершил 8-ю симфонию и вручил ее Герману Леви, «крестному отцу» и своему восторженному поклоннику, тот не смог постичь величие этого огромного произведения и даже, по настоянию друзей, внес в симфонию исправления. Это событие снова ввергло Брукнера в депрессию и явилось одной из причин того, что он завещал свои произведения, «годящиеся для более поздних времен», придворной библиотеке в Вене.

Именно на примере 8-й симфонии видно его особое стремление к совершенствованию структуры, формы, окраски звучания и инструментовки. И если Брукнер ответил отказом на предложение Хеммельсбергера посвятить «Те Деум» императору, мотивируя это тем, что он «в благодарность за многие страдания, перенесенные в Вене», уже посвятил это произведение Господу, то все же в марте 1890 года он обратился к императору с нижайшей просьбой разрешить

ему посвятить 8-ю симфонию Его Величеству, на что получил высочайшее согласие. Император Франц-Иосиф, однако, не присутствовал на первом исполнении симфонии, предпочтя этому событию охоту. Но в его отсутствие первое исполнение симфонии 18 декабря 1892 года Венским филармоническим оркестром под управлением Гуго Вольфа стало незабываемым событием для венцев. Гуго Вольф писал об этом: «Эта симфония – творение гиганта и превосходит все остальные симфонии мастера. Это был триумф, достойный римского императора...» Даже некоторые критики, всегда враждебно относившиеся к Брукнеру, разделили восторг публики, и консервативный музыкальный мир Вены, похоже, стал признавать гениальность мастера.

Но величайший триумф пережил Брукнер в Берлине, где 31 мая 1891 года под управлением Зигфрида Окса был исполнен его «Те Деум». Свидетели этого триумфа единодушно отмечали, что еще ни одного композитора не приветствовали до сих пор так, как Брукнера.

Во время своего пребывания в Берлине Брукнер познакомился в отеле «Кайзерхоф» с горничной по имени Ида Буц и, несмотря на свои 67 лет, влюбился в нее по уши. Это знакомство, однако, снова окончилось неудачей его матримониальных намерений, поскольку Ида, будучи лютеранкой, отказалась перейти в католическую веру.

Страстное желание вступить в брак не ограничилось в то время попыткой совершить это с Идой Буц. Когда Брукнер после первой встречи с Идой по окончании пребывания в Берлине проводил лето в Верхней Австрии, он снова влюбился в юную, красивую купеческую дочь Минну Райшль. Очередная попытка жениться снова закончилась неудачей. Родители Минны отказали ему из-за большой разницы в возрасте. Достойно удивления, насколько Брукнера, находящегося уже в почтенном возрасте, влекло к «прелестным дамам», предпочтение же он всегда отдавал именно юным девицам. Изумляет и то, как непосредственно и без уверток он делал предложения молоденьким прелестницам, и как ранее робкий и неуклюжий мастер был в старости убежден в своей неотразимости и влиянии на прекрасный пол. Однако в 1885 году он писал Морицу фон Майфельду: «Что касается женитьбы, то у меня до сих пор нет невесты; о, если бы вспыхнуло ответное пламя любви! Подруг у меня много, но в последнее время я получаю от плутовок только отказы, причем они убеждены, что действуют совершенно верно!» Эти строки свидетельствуют вовсе не о низкой самооценке или внутренней неуверенности. Если Брукнер, несмотря на постоянные неудачи матримониальных намерений, почти или совсем не терял душевного равновесия, то это происходило от того, что в конечном итоге речь шла больше не о физическом единении с женщиной, а о реальном воплощении желания наладить упорядоченный быт и создать домашний очаг. Это объясняет стереотипное протекание всех «влюбленностей»: огонь, которым воспламенялось его сердце, всегда быстро угасал без особых последствий для душевного покоя и творчества мастера. Но мы вряд ли в праве сделать вывод, что добровольный целибат, которому подверг себя этот ревностный католик, и от которого, по его мнению, можно было бы отказаться только в случае брака, освященного Святой церковью, давался ему легко. Мы не знаем, каких усилий стоило ему преодоление всяческих

соблазнов. Следует принять во внимание тот факт, что невротическая личность Брукнера не была способна к глубокой человеческой привязанности, в том числе и к длительной связи с женщиной. Постоянное самоограничение и преодоление сексуальных желаний должны были стать дополнительной причиной состояния повышенной напряженности. Исходя из этого, можно было бы рассматривать «всплески безграничного экстаза» (по выражению Ханзлика) в его музыке как высвобождение сексуальной энергии. Нельзя не отметить, что этот мелос, проникающий в самое сердце, воплощает те ощущения и чувства, высказать которые открыто Брукнер никогда не имел возможности. А если это так, то восхищение Рихардом Вагнером вызвано не только величием этого творческого индивидуума, но, возможно, и тем, что Брукнер чувствовал духовное родство с «Мастером над всеми мастерами» в области музыкального творчества.

Брукнер до конца жизни не уставал жаловаться на пренебрежение к нему и на нападки некомпетентных критиков; однако постепенно стал почитаемой венской знаменитостью. В 1886 году он был награжден Рыцарским крестом ордена Франца-Иосифа; в 1890 году стал получать денежное содержание от императора, а также от ландтага Верхней Австрии, что значительно улучшило его материальное положение и позволило свободно заниматься творчеством. Но наиболее ценным он считал присвоение ему титула почетного доктора Венского университета, поскольку в его глазах это событие официально уравнило его в социальных правах с коллегами-музыкантами. После этого академические критики уже не могли упрекать его в недостатке образования. Между прочим, Брукнер получил очень неплохое общее образование и имел много знакомых в академических кругах. Если же в его библиотеке помимо литературы религиозного содержания и нескольких книг о теории музыки было всего 2 книги светского содержания, то это свидетельствует лишь о том, что современная ему литература не имела для него никакого значения. Высокий уровень образованности Брукнер наглядно продемонстрировал во время вступительной лекции перед студентами Венского университета 25 ноября 1875 года по случаю вступления в должность преподавателя. В своей внешности, одежде, привычках и во всем образе жизни он остался верен простоте и патриархальности. Поэтому понятно, что он выделялся в среде большого города, проникнутого утонченным столичным духом, и был любимым объектом для карикатуристов, среди которых выделялся своими остроумными шаржами доктор Отто Белер. Глядя на портреты работы Каульбаха, Уде или Тильгнера, можно отметить «смещение черт австрийского крестьянина и римского императора». Наряду с крупными ушами бросается в глаза узкогубый рот и внимательные глаза с острым взглядом. Имея рост 175 см, он был выше Брамса и Вагнера и, по свидетельству Франца Шалька «его довольно высокая, массивная фигура контрастировала с быстротой жестов и походки». Несмотря на бытовавшую в то время моду, он всегда был коротко стрижен, не носил бороду, довольствовался лишь маленькими усами. Всегда вызывала веселье и его одежда: рубаха с открытым широким воротом, свободный черный костюм одного и того же фасона, что было принято у органистов, и широкополая черная шляпа. Он считал такую одежду свободной и удобной. Что касается пристрастий в еде, то это были, в основном, простые незатейливые блюда. Брукнер не страдал отсутствием аппетита

и часто заказывал в ресторанах двойную, а то и тройную порцию.

ПЕРВЫЕ ПРИЗНАКИ БОЛЕЗНИ СЕРДЦА

В течение последних пяти лет жизни Брукнер работал почти исключительно над своим последним крупным произведением – 9-й симфонией. Наброски и отдельные эпизоды появились уже в 1887–89 гг., но с апреля 1891 года он полностью ушел в работу над этой симфонией. В этот период появились его последнее сочинение, относящееся к жанру духовной музыки, 150-й псалом, и светское хоровое произведение «Гельголанд». В 1885 году начались первые признаки болезни, выражавшиеся в отеке ступней, что мешало ему при ходьбе и игре на органе, а с 1890 года его жалобы на состояние здоровья участились и он начал бояться того, что не окончит 9-ю симфонию. Из-за растущей нервозности и частых катаров верхних дыхательных путей Брукнер был вынужден испросить отпуск на 1890–91 учебный год в консерватории, а в 1891 окончательно вышел на пенсию. В 1892 году он оставил свою деятельность в придворной капелле. Только лекции в университете он еще продолжал читать, хотя и с перерывами, вплоть до 1894 года.

Летом 1892 года он предпринял последнюю поездку в Байройт на Вагнеровский фестиваль, где внезапно почувствовал сильное недомогание. Его лечил профессор Альфонс фон Ростхорн из Праги, случайно оказавшийся в то время в Байройте. Лечение прошло успешно и Брукнер поспешил назвать профессора «спасителем своей жизни». О каких симптомах шла речь, можно узнать из письма Брукнера к патеру Оддо Лойдолу написанному в августе 1892 года после возвращения композитора из Байройта в Штирию: «Я сейчас в Штирии в качестве пациента, болит желудок, печень, отекают ноги. Следует, наверное, полечиться в Карлсбаде». Принимая во внимание его болезненное состояние, врачи с большими сомнениями разрешили ему присутствовать на первом исполнении 8-й симфонии 18 декабря 1892 года в большом зале Венского «Общества друзей музыки». Брукнер все же получил возможность насладиться восторженным ликованием публики и нескончаемыми овациями, к которым присоединился и сам Эдуард Ханзлик.

В письме от 14 марта 1893 года к старому другу Отто. Китцлеру мы читаем: «Представь себе: с середины января я страдаю водянкой; ноги страшно опухли, вода подступила к груди, отсюда – ужасная одышка! Профессор Шреттер отправил меня в кровать и в течение нескольких недель я питаюсь одним молоком (без хлеба); он тиранит меня: никакого пива и т. д., никаких волнений и т. п. Профессор Шреттер говорит, что опасности для жизни нет; если я буду его слушаться, то доживу до глубокой старости. Я вынужден оставить службу в Придворной капелле так же, как и в консерватории из-за болезни горла. Возможно, волнение способствовало моему горькому недугу...» Шреттер в 1890 году возглавил основанную им III медицинскую университетскую клинику в Вене. Он имел легендарную славу как клиницист и его основной интерес распространялся на заболевания органов грудной области. Опытный врач рекомендовал Брукнеру для излечения от скопления жидкости в области груди постельный режим, советовал

избегать волнений и предложил меры по обезвоживанию, организма, которые заключались не только в строгом ограничении приема жидкостей, включая столь любимое Брукнером «пильзенское», но и в так называемых «молочных днях». Удрученный подобными способами лечения, Брукнер 11 февраля 1893 года писал брату Игнацу: «Спасибо за мясо, оно, наверное, очень вкусное. Но мне его нельзя, так как лежу я, прикованный к постели водянкой, и питаюсь только молоком». Возможно, Брукнеру прописали еще и дигиталис, который считался тогда стандартным средством для лечения болезней сердца.

Пациент понемногу отдыхал, хотя настроение у него было не из лучших. 10 марта 1893 года он писал своему будущему биографу Августу Геллериху: «Вода ушла из груди, но ноги еще отекают! Чувствую себя покинутым всеми». Но, тем не менее, он пытается все же шутить в письме: «А еще у меня слишком много воды в животе... Но ничего: уж лучше в животе, чем в голове». И действительно, наступило временное улучшение состояния, что позволило ему на Пасху, в соответствии со старой привычкой, съездить в монастырь св. Флориана и оттуда совершить вылазку в Штирию. Но уже в начале мая он жаловался своему ученику Виктору Криту, что он «все время недомогает» и что «должен был три недели провести в постели», а из письма к Винсенту Финку в Линц мы узнаем, что врачи еще ужесточили режим лечения, так как «...вследствие моей опасной болезни мне нельзя будет больше сочинять».

Кратковременное улучшение позволило ему поехать в середине августа в Штирию, где он вскоре снова слег. В письме регента Штирийского хора, Франца Байера, от 21 сентября 1893 года читаем следующее: «Господин доктор Антон Брукнер уже некоторое время лежит больной и требует тщательного ухода. Врачами ему запрещена любая умственная работа». Только в конце сентября он смог вернуться в Вену, где 9 октября 1893 года получил письмо от брата Игнаца, в котором тот открыл ему, что болезнь опасна для жизни и что врачи скрыли этот факт, опасаясь за его состояние: «Я прошу, во имя Господа, береги себя, как только можешь, не ожидая ничего. Я, как брат, обязан написать тебе правду. Господин прелат (из монастыря св. Флориана – *Прим. авт.*) сказал, что место твоего последнего успокоения должно быть под большим органом, поскольку твой творческий путь начался с него». В начале ноября последовал новый кризис с приступами тяжелого удушья, что дало Брукнеру основание окончательно усомниться в возможности выздоровления. Ухудшение состояния и намек брата Игнаца на необходимость документально закрепить пожелание быть погребенным под большим органом монастыря св. Флориана, по всей вероятности, явились решающими причинами того, что 10 ноября 1893 г. было составлено завещание. Возможно, этому способствовал еще и «...жизненно необходимый эгоцентризм и самоизоляция гения, полностью осознающего цену сее как художнику». Успехи Брукнера и почет, оказываемый ему в последние годы, укрепили уверенность в себе и повысили самооценку, хотя в обращении с окружающими он остался по-прежнему скромным. Его твердая убежденность в том, что «я – это „Я“ и мои произведения имеют большое значение» вынудила его поискать надежное место для своих рукописей, так как он опасался доверить их брату или сестре ввиду их недостаточной компетентности. Итак, в начале ноября состоялось

протоколирование завещания, перенесенное с конца октября по причине ухудшения самочувствия мастера. Приводим текст завещания полностью, так как он содержит некоторые особенности, характерные для Брукнера:

«На случай моей смерти я, находясь в здравом уме и твердой памяти, делаю следующие распоряжения:

1) Я желаю, чтобы мои бренные останки были помечены в металлический гроб, который должен быть установлен в склепе под большим органом церкви монастыря Св. Флориана без придания одного гроба земле. Тело мое должно быть набальзамировано, к чему любезно изъявил готовность господин профессор Пальтауф, после чего с соблюдением всех формальностей препровождено к месту вечного упокоения в монастырь Св. Флориана, что в Верхней Австрии.

2) Я завещаю означенному монастырю Св. Флориана определенную сумму, дабы в день моего погребения, а также 4 раза ежегодно, были отслужены 4 мессы, а именно: 3 мессы в день моего рождения, моих именин и моей смерти, и 4-я месса – за упокой души моих родителей и сестры, а также о здравии моих сестры и брата.

3) Мой основной капитал должен быть поровну разделен между моим братом Игнацем Брукнером, проживающим в монастыре Св. Флориана, и сестрой Розалией Хубер, урожденной Брукнер, проживающей в Фекларбруке. Кроме того, в случае моей смерти обязательства моих издателей по отношению ко мне должны будут выполняться по отношению к ним и их наследникам, что будет закреплено соответствующими договорами.

4) Я завещаю рукописи нижеперечисленных сочинений: симфоний (числом 8; Девятая, даст Бог, скоро будет окончена), 3-х больших месс, квинтета „Те Деум“, 150 псалма и хора „Гельголанд“ – Императорской Королевской придворной библиотеке в Вене и поручаю Дирекции вышеозначенной библиотеки бережно хранить вышепоименованные рукописи.

5) Моей служанке, Катарине Кахельмайр, за многолетнюю верную службу я завещаю сумму в 400 фл. В случае, если она останется при мне вплоть до моей смерти, эта сумма возрастает на 300 фл., что в общем составит 700 фл.

Я желаю, чтобы это завещание вступило в силу сразу после моей кончины без всякого промедления.

Вена, 10 ноября 1893 г.

Д-р Антон Брукнер».

Текст этого завещания во многих отношениях заслуживает внимания с точки зрения структуры личности Антона Брукнера. Кажется странным, что этот богобоязненный человек так заботится о месте последнего упокоения и об обихаживании собственных останков. 15 сентября 1894 г. он делает приписку к завещанию. В этой приписке он уточняет детали погребения и обихаживания тела в случае, если он будет похоронен в монастырской церкви св. Флориана. Приписка

была сделана потому, что он к тому времени еще не получил письменного подтверждения от прелата монастыря относительно погребения, а устным заверениям последнего он, в связи с ухудшением состояния, не доверял. В этом дополнении к завещанию Брукнер даст дальнейшие уточнения по поводу похорон, а именно: «...Тело мое, набальзамированное в соответствии с указаниями, данными выше, должно быть положено в двойной металлический гроб, внутренняя часть которого должна быть снабжена застекленным окошком в том месте, где будет расположено лицо, а гроб должен быть свободно установлен в склепе под большим органом. Только в случае, если непредвиденные обстоятельства не позволят установить гроб свободно в склепе, его следует поместить там же в могиле, облицованной камнем и прикрытой каменной же плитой, но ни в коем случае не засыпанной землей. Быть погребенным на открытом кладбище монастыря св. Флориана я не желаю...» Возможно, что такое преувеличенное внимание ко всем подробностям будущего погребения связано с тем, что Брукнер на протяжении всей жизни проявлял повышенный интерес ко всему, «что имеет отношение к медицине, болезни и смерти». Это могло быть также сопряжено с боязнью «ложной смерти», предрассудком, все еще имевшим широкое распространение в то время. О последнем свидетельствует пожелание снабдить гроб застекленным окошком, а также требование установить его в гробнице, не засыпанной землей. В любом случае у потомков вызывает удивление, что человек, столь твердый в вере, «так боялся возможной скорой смерти».

В завещании проявляется и еще один аспект, игравший доминирующую роль в личности Брукнера – его благочестие. «Нет такого композитора, в биографии которого и обзоре творчества уделялось бы такое большое внимание вопросам, не связанным с музыкой, как в биографии Брукнера. Особое значение в его жизнеописаниях придается его благочестию». Эта фраза Леопольда Кантнера может иметь прямое отношение и к завещанию мастера. В одном из разделов Брукнер делает распоряжение относительно взноса в размере 3000 гульденов только для отправления в церкви монастыря св. Флориана шести богослужений для успокоения его души ежегодно. Сумма весьма значительная, если учесть, что для домоправительницы, служившей ему верой и правдой целых 26 лет, предназначалось всего 700 гульденов! Состояние мастера можно оценить в 20 000 гульденов, из них 14 000 – наличными. Если присовокупить к этому еще 5000 гульденов, которые должны были быть получены по договору от издательской фирмы «Йозеф Эберле и Ко», становится ясным, что Брукнер умер далеко не бедным человеком, и Т. Антоничек с полным правом констатировал: «Брукнеру действительно нужна была бы настоящая поддержка в любом смысле, но только не в материальном».

До начала 1894 года он отдохнул настолько, что 4 января 1894 г. смог отправиться в Берлин, чтобы присутствовать на исполнении своей 7-й симфонии и «Те Деум». В письме от 30 декабря 1893 г, Брукнер писал Дойблеру в монастырь Св. Флориана: «С 8-го. декабря (для исповеди) мне несравненно лучше. На Рождество я был в Кlostернойбурге, а в среду вечером поеду в Берлин, профессор Шреттер позволил мне это». Однако новое ухудшение здоровья не позволило ему присутствовать на первом исполнении 5-й симфонии («Фантастической»),

завершенной еще 17 лет назад, которое должно было состояться 8 апреля 1894 года в Граце под управлением Франца Шалька. Состояние Брукнера стало настолько угрожающим, что 24 марта 1894 года дело чуть было не дошло до принятия последнего причастия. В мае того же года снова наступило улучшение и он смог провести лето в своей любимой Верхней Австрии, где 4 сентября отметил семидесятилетие. По настоянию лечащего врача из Вены все празднества по этому поводу были отменены. Брукнеру пришлось довольствоваться поздравительными письмами и телеграммами со всего света, которых было более 200, в том числе и поздравление от Брамса. Кроме того, в эти дни он стал Почетным гражданином Линца, почетным членом «Общества Шуберта», а также «Штирийского певческого ферейна». К сожалению, в октябре он снова слег в таком состоянии, что в Вене упорно стали распространяться слухи о его близкой кончине. Тем не менее, в конце месяца наступило такое улучшение, что Брукнер смог вернуться в Вену, а 29 октября 1894 года снова приступить к чтению лекций в университете, но не надолго. 5 ноября он в последний раз предстал перед своими любимыми студентами.

Рождество 1894 года он провел в монастыре Клостернойбург, где на 2-й день, несмотря на строгий запрет врачей, в последний раз играл на органе. Д-р Йозеф Ключер в своих воспоминаниях о Брукнере пишет по этому поводу: «На Рождество 1894 года Брукнер в последний раз был в монастыре. В день Стефании он играл на органе в последний раз. И странно: ошибочно нажав на педаль, мастер не заметил этого и жал на нее все время, пока играл. Никогда еще его рука не извлекала из инструмента такого диссонанса». По мере ухудшения его состояния музыканты отмечали все больше недостатков в игре Брукнера. Й. Ключер заметил, что мастером в то время овладевало растущее равнодушие к собственному творчеству.

Состояние его здоровья становилось все более неустойчивым и много раз лечащие врачи – профессор Шреттер и его ассистент, д-р Рихард Хеллер, думали, что пробил последний час композитора. Брукнера мучила нарастающая одышка, так что он не мог подниматься по лестнице в свою квартиру. По ходатайству эрцгерцогини Валери император Франц Иосиф I предоставил в распоряжение мастера великолепную квартиру в Бельведере, состоявшую из 9 комнат на первом этаже, куда Брукнер переселился 4 июля 1895 года и которая по приказу императора всегда была украшена цветами из дворцового парка.

По мере ухудшения состояния, его все больше стали занимать мысли о спасении души. Мастер никогда не пропускал Святой мессы по воскресеньям даже во время путешествий. То же касалось и причастия.

Любой религиозный человек – это своего рода дитя определенной эпохи. Во 2-й половине прошлого века благочестие внушалось Двумя способами: народной миссией и сборниками молитв и поучений. Франц Верфель мастерски отобразил в романе «Утраченные небеса» на примере образа Теты воздействие лейтмотива народной миссии: «Спаси свою душу»; наряду с основным благим намерением возникала тенденция к своего рода абсолютизации религиозной жизни, когда все «обязанности» сводились лишь к спасению души любой ценой. В определенном смысле Брукнер тоже стремился особенно педантично исполнять свои религиозные обязанности, исходя из намерения непременно спасти свою душу.

Вторым, гораздо более действенным инструментом воздействия католической церкви являлись сборники молитв и поучений, которые получили широчайшее распространение во 2-й половине прошлого века. Эти книги издавались в дорогих переплетах из бархата, кожи и даже украшались серебром. Особое место в них занимали так называемые исповедальные страницы, которые, в основном, предназначались для самоконтроля; однако, на таких людей, как Брукнер, с неустойчивой психикой и не уверенных в себе, эти страницы могли воздействовать отрицательно, вызывая невротический эффект. Отношение Брукнера к религии определялось благочестием иезуитов, внушенным ему исповедником патером Шнеевайсом и его преемником, патером Карлом Граффом, которые принадлежали к Ордену иезуитов. Важнейшим молитвенником для каждого иезуита являлась книжка экзерсисий святого Игнатия, в которой тот рекомендовал использовать для ежедневного отчета о деяниях и грехах одну из математических графических таблиц, помещенных в этом молитвеннике. Очень своеобразная манера записи молитв, которые Брукнер заносил в свои календари, может быть обусловлена еще и влиянием книжки «У небесного престола», широко распространенной в то время, изданной священником Ордена миноритов отцом Людвигом Мусеусом и основывающейся на видениях святой монахини Луитгард фон Виттлихен, жившей в XIV столетии. В этой книжке верующему давалась гарантия вечного спасения, если он в общей сложности прочтет «Отче наш», «Аве, Мария» и «Верую» 34 000 раз. Поражает сходство математических таблиц, содержащихся в вышеупомянутой книжке и манеры ведения Брукнером молитвенного дневника, в котором он скрупулезно делал записи в течение последнего десятилетия своей жизни, причем речь вполне может идти о навыках, «...преподанных ему отцом-исповедником». Наконец, можно упомянуть еще об одной книге, находившейся в распоряжении Брукнера, к которой он часто прибегал, – о «Катехизисе христианской католической религии» д-ра Иоганна Баптиста Хиршера, изданной в 1844 году. С помощью текста этой книги, который мастер воспринимал почти буквально, можно понять некоторые странности повеления престарелого Брукнера. Если текст катехизиса гласит: «Девике можно быть наедине с другой девичей, но юноше (тогда имелся в виду любой неженатый мужчина – *Прим. авт.*) негоже оставаться с девичей наедине», становится ясно, почему при беседе Брукнера с дамами обязательно должна была присутствовать «дуэнья», чаще всего – Кати Кахельмайр. Кроме того, в дни исповеди в его комнате должно было лежать наготове полотенце, ибо он считал, что в эти дни не имеет права подавать женщине непокрытую руку.

Не вызывает сомнения, что Брукнер в своих религиозных устремлениях демонстрировал благоприобретенный невроз. Кроме того, определяющим фактором его поведения была крайняя неуверенность в себе и он искал в религии то, что могло бы поддержать его. Брукнера в последние годы жизни отличала крайняя скрупулезность и боязнь совершить грех. Как сообщает Грефлингер, Брукнер очень боялся нарушить пост. В его календарях мы даже находим записи о том, что и сколько он ел в постные дни, причем по его требованию домоправительница должна была письменно подтверждать это. Мы можем также видеть в календарях беспрестанное повторение молитв.

Непомерная религиозность Брукнера усугублялась еще и удручающей театральностью, с которой он демонстрировал окружающим свое благочестие. Если издали слышался звон церковного колокола, он мог на полуслове прервать разговор и начать молиться; точно так же он поступал и во время чтения лекций в университете. «Когда он говорил о Боге, то обычно переходил на творчество современников, Брукнер после игры на органе в Августинской церкви падал на колени и, сложив морщинистые руки, долго молился как дитя; кроме того, Страстную пятницу он проводил в бдениях у Гроба Господня до семи часов». Лечащий врач мастера, д-р Хеллер, подчеркивает еще одну деталь театрального поведения Брукнера: «Он по несколько раз подряд читал „Отче наш“ и „Богородица, дево, радуйся“ и обычно заканчивал моления следующими словами: „Господь все милосливый! Ниспошли мне исцеление, ибо видишь Ты, как нуждаюсь я в здоровьи, дабы смог я завершить свою Девятую и т. д.“ Эту заключительную фразу он произносил с некоторым раздражением и заканчивал ее троекратным „Аминь!“, причем во время произнесения последнего „Аминь!“ несколько раз хлопал себя по ляжкам, чтобы никто из присутствовавших не сомневался в том, что он думает: „Если и сейчас Господь не услышит, то это не моя вина!“»

С момента тяжелого кризиса в конце 1894 года, когда 9 декабря мастер уже во второй раз потребовал священника для последнего причастия, его лечащего врача, д-ра Вайсмайра, заменил уже упомянутый выше ассистент профессора Шреттера, д-р Рихард Хеллер, наблюдавший Брукнера до самой смерти. В течение 1895 года никаких серьезных ухудшений здоровья не было. Брукнер совершал прогулки по дворцовому парку чаще всего по утрам, когда в парке еще не было много посетителей. До наших дней сохранилась скамья, на которой мастер любил отдыхать, и которую до сих пор называют «скамьей Брукнера». Душевное состояние его оставляло желать лучшего. Мастер безучастно воспринимал вести об успешных исполнениях своих произведений и все больше и больше отдалялся от друзей. Брату Игнацу он 30 октября 1895 г. писал: «...Не приезжай сейчас, – до будущего года. Я все еще болею... если кто-либо будет писать, поблаговари от моего имени...» По его настоянию фрау Кати передала Йозефу Шальку, Фердинанду Леви и Гуго Вольфу просьбу временно воздержаться от посещений.

С Гуго Вольфом у Брукнера так и не получилось настоящей дружбы, поскольку интересы обоих слишком различались. Фридрих Экштайн, ученик, а позже – друг и доверенное лицо Брукнера, писал в своих воспоминаниях: «...Брукнер не увлекался литературой, и в то время как Гуго Вольф полностью погружался в творчество Жан-Поля, восхищался стихами Леопарди и испанскими мистиками, в одинаковой степени увлекался английскими юмористами, немецкой романтикой и греческой трагедией – для Брукнера все это было пустым звуком; мастер обладал простым, детским характером и все время блуждал по волшебному лабиринту чертогов контрапункта, где теплился таинственный свет лучей заходящего солнца, как бы преломляющихся в старинных цветных витражах, сменяясь густой тенью загадочных сводов и беспросветным мраком подземелий». Гуго Вольф внутренне все больше и больше отдалялся от Брукнера, хотя всегда и причислял его к величайшим музыкантам всех времен и народов. Только лишь

ухудшающееся здоровье мастера заставило Вольфа пересилить себя и вновь искать с ним встреч.

Все оставшиеся силы Брукнер посвящал работе над 9-й симфонией. После завершения Адажио в ноябре 1894 года он с начала 1895 года приступил к финалу. Сохранились отдельные наброски и фрагменты, а также целые листы готовой партитуры. По этим фрагментам можно судить, каким должен был быть этот «Финал финалов», самое грандиозное и монументальное явление западноевропейской музыки. Адажио же Брукнер называл своим «прощанием с жизнью».

В конце декабря 1895 года Брукнер писал брату Игнацу в монастырь Св. Флориана: «К сожалению, я все еще нездоров (3 врача)». Однако расходы на лечение не должны были сильно обременять его, так как помимо пенсии он с 1890 года получал значительные суммы в качестве почетных вознаграждений. Состояние его здоровья не улучшалось, а 12 января 1896 года он в последний раз присутствовал в зале «Музыкального ферейна» на исполнении «Те Деум» под управлением Рихарда фон Пергера (Пергер, кстати, включил в свою программу это хоровое произведение по настоянию Брамса). Страшно исхудавший, он, сидя в первой ложе партера, до которой его донесли в специальном кресле, в последний раз вкусил триумф и наслаждался восхищенным ликованием венской публики, постигшей, наконец, величие его музыкального гения.

В начале июля 1896 года у Брукнера случилось воспаление легких, что усугубило и без того тяжелое состояние. С 9 по 16 июля профессор Шреттер уже не верил в возможность спасения; капеллан замка Бельведер, патер Хериберт Вич, все время был наготове с последним причастием. Брукнер часами лежал без сознания и бредил. К огромному удивлению врачей, 16 июля состояние мастера улучшилось настолько, что он смог даже на некоторое время покинуть постель. Сам Брукнер приписал улучшение своего состояния тому, что принял Святые дары.

В этот день был сделан памятный фотографический снимок мастера, о происхождении которого д-р Хеллер повествует следующее: «В последнее время Брукнера не снимали, а на предложения сфотографироваться он неизменно отвечал отказом из-за боязни приближающейся смерти. Тогда мы решили снять Брукнера без его ведома и Шреттер попросил г-на Фрица Эрбара (знаменитого фортепианного мастера, приехавшего в Вену в 1848 году – *Прим. авт.*) попробовать осуществить этот трудный опыт. Когда мы вместе со Шреттером пришли к Брукнеру, он уже (на 8-й: день болезни) сидел в своем кресле у окна. Эрбар установил свой аппарат за дверью так, чтобы можно было снять Брукнера, как только дверь откроется. Это удалось сделать, однако попытка не ускользнула от внимания Брукнера. Он вдруг встал и предложил всем прогуляться, так как день был хорош...» В то время как Брукнер провожал профессора Шреттера до экипажа, Эрбару удалось еще раз сделать моментальный снимок, о чем Шреттер позже рассказывал: «Брукнер, несмотря на все уговоры, вознамерился, во что бы то ни стало, проводить меня до коляски. Эрбар в это время спрятался за экипажем с маленьким аппаратом и ему удалось сделать снимок. На фотографии можно видеть Брукнера, одетого в легкую рубашку, в сопровождении домоправительницы и

брата в момент прощания со мной. Бросается в глаза необычайное сходство братьев». Наконец, Эрбару посчастливилось еще раз снять мастера, который к тому времени уже снова лег в постель и задремал. На этой фотографии Брукнер выглядит почти так же, как и на снимке, сделанном сразу после его смерти.

К сожалению, со снимком, сделанным 17 июля 1896 года, на котором рядом с Брукнером видны проф. Шреттер и его ассистент д-р Хеллер, а также Игнац Брукнер и домоправительница, связана одна неприятная история. Д-р Хеллер и д-р Магер в соавторстве с сыном проф. Шреттера написали медицинский трактат, который затем был опубликован под именем одного лишь молодого Шреттера, что вызвало скандал и привело к судебному процессу по обвинению в плагиате. Все это подробно освещалось в журнале «Die Fackel». В связи с этим скандалом, на вышеназванном фото, которое Игнац Брукнер получил впоследствии на память от проф. Шреттера, изображение Хеллера было заретушировано.

Во время тяжелого кризиса фрау Кати ночи напролет проводила у постели Брукнера, чтобы быть поблизости в случае необходимости. Поскольку приглашенные сиделки не очень добросовестно выполняли свои обязанности, фрау Кати в мае 1896 года взяла себе в помощь дочь, только что выпущенную из пансиона. В ее поведении с больным не всегда сквозило добродушие; иногда приходилось обращаться с ним со всей строгостью, за что Брукнер называл ее «домашним капралом», но был неизменно преисполнен чувством благодарности к ней. Шреттеру он однажды в шутку сказал: «Она ведь не знает, что находясь при мне, войдет в историю».

Уже 20 июля мастер снова стал ходить, у него заметно улучшился аппетит. К сожалению, в поведении Брукнера стали наблюдаться странности: он все больше впадал в детство, а усердие в молитвах начало перерастать в религиозную манию. Случалось, что он поднимался среди ночи, зажигал свечи перед домашним алтарем и часами молился. Однажды ночью он в ночной рубашке убежал в сад. Профессор Шреттер пригрозил отправить его в дом умалишенных, если такое поведение будет продолжаться. Угроза подействовала и Брукнер стал вести себя спокойнее. Иногда наступало такое просветление, что он дрожащими руками пытался сыграть «Лендлер» для своего врача, а временами даже продолжал работу над финалом своей последней симфонии. Однако, он часто сам не понимал, что пишет, и уничтожал нотные страницы или вымарывал чернилами целые строки. Когда 19 июля в дождливое и холодное воскресенье ему запретили посещение Святой мессы, он посчитал, что его свобода ограничена и упросил врача дать ему свидетельство в том, что он всегда будет свободен. Чтобы успокоить больного, д-р Хеллер изготовил в трех экземплярах следующий аттестат: «Поскольку господин профессор доктор Антон Брукнер, дожив до преклонного возраста, посвятил всю жизнь искусству и имеет перед ним высокие заслуги, он всегда (пока он здоров) должен пользоваться полной свободой и вкушать жизнь во всей ее полноте». Будучи вне себя от радости от получения «столь ценного документа», Брукнер пообещал сочинить для Хеллера в знак благодарности хорал, эскиз которого впоследствии так и не был обнаружен.

30 июля 1896 года Брукнер писал брату Игнацу: «По случаю Твоих именин желаю Тебе того, чего бы Ты сам для себя желал. Да благословит Тебя Господь!

Будь всегда здоров и молись, все время молись за своего брата Антона!» Без сомнения, Брукнер предчувствовал смерть, так как его состояние было очень неустойчивым, о чем мы можем судить по письмам д-ра Хеллера к жене: «2 августа. Брукнер снова чувствует себя плохо, причем скорее умственно, чем физически. Он все время говорит что-то бессвязное, его совершенно невозможно понять. 3 августа. Брукнер становится все рассеяннее и капризнее, с трудом удается уговорить сиделку оставаться возле него».

Неожиданно физическое состояние Брукнера настолько улучшилось, что д-р Хеллер решил уйти в отпуск с 15 августа, перепоручив заботы о пациенте д-ру Сорго. Профессор Шреттер, вернувшийся в Вену из отпуска 16 августа, нашел состояние Брукнера удовлетворительным. 18 августа мастер принял нескольких гостей, а спустя три дня снова предпринял пешую прогулку на воздухе. Он часами сидел на своей излюбленной скамье в парке, третьей от начала аллеи, в солнечные осенние дни; но большую часть времени проводил в кресле. Фрау Кати вела строгий отбор посетителей. Затем состояние его снова резко ухудшилось. Йозеф Шальк сообщал своему брату Францу, что мастер во время последнего посещения вскоре после начала разговора вдруг перестал обращать на него внимание и после недолгого молчания «стал судорожно повторять отдельные стихи из „Отче наш“». Д-р Хеллер, вернувшийся из отпуска 15 сентября, нашел Брукнера не покидающим кресло, на котором его, закутанного в плед, вывозили в парк.

Горячие мольбы Брукнера о том, чтобы ему было дано завершить 9-ю симфонию, не были услышаны «любимым Господом», которому он поклонялся всю жизнь.

7 октября мастер написал брату Игнацу последнее письмо, наглядно демонстрирующее деградацию разума умирающего:

«Игнацу Брукнеру, Св. Флориан. Дражайший брат Игнац! Прошу тебя больше не писать мне. Игнац не будет писать мне, а я не смогу ответить (может быть, устно). Твой брат Антон. Вена, 1896 г., октябрь.

Будь здоров, здоров, здоров.

7 окт. 1896 Бельвеверд. А.Б.

Оч. добр. г. Иг. Брук,

в славн. монастыре Св. Флор, близ Линца

Твой брат

Твой Брукнер.

Т. Т. А. Бр.

Игнац будь буд здоров! Будь всегда здоров здоров. Всегда буд здоров!»

8 субботу, 10 октября, его навестил д-р Вайсмайр и оставил в относительно хорошем состоянии. Как обычно, он вознес богу свои вечерние молитвы, записал их в календарь и отошел ко сну. Посетителей поражал его ужасно изможденный вид. Гуго Вольф сообщает, что услышав о критическом состоянии мастера, он поспешил на его квартиру в Бельведер, где был встречен домоправительницей, которая сообщила ему, что с Брукнером лучше не общаться, поскольку его сознание омрачено. Вольфу, однако, удалось через приоткрытую дверь бросить

взгляд в комнату больного. Брукнер лежал там «на простой железной кровати, обложенный подушками со страшно исхудавшим бледным лицом, устремив неподвижный взгляд в потолок; по его губам блуждала рассеянная улыбка и, как бы повинуюсь ритму музыки, звучащей внутри него, он отбивал дрожащим указательным пальцем такт по одеялу; эту музыку слышал только он, и она уносила мастера, отрешившегося уже от всего земного, в Вечность».

В воскресенье, 11 октября, мастер почувствовал себя настолько хорошо, что даже снова взялся за работу над финалом 9-й симфонии. В полдень по поручению врачей – проф. Шреттера и д-ра Хеллера, проводивших выходной за городом, прибыл доктор Сорго. Он осмотрел больного, не нашел никаких ухудшений, однако посоветовал воздержаться от прогулки по причине ветреной погоды. Около 3-х часов пополудни Брукнер стал жаловаться на сильный озноб. Фрау Кати настояла на том, чтобы он лег. Ее дочь и присутствовавшая сиделка помогли мастеру добраться до постели. Ему принесли чай. Брукнер сделал несколько глотков из чашки, затем с помощью сиделки повернулся на левый бок, 2 раза глубоко вздохнул и скончался.

Верный друг композитора Антон Майснер, находившийся в это время в капелле Бельведера, тотчас поспешил в дом умершего. Был срочно вызван патер Херберт Вич, который прочитал заупокойную молитву. Д-р Хеллер констатировал смерть, которая, на его взгляд, случилась от инфаркта. Весть о смерти Брукнера очень быстро распространилась и вскоре стали появляться люди, желавшие выразить соболезнование. До прибытия Игнаца Брукнера их принимал Антон Майснер. До полудня вторника тело находилось на смертном одре. Художник Ператон сделал рисунок мастера, а скульпторы Хаберль и Циндлер изготовили посмертную маску.

Распоряжения, содержащиеся в завещании, были тщательно исполнены. Профессор Рихард Пальтауфр, в соответствии с обещанием, набальзамировал тело. В точности были исполнены и распоряжения Брукнера относительно места последнего упокоения в монастыре Св. Флориана.

Траурная церемония, расходы по которой взял на себя город, состоялась 14 октября 1896 года. В 3 часа по полудни катафалк, запряженный шестерней, двинулся от квартиры в Бельведере к Карлскирхе. Выстроившись перед церковью, «Академический певческий фереин» попрощался с мастером, исполнив 2-ю часть его хора «Шествие германцев». В Карлскирхе состоялось торжественное отпевание. «Певческий фереин общества друзей музыки» и «Венский мужской певческий фереин» исполнили «Либера» Иоганна Хербека и литанию Шуберта «В день Всех Святых», а Венский филармонический оркестр под управлением Ганса Рихтера исполнил Адажио из 7-й симфонии Брукнера. Траурную речь произнес д-р Альфред Фрелих. Не только друзья Брукнера, но и музыкальные величины, столь осложнявшие ему жизнь в Вене, почти в полном составе присутствовали на отпевании. Бернгард Паумгартнер, чьи родители были дружны с Брукнером, писал позже, что и Иоганнес Брамс тоже находился в это время в церкви. «Отмеченный болезнью, которая свела его в могилу в следующем году, страшно исхудавший, он казался глубоко опечаленным. Слезы бежали по его щекам и бороде».

После отпевания катафалк проследовал на Венский западный вокзал и оттуда

гроб с телом композитора, в соответствии с его желанием, отправился туда, где начиналась его мирская слава, – в монастырь Св. Флориана.

МЕДИЦИНСКОЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Следует принять во внимание, прежде всего, структуру личности Брукнера и его психическое поведение в различных жизненных ситуациях, часто казавшееся странным окружающим. Уже почти 60 лет назад Э. Кинаст первым попытался составить психограмму композитора, так же как и Э. Рингель в 1977 году. Между тем, стали известны новейшие документы и исследования об Антоне Брукнере, которые доказали, что отдельные пункты этих психограмм не соответствуют действительности. Однако нет никаких сомнений в том, что Брукнер страдал болезнью, которую можно определить как невроз. Этот диагноз, основанный на биографических данных и не подвергающийся сомнению, не означает, однако, что обязательно должны совпадать оценки человека и художника. Мы знаем, что у многих людей искусства проявляются невротические черты, а современный психоанализ придерживается мнения, что невроз, по всей вероятности, часто повышает творческую потенцию художника. Некоторые художники прекрасно знают об этом, о чем свидетельствует так часто и охотно приводимый пример с Густавом Малером, который отказался от курса психотерапии, предложенного ему Зигмундом Фрейдом. «Господин профессор, сказал Малер, – давайте не будем делать этого, поскольку я хочу и дальше писать мои симфонии».

Чем меньше с помощью диагноза невроза можно дать оценку Антону Брукнеру как человеку и художнику, тем больше он позволяет нам объяснить многие особенности и странности этого музыкального гения. В основном, выявляются следующие симптомы:

Во-первых, это ярко выраженная неуверенность в себе и низкая самооценка. Можно предположить, что уже в первые годы жизни нормальному развитию чувства собственного достоинства Брукнера препятствовали нравы, царившие в родительском доме, будь то влияние деспотичной матери или авторитарное воспитание со стороны отца. Равным по значению фактором могли быть условия пребывания в монастыре Св. Флориана в качестве мальчика-певчего во время пубертатного периода.

Низкая самооценка связана с его верой в авторитеты, приведшей к тому, что он всю жизнь чувствовал себя униженным и подчиненным и никогда не отваживался подвергнуть авторитет критике. Следует принять во внимание, что такое униженное состояние и неспособность выразить наглядно возмущение этим положением могли привести к агрессии, и Брукнер наверняка очень страдал, вынужденный подавлять эту агрессию. Легенды о том, что он, будучи еще совсем молодым, приносил ночью на кладбище раков и заставлял их ползти с зажженными свечами, прикрепленными к спине (что рассматривается некоторыми психологами как выражение крайней агрессивности «с садистскими и магическими компонентами»), скорее всего является плодом чьего-то слишком живого воображения. По мнению австрийского этнолога Леопольда Кретценбахера, эта волнующая история – типичный анекдот, возникший в литературе первой

половины XIX века и в реальности не имеющий к Брукнеру ни малейшего отношения. Но и утверждение Рингеля о том, что Брукнер боялся критиковать авторитеты, не находит документального подтверждения, как справедливо заметил Манфред Вагнер. Возможно, что Брукнер не подвергал авторитеты открытой критике потому, что именно благодаря внешней покорности, добивался гораздо больших успехов в достижении цели, нежели если бы это была наглядная демонстрация собственного достоинства. Нельзя упускать из виду и тот факт, что он использовал в своей стратегии достижения цели формальный язык, усвоенный им в авторитарной системе образования, значение которого уже отмечалось выше.

Между прочим, Брукнер прекрасно знал цену себе как художнику. Его современник, критик Людвиг Шпайдель, который довольно неплохо разобрался в сложной психике Брукнера, так писал об этом: «Брукнер познал сочувствие и любовь к себе, но только тогда, когда, напрягая все силы, достиг определенного высокого уровня. То, что этот человек отлично знал себе цену – в этом не стоит сомневаться. Его известную всем покорность нельзя принимать за чистую монету. Это, скорее всего, плод долговременного церковного воспитания. Ежедневно можно услышать сказки о его странностях. Однако в тех случаях, когда он позволял себе откровенно говорить о других и высказывать свои суждения, Брукнер проявлял себя как каждый необыкновенный человек, исполненный чувства собственной значимости. Брукнер был наивен как дитя, но как умное дитя, отлично знающее, чего хочет. И как дитя он помещал себя в центр мироздания и оценивал все происходящее с наивным эгоизмом». Примером того, что нельзя было принимать на веру покорность и скромность Брукнера, может служить письмо от 13 февраля 1875 года к Морицу фон Майфельду в Линц, из которого следует, что и к своему идолу Рихарду Вагнеру он мог относиться вполне реалистично: «Вагнера нельзя ни о чем просить, если не хочешь по легкомыслию потерять его расположение».

Следующий симптом невроза, свойственного Брукнеру – это его инфантильность. Многие люди из его ближайшего окружения чувствовали необходимость помочь ему словом и делом, порой слишком навязчиво. То, что советы друзей часто приводили к разочарованиям и неприятностям, способствовало тому, что Брукнер стал недоверчивым, что очень характерно для людей с низкой самооценкой. Это недоверие росло и со временем перешло в параноидальную манию преследования, которая обуславливалась частично атаками на него собратьев-музыкантов и их интригами.

В известном смысле невроз привел к его особому отношению к противоположному полу. Если предположить, что Брукнер был все более неспособным к глубоким человеческим привязанностям, чем больше он абсорбировался в своих творческих произведениях, то следует искать объяснение его постоянных неудач со сватовством в невротической структуре его личности.

Тезис Рингеля о том, что Брукнер «...сошел в могилу, не имея ни малейшего опыта с женщинами», можно подвергнуть сомнению. То, что он охотно участвовал в празднествах, играл на скрипке и танцевал, а также его рано проявившаяся склонность к красивым девушкам, позволяет думать, что его сексуальная реакция была совершенно нормальной. Насколько нормально, доказывает анекдот, который

был рассказан внучкой современницы Брукнера: «Моя бабушка, родившаяся в 1843 году, будучи юной, смазливой девушкой, работала кухаркой в трактире. Однажды она мыла салат во дворе трактира. К ней подошел г-н Брукнер, взял за руку и сказал: „Прелестные ручки! Какими же должны быть бедра!“».

Его желание связи с женщиной вряд ли могло бы реализоваться, так как он не мог помыслить о сексуальных отношениях вне брака, освященного церковью. Кроме того, его притязания всегда были подвержены схеме, которая применялась им всегда и вызывала обычно негативное отношение у женщин. Письменные же его послания содержали все те же формы, которые он использовал как в деловой корреспонденции, так и в прочих письмах, – формы, которые он буквально впитал в себя, будучи школьником, а затем учителем. Все его попытки сватовства повторялись одинаково и по одной и той же схеме. Именно такая тенденция к повторам является симптомом, часто встречающимся при неврозах. Если тенденция к повторам проявлялась в течение десятилетий в его постоянных попытках посвататься или же в маниакальном стремлении получить отличие (отражение болезненной неуверенности, которая проявилась также в постоянных возвращениях после того, как он покидал квартиру, или же в том, что он часто читал свои лекции с закрытыми глазами), то с 1865 года проявились симптомы благоприобретенного невроза: Брукнер начал пересчитывать цветы на обоях, листья на деревьях, окна на фасадах домов, жемчужины в ожерельях дам и даже звезды на небе. К этому прибавилась еще навязчивая идея, что он должен осушить Дунай и «иступленное перебирание четок до полного изнеможения». Бесспорно то, что скрупулезность Брукнера в вопросах религии и благочестия вызвана именно неврозом. Неукоснительное соблюдение постов с постоянными просьбами к епископу об отпущении грехов, а также беспрестанное повторение и педантичное фиксирование молитв в календарях говорят сами за себя.

В мае 1867 года наступил кризис, при котором все неврастенические явления достигли своей кульминации, что Рингель определяет как драматическую концентрацию его психопатологии. Некоторые признаки свидетельствуют о том, что к этому невротическому кризису прибавилась еще и настоящая депрессия, угрожавшая целостности его личности. В этой связи стоит упомянуть о том, что и его мать была подвержена депрессиям. В настоящее время нам известно, что в появлении эндогенной депрессии значительную роль играют факторы наследственности. К счастью, Брукнер смог преодолеть, наконец, этот тяжелый кризис, не в последнюю очередь посредством своего рода психотерапии, заключавшейся в работе над его великими произведениями, «что помогло ему все сбросить, что смогло освободить личность». Брукнер был абсолютно уверен в силе своей музыки и сам однажды сказал об этом: «Если все, что творится в душе, есть слабость, то я прибегаю к силе и пишу мощную музыку».

Гораздо проще, чем обсуждение различных медицинских аспектов сложной психической структуры Брукнера, является анализ истории болезни, которая в конце концов свела его в могилу. Анамнез начинается в 1881 году, когда Брукнер впервые упоминает об отекании ног, и этот симптом без сопровождающих заболеваний наличествовал с разной степенью интенсивности в течение всех последующих лет. В 1892 году во время посещения Вагнеровского фестиваля в

Байройте речь шла уже об «опасном заболевании», о природе которого мы ничего точно не знаем, но которое требовало помощи медицинского светила, случайно оказавшегося в это время в Байройте. Когда Брукнер после некоторого улучшения пустился в обратный путь, чтобы провести лето в своей любимой Штирии в Верхней Австрии, недуг, постигший его в Байройте, возобновился, поскольку в августе он сообщает, что у него «боли в печени, желудке и в ногах (пухнут ступни)».

В середине января 1894 года водянка сильно увеличилась: «Ступни ужасно отекают; вода дошла до груди, отсюда – страшная одышка». Из рукописной истории болезни Брукнера, которую вел в то время лечащий врач, доктор Рихард Хеллер, и которая хранится в Институте истории медицины Венского университета, мы узнаем, что для облегчения при одышке была произведена пункция диафрагмы. Обрадовавшись улучшению, Брукнер писал тогда: «Вода ушла из груди, но ноги пухнут. Еще у меня немного воды в животе». Это замечание указывает на то, что речь могла идти о налицествовавших уже с 1892 года застойных явлениях в печени, о застойном асците, который обуславливал скопление жидкости в области живота. С этого времени по настоянию доктора Хеллера он должен был придерживаться строгой (бессолевой), по большей части молочной диеты, исключаящей алкоголь и табакокурение. Кроме того, Брукнер подвергался медикаментозному лечению. Ему, как явствует история болезни, был прописан дигиталис, который наряду с диуретином и препаратом теобромина считался в то время лучшим сердечным средством. В одном из Венских учебников медицины того времени уточняется лечебный эффект этих средств: «Среди сердечных средств доверия заслуживают только фолia дигиталис, в то время как эрзацы не эффективны. Следует прописывать листья дигиталиса в виде порошка, а для нормализации мочеиспускания – еще и диуреагин – препарат теобромина».

Несмотря на лечение и соблюдение строгого постельного режима, болезнь, хотя с меньшей интенсивностью, продолжалась. В сентябре 1893 года, во время пребывания на отдыхе в Штирии, он снова слег, а после тяжелого кризиса в ноябре его состояние было настолько тяжелым, что он, опасаясь приближения смерти, составил завещание.

К всеобщему удивлению, он почувствовал себя в январе 1894 года настолько хорошо, что отважился на вторую поездку в Берлин. Однако это улучшение состояния было кратковременным, и в марте ему снова стало так плохо, что он потребовал последнего причастия. Однако, кризис был снова преодолен. Свой 70-й день рождения Брукнер отмечал в Штирии, хотя врачи категорически запретили ему участвовать в торжествах по случаю юбилея. В октябре он снова начал читать лекции в университете, но ему очень трудно было из-за одышки подниматься по лестнице в аудиторию. Он задыхался, даже взбираясь на кафедру. Один из слушателей вспоминает: «Он часто останавливался, поднимаясь на кафедру и говорил студентам: „Кабы не одышка, я был бы еще хоть куда!“». Вскоре Брукнер был вынужден навсегда отказаться от преподавательской деятельности. Состояние снова стало угрожающим, продолжали опухать ноги, увеличение количества жидкости в области плевры в декабре сильно затрудняло дыхание, и он во второй раз пригласил священника со святыми дарами.

1895 год прошел без тяжелых кризисов, состояние было, однако, неустойчивым, начался прогрессирующий распад личности. Это выразилось, прежде всего, в том, что Брукнер все больше начал впадать в детство, а его религиозность стала переходить в манию. В декабре 1895 года он писал брату: «Я, к сожалению, все еще нездоров».

12 января 1896 года в зале Музыкального фрейа исполнялась его 4-я симфония и «Те Деум». Брукнера, худого как скелет, донесли до его ложи в креслах. Он обратился к руководителю концерта господину фон Пергеру со словами извинения: «Вы же знаете, мое сердце доставляет мне много хлопот». В начале июля появились признаки сильного удушья, за которым последовало воспаление легких. В этот период Брукнер подолгу лежал без сознания и врачи не верили уже в возможность преодоления кризиса. Но 16 июля он снова почувствовал облегчение, встал с постели и потребовал, чтобы его вывели в сад. Наконец, 11 октября он в середине дня почувствовал сильный озноб, был отведен в постель и в течение нескольких минут, повернувшись на левый бок, протился с жизнью.

Диагноз, зафиксированный доктором Хеллером в истории болезни гласит: «Брукнер страдал хроническим заболеванием сердечной мышцы, что сопровождалось постоянно увеличивающейся одышкой при движении, скапливанием жидкости в плевре, отеком ног, отеком печени, затрудненным мочеиспусканием, расширением сердца. Дважды он перенес катаральную пневмонию». С точки зрения сегодняшнего дня, этот диагноз абсолютно верен. Заболевание сердечной мышцы Брукнера соответствовало так называемому заболеванию коронарных сосудов сердца, что впоследствии привело к атеросклерозу и сужению венечных сосудов. Видимо, неумеренная еда, курение и сидячий образ жизни способствовали развитию атеросклеротических процессов. Был ли еще дополнительный фактор риска в форме повышенного кровяного давления – неизвестно, поскольку измерение кровяного давления еще не стало в то время обычной процедурой. За несколько месяцев до смерти появились признаки недостаточности в левой половине сердца, сопровождаемые развитием отека легких, связанным с тяжелой одышкой. Сердечная недостаточность обусловила также склероз мозговых сосудов, что привело к изменению его личности. Смерть могла произойти в результате остановки сердца, что прекратило его дальнейшие страдания.

Величие Брукнера оценено по достоинству только в нашем столетии и ироническое прозвище «Мессия из Ансфельдена», данное ему Максом Кальбеком, приобрело свой истинный смысл. Его образ, освобожденный от злословия современников и сентиментально-слезливых слов начала XX века, предстает во всей красе перед всем культурным миром. Он мог бы с гордостью оглянуться на свой жизненный путь, весь без остатка отданный музыке, и да покоится с миром его прах под большим органом и крестом в монастыре Св. Флориана!

Краткие сведения о лечащих врачах

Иоганн Непомук Гуммель

Доктор Эмиль Х. Гушке (1797–1858)

Гушке был вторым сыном советника медицины, лейб-медика Великого герцога Вильгельма Эрнста Христиана Гушке, который совместно с доктором Готтфридом фон Хердером 10 мая 1805 года делал вскрытие тела Фридриха Шиллера.

Эмиль Гушке получил степень доктора в 1818 году в Йене и стал профессором Йенского университета. После смерти Лодера он стал его преемником. Главными заслугами его были открытия в области анатомии и эмбриологии. Он приближался к позициям натурфилософии.

Доктор Карл Вильгельм Штарк (1787–1845)

Карл Вильгельм получил степень доктора в 1811 году в Йене, после того как в 1807 г. стал лейб-медиком герцога Карла-Августа. После нескольких лет научных экспедиций по Европе он вернулся в 1813 году в Йену, где ему был присвоен титул сверхштатного профессора. В 1826 году он стал штатным профессором медицинского факультета и в 1836 году был удостоен титула тайного советника.

В 1838 году после смерти отца возглавил дирекцию земельных лечебниц. Сын лейб-медика герцога Ваймарского, он снискал себе славу врача и долгие годы лечил Фридриха Шиллера.

Карл Вильгельм Штарк, будучи прекрасным человеком, учителем и практиком, был еще и отличным врачом. Он сам считал себя учеником Шенляйна и приверженцем натурфилософии. Первое место среди его трудов занимает двухтомная «Общая патология или общая природа болезни», вышедшая в Лейпциге в 1838 году.

Карл Мария фон Вебер

Доктор Август Вильгельм Геденус (1797–1862)

Он учился в Лейпциге, Геттингеме и Берлине и опубликовал еще до получения степени доктора в 1824 году две ценные работы по практической хирургии, а именно: «О щитовидной железе, зобе и его лечении» и «Об ампутации бедра в тазобедренном суставе». После научной экспедиции по странам Европы он в 1826 году вернулся в Дрезден, чтобы посвятить себя более чем 30-летней врачебной практике.

Как врач, он уделял внимание различным лечебным источникам, поскольку был зятем известного изобретателя искусственных минеральных вод доктора Ф. А. Струве. Геденус был не только автором различных научных публикаций, но и эпиграмм, элегий и од на латинском языке, посвященных не только медицинским светилам, но и известным деятелям искусства и науки.

Доктор Карл Христиан Леберехт Вайгель (1769–1848)

Он учился в Геттингеме и Лейпциге, где в 1793 году получил степени доктора философии и медицины. В последующие годы предпринял несколько поездок, в том числе и в Вену. В 1796 году он вернулся в Лейпциг, получил доцентуру и переехал в 1799 году в Майссен, где стал практикующим врачом. Уже в 1801 году снова переселился в Дрезден, где вел борьбу за распространение прививки оспы.

За оказание помощи больным русским офицерам он был по приказу Наполеона посажен в тюрьму в 1813 году. После многомесячного заключения Вайгель был обменен на французского офицера по окончании Битвы народов под Лейпцигом.

После того, как он в 1814 году стал советником при Русском, Саксонском и Ваймарском дворах, последовало его окончательное возвращение в Дрезден, где он в 1843 году отметил 50-летие с момента присвоения ему степени доктора. Среди его научных трудов следует отметить семь томов с описанием «Итальянской медико-хирургической библиотеки».

Феликс Мендельсон Бартольди

Доктор Иоганн Христиан Август Кларус (1774–1854)

Он получил степень доктора в 1797 году в Лейпциге, где в 1799 году уже получил доцентуру, а в 1803 году стал сверхштатным профессором анатомии и хирургии. В 1820 году, в качестве штатного профессора, стал руководителем медицинской клиники госпиталя Св. Якова, которой руководил до 1848 года. В последние годы жизни, вследствие глаукомы, почти ослеп.

Его научные публикации почти не имеют ценности. Однако, он получил широкую известность как врач-практик. Его лекции славились ясностью изложения и обилием примеров, за что высоко ценились студентами-медиками.

Доктор Адам Хаммер

Врач-практик в Берлине, наблюдавший Мендельсона в последние дни жизни.

Доктор Иоганн Лукас Шенлейн (1793–1864)

Считался одним из самых знаменитых клиницистов нового времени. Он

родился в Бамберге в простонародной семье и получил степень доктора в 1826 году в Вюрцбургском университете. В 1877 году получил доцентуру на кафедре патологической анатомии в Вюрцбурге, а в 1820 году после того как отклонил приглашение в университет Фрайбурга, ему предложили должность штатного профессора кафедры специальной патологии и терапии. В этой должности он в том же году начал руководить клиникой госпиталя Св. Юлия, которая очень скоро стала одной из известнейших клиник Германии, что способствовало притоку студентов в Вюрцбургский университет.

Вследствие участия в политических событиях 1830 года, был отстранен от должности и переведен в Пессау в качестве советника медицины округа. В 1833 году принял приглашение Цюрихского университета, проведя в Швейцарии почти 6 лет, а в 1839 году переехал в Берлин, где стал профессором медицинской клиники и лейб-медиком короля. Кроме того, преподавал в университете и вскоре завоевал славу и любовь пациентов в качестве врача-консультанта. Тяжелый удар судьбы – гибель в результате несчастного случая единственного сына Филиппа, высокоодаренного ученого, – вынудила его досрочно отказаться от должности в 1859 г.

Доктор Иоганн Карл Вальтер (1796–1859)

Вальтер учился в Лейпциге и получил степень в 1820 году. После научной экспедиции с 1823 года занимал должность доцента в университете и одновременно практиковал в Лейпциге, где в 1828 году стал судебным экспертом, а затем полицейским врачом. В 1829 году Вальтер был внештатным профессором хирургии. С 1830 года вместе с профессором Э. А. Карусом руководил хирургической поликлиникой университета. Умер от чахотки.

В списке его научных публикаций были такие труды как «Радикальное лечение женских болезней», «Подробный карманный рецептурный справочник» в 2-х томах и «Лексикон общей и глазной хирургии».

Роберт Шуман

Доктор Бегер

Жил в Дюссельдорфе с 1849 по 1859 годы. Вначале был полковым врачом 9-го уланского полка. Являлся весьма популярным и знаменитым врачом, которого очень трудно было уговорить взяться за лечение пациента, невзирая даже на предлагаемый высокий гонорар. С другой стороны, имел особую симпатию к людям низших слоев общества и чаще всего лечил их бесплатно. Как свидетельствуют современники, лестница, ведущая к его квартире, с раннего утра была заполнена бедным людом.

Летом 1858 года он сопровождал страдающего слабоумием короля Фридриха Вильгельма IV в его путешествии через Альпы в Рим, где присутствовал на аудиенции, которую Папа дал монарху. Став лейб-медиком короля, Бергер

переселился из Дюссельдорфа в Берлин, где у него была обширная практика.

Доктор Карл Густав Карус (1789–1869)

В Лейпциге, где он родился в год французской революции, получил степень доктора философии и медицины. Свою врачебную деятельность он начал в госпитале Св. Якова в Лейпциге. Со следующего года работал в родильном доме доктора Йорга, где и увлекся сравнительной анатомией. Уже в 1810 году получил доцентуру в области сравнительной анатомии. В 1813 году его назначили руководителем французского лазарета Пфаффендорф, затем он снова начал работать в родильном доме.

В 1815 году стал профессором анатомии и акушерства во вновь созданной Дрезденской медико-хирургической академии, где состоял в должности 12 лет. Несмотря на то, что он считался лейб-медиком саксонского королевского дома, Карус был еще врачом для бедных. Широко известен его учебник по гинекологии, а также труд «Нервная система и мозг», где были помещены его собственные рисунки и гравюры. Огромное значение приобрела его книга «Психика», заслуживающая пристального внимания специалистов и в наши дни.

В своих многочисленных трудах Карус затрагивает массу вопросов, не связанных с медициной. Его работы о значении символизма – «Рассуждения о Шекспире», или же записки о «Фаусте» Гете – это только немногие примеры трудов, благодаря которым он сделал себе имя как германист. Не удивительно, что после первой встречи в 1818 году с Гете между ними завязалась оживленная переписка, а затем и личный обмен мнениями, что длилось целых 14 лет.

Духовная близость Каруса и Гете была основана на внутренней связи наук и искусств и наличии таинственных аналогий, связывающих царство природы и духовный мир.

Получив признание выдающихся людей Германии, Карус был избран президентом Германской Академии естествознания. Он является одним из виднейших немецких натурфилософов. Его многосторонность снискала дружбу многих людей, принадлежавших к миру искусства. Среди его пациентов были Лист, Александр фон Гумбольдт, Торвальдсон и Мендельсон. Для семьи Шуман «Придворный советник Карус» был еще и близким другом, ставшим крестным отцом их дочери Жюли, родившейся 11 марта 1845 года.

Доктор Эрнст Август Карус (1797–1854)

Карус изучал в Лейпциге философию, изящное искусство и музыку, но затем увлекся медициной и получил в 1822 году степень доктора в Лейпцигском университете. Уже год спустя он получил доцентуру в области хирургии и глазных болезней. В 1824 году он начал практиковать в Колдитце. Там он стал директором дома умалишенных, находившегося в старой крепости и производившего на посетителей мрачное впечатление. Там было очень большое скопление больных, находившихся в нечеловеческих условиях. Возможно, именно ужасные впечатления, полученные Шуманом во время посещения семьи Каруса, жившей

при больнице, обусловили впоследствии его боязнь подобных заведений.

В 1829 году Карус возвратился в Лейпциг, где стал внештатным профессором хирургии и глазных болезней. Но особый интерес вызывала у него ортопедия и он даже открыл частную ортопедическую клинику. Будучи музыкантом-любителем, он попытался поддержать Шумана в его творческих устремлениях и познакомил его с преподавателем музыки Фридрихом Виком.

В сентябре 1844 года он переселился в Дорпат, где в качестве профессора хирургии руководил местной университетской клиникой. Прогрессирующий рак языка свел его в 1854 году в могилу.

Доктор Христиан Готтлиб Глок

Глок, практический врач в Лейпциге, познакомился с Шуманом еще будучи студентом Лейпцигского университета и музицировал в качестве виолончелиста в кружке камерной музыки Шумана. В дневниках Шумана он упоминается как «Папаша Глок», к которому композитор испытывал истинно братские чувства. Именно Глок предотвратил в 1833 году попытку самоубийства Шумана.

Доктор Франц Гартман

Гартман, именитый практикующий врач в Лейпциге, занимался гомеопатией и издал учебник для терапевтов. Он придавал большое значение общей гигиене и рекомендовал, в соответствии с постулатами гомеопатии, принимать медикаменты малыми дозами.

Доктор Рихард Хазенклевер (1813–1876)

Учился в Бонне и Берлине. После обучения стал практикующим врачом в Дюссельдорфе. Одновременно был назначен руководителем военного госпиталя. По причине недостатка знаний в области психиатрии, несмотря на дружеские отношения с Шуманом, он никогда не отваживался самостоятельно лечить композитора.

Он был председателем музыкального общества в Дюссельдорфе, способствовал оживлению музыкальной деятельности, руководил абонементными концертами и издавал многие сочинения. Он подарил Р. Шуману текст для хоровой баллады ор. 143. С 1871 по 1873 годы был депутатом рейхстага. В 1872 году опубликовал крупный труд по теологии, а также основал старокатолическую общину в Дюссельдорфе.

Доктор Карл Г. Хельбиг

Хельбиг особенно интересовался методами лечения венского врача Франца Антона Мессмера посредством животного магнетизма и гипноза. Он пытался лечить Шумана по методике Мессмера, однако композитор вскоре перестал доверять этому врачу, поскольку тот видел источник болезни Шумана в его

творческой деятельности и хотел запретить ему заниматься ею. После смерти Шумана в 1856 году доктор Хельбиг настойчиво рекомендовал исследовать череп композитора, что и было сделано, наконец, в 1885 году профессором Германом Шаафгаузенем. С тех пор череп Шумана считается утерянным.

Доктор Мориц Мюллер

Мюллер был приверженцем гомеопатии и сделал заключения о своем пациенте, что при передозировке медикаментов наблюдаются побочные токсические явления.

Доктор Вольфганг Мюллер фон Кенигсвинтер (1816–1879)

Учился в Бонне и Берлине. В 1842 году продолжил обучение в Париже и затем стал практиковать в Дюссельдорфе. Был директором Дюссельдорфского музыкального общества.

С 1853 года он оставил врачебную деятельность, чтобы полностью посвятить себя поэтической и писательской деятельности. В 1870 году снова возобновил временно практику, чтобы иметь возможность помочь раненым на полях франко-прусской войны. По причине тяжелого заболевания печени переселился в Нойенар, где скончался в 1873 году.

Доктор Франц Рихарц (1812–1887)

Изучал медицину в Бонне, где лекции по психиатрии, которые читал Фридрих Нассе, личный знакомый Гете, воодушевили его настолько, что он решил посвятить свою жизнь психиатрии и душевным болезням. Он начал работать в этой области у Максимилиана Якоби, директора крупнейшей лечебницы в Зальцбурге, однако испытал глубокое разочарование позициями Якоби по отношению к лечению этих несчастных. После 8-летней работы в качестве ассистента Якоби он решил основать собственную маленькую лечебницу. Он снял для этого двухэтажное здание с небольшим парком в предместье Бонна Энденихе.

Лечебница, рассчитанная на 14 пациентов, была первым частным лечебным учреждением для нервнобольных в Рейнландии, где больной Шуман наряду со спальней, окно которой выходило на прибрежный холм Рейна, получил еще и гостиную, где установили фортепиано.

Доктор Рихарц был, без сомнения, одним из самых компетентных и опытных психиатров в Рейнландии и внес большой вклад в развитие психиатрии. Главным его девизом была абсолютная защита умалишенного и свобода его передвижения. Он опубликовал много трудов, посвященных вопросам психиатрии.

К сожалению, ввиду большого притока больных, лечебницу пришлось расширить и ко времени появления здесь Шумана там уже находилось 60 пациентов. Кроме того, доктор Рихарц из-за прогрессирующей глухоты вынужден был поручить лечение Шумана своему ассистенту, доктору Петерсу, а в 1872 году передал лечебницу своему племяннику, тайному советнику доктору Бернаруду

Эбеке, который работал в лечебнице ассистентом с 1859 году. Лечебница Эндених была закрыта только в 1925 году.

Иоганнес Брамс

Доктор Йозеф Бройер (1842–1925)

Родился в семье венского раввина, поступил на медицинский факультет в 1859 году. С 1867 по 1871 годы он был ассистентом в клинике внутренних болезней Иоганна фон Оппельцера. После 4-летней практики получил в 1875 году доцентуру в области внутренних болезней. В 1885 году отклонил предложение Теодора Биллрота стать внештатным профессором. В 1894 году Бройер был избран членом-корреспондентом Венской академии наук.

Бройер много занимался гипнозом. Когда Зигмунд Фрейд начал в Вене в 1886 году частную практику, Бройер стал сотрудничать с ним. С 1890 года они вместе трудились над разработкой методов лечения гипнозом нарушенной психики, в особенности феномена истерии.

Бройер, наряду с врачебной и научной деятельностью, увлекался литературой, в частности Гомером, Стриндбергом, Платоном и Ницше.

Его сын Роберт Бройер, родившийся в 1869 году, несший последнюю вахту у смертного одра Брамса в ночь со 2-го на 3 апреля 1897 года и подробно описавший это событие в статье от 19 июля 1912 года, был в то время ассистентом у профессора Нотнагеля, а позже главным врачом больницы в Линце.

Доктор Георг Юлиус Теодор Вильгельм Энгельман (1843–1909)

Изучал медицину в университетах Йены, Лейпцига и Геттингена. Во время учения подружился с Эрнстом Хэкелем.

После получения доцентуры в Лейпциге он отправился в Утрехт, где работал ассистентом профессора физиологии Ф. Дондерса. В 1888 году стал профессором физиологии университета в Утрехте.

В 1874 году женился на пианистке Эмме Брандес, которая была очень дружна с Кларой Шуман. После заключения этого брака его интерес к музыке усилился. Его переписка с Иоганнесом Брамсом отражает взгляды Энгельмана на музыку и на музыкантов в общем.

В 1898 году он был приглашен в физиологический институт в Берлине. К сожалению, он не долго смог проработать в этой должности. Диабет, которым он страдал многие годы, подкосил его силы, и в 1909 году, вследствие осложнения воспаления легких, Энгельман скончался.

Его научные труды посвящены, в основном, исследованиям мускульных функций, сердечной мышцы и физиологии глаза.

Доктор Альберт Нарат (1864–1924)

Получил доцентуру в Венском университете и работал сначала в институте анатомии ассистентом профессора Цукеркандля, а затем в хирургической клинике университета под руководством профессора Биллрота. В 1896 году был приглашен в качестве штатного профессора хирургии в Утрехтский университет.

В Утрехте он был дружески принят в доме известного физиолога профессора Энгельмана, на дочери которого впоследствии женился. Его научные труды посвящены хирургии брюшной полости.

В 1906 году Нарат, будучи уже тайным советником, принял кафедру хирургии в Гейдельберге. Он продолжал научную работу и был главным редактором Немецкого журнала по вопросам хирургии.

Доктор Герман Нотнагель (1841–1905)

Родился в земле Бранденбург. Начал обучение в 1859 году в медико-хирургическом военном институте им. Фридриха-Вильгельма в Берлине. Выполнял обязанности военного врача во время прусско-австрийской войны 1866 года и франко-прусской войны 1870–71 гг.

После продолжения обучения в Кенигсберге в 1872 году занял место профессора университета во Фрейбурге. В октябре 1874 года он стал профессором кафедры специальной патологии и терапии в Йене, где увидел свет его выдающийся научный труд «Диагностика болезней мозга».

В 1882 году – преподаватель медицинского факультета Венского университета. В тот же период были опубликованы некоторые его значительные труды, среди них «О локализации болезней мозга». В 1891 году он занялся изданием научно-практического сборника «Специальная патология и терапия», который стал настольной книгой для многих немецких врачей. В 1901 году в Вене основал Общество терапевтов, президентом которого был единогласно избран. В мае 1905 года стал членом Академии наук.

Д-р Нотнагель скончался 7 июля 1905 года от грудной жабы, которой давно страдал.

Доктор Леопольд Шреттер, Рыцарь Ордена Креста (1837–1908)

Сын Антона фон Шреттера, открывшего аморфный фосфор, родившийся в Граце. Леопольд Шреттер, отличался выдающимся талантом организатора.

Решающим для его жизни стало то время, когда он был ассистентом Йозефа Шкоды с 1863 по 1869 годы. В 1867 году он получил доцентуру. Уже в 1870 году Шреттер стал руководителем клиники ларингологии. Однако на всю жизнь он сохранил пристрастие к внутренним болезням.

Будучи учеником Шкоды, считавшегося выдающимся диагностом, Шреттер развил и усовершенствовал методы своего учителя. Он также стал отцом-основателем знаменитой Венской школы диагностики.

Шреттеру для борьбы с туберкулезом, который был бичом того времени, удалось создать целую сеть лечебно-профилактических учреждений не только для представителей имущих классов, но и для бедных. Первым из этих заведений стала

в 1898 году лечебница в Алланде.

Шреттер интенсивно заботился об общей профилактике болезней путем создания новых систем канализации, водопровода, зеленых зон в населенных пунктах. О нем по праву говорили, что «этот клиницист способствовал всеми силами созданию отрасли социальной медицины в Австрии».

Антон Брукнер

Доктор Рихард Хеллер

Хеллер учился и получил степень доктора в Вене. Он был лечащим врачом Брукнера с декабря 1894 года до самой смерти мастера. Позже советник медицины Хеллер работал в Зальцбурге.

Доктор Сорго (1869–1950)

Сорго был учеником и ассистентом профессора Шреттера. В 1904 году получил доцентуру в Венском университете и в 1915 году стал внештатным профессором. В 1922 году ему было поручено руководство госпиталем Вильгельмины в Вене. Особых успехов он достиг в лечении туберкулеза, работая в лечебнице в Алланде.

Об авторе

Действительный советник медицины, профессор, терапевт д-р Антон Ноймайр пользуется всемирной известностью. Он не только является непременным участником авторитетных научных конференций и симпозиумов, но и продолжает славные традиции Венских врачей-музыкантов: выпускника Зальцбургского «Моцартинума» он регулярно музицирует с Венским филармоническим оркестром и всегда иллюстрирует свои лекции об историях болезней известных композиторов отрывками из их сочинений, которые исполняет на рояле так же виртуозно, как и читает лекции. Он еще больше стал известен широкой публике как автор и ведущий телевизионного сериала «Диагноз». Книга «Музыка и медицина» базируется на новейших знаниях в области истории и медицины и богатой музыкальной эрудиции автора.

Иллюстрации



Joh. Nep. Hummel

Иоганн Непомук Гуммель, фронтиспис «Подробных практико-теоретических указаний к игре на фортепиано», Тобиас Хаслигер, Вена, 1828 г.



Автограф музыкальных эскизов Гуммеля.



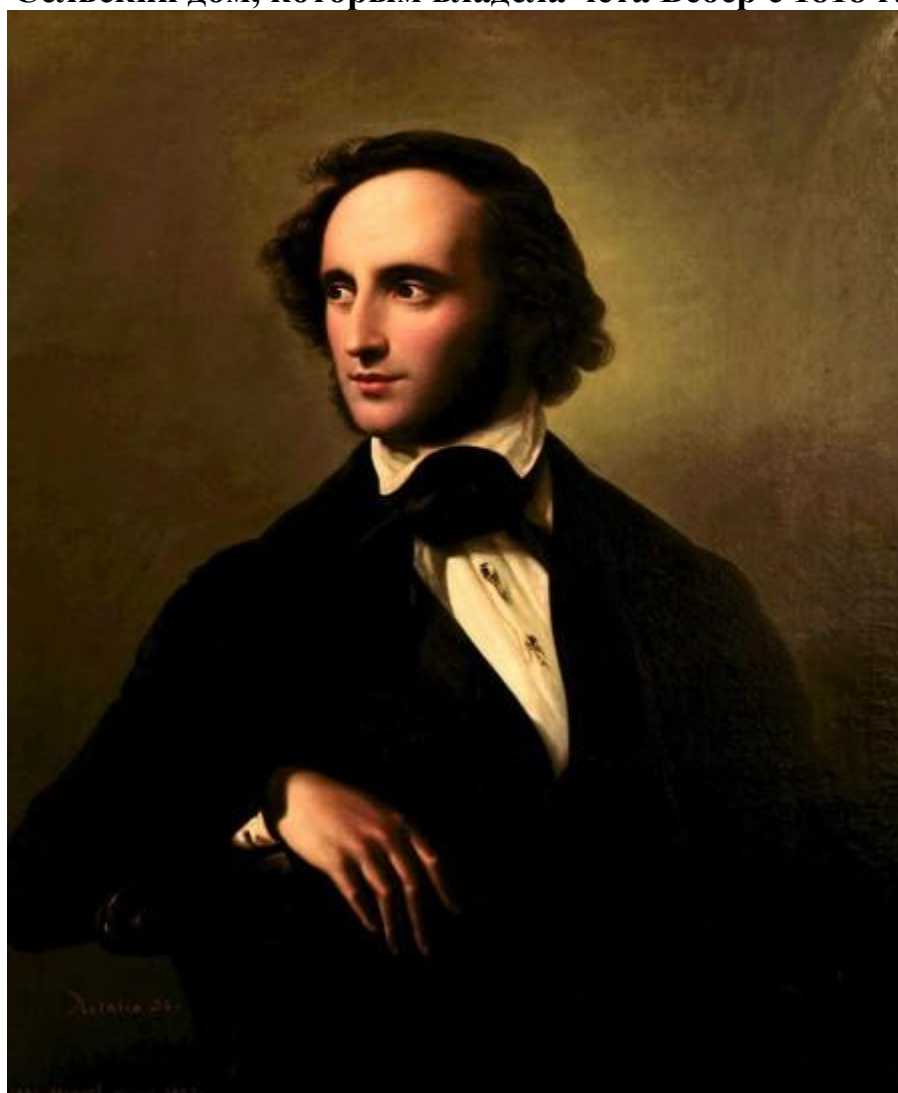
Карл Мария фон Вебер. Портрет маслом неизвестного автора.



Вебер дирижирует во время исполнения «Арианы» в Берлине 13 декабря 1825 г. Гравюра братьев Хеншель.



Сельский дом, которым владела чета Вебер с 1818 г.



Феликс Мендельсон Бартольди. Картина Вильгельма Хензеля.



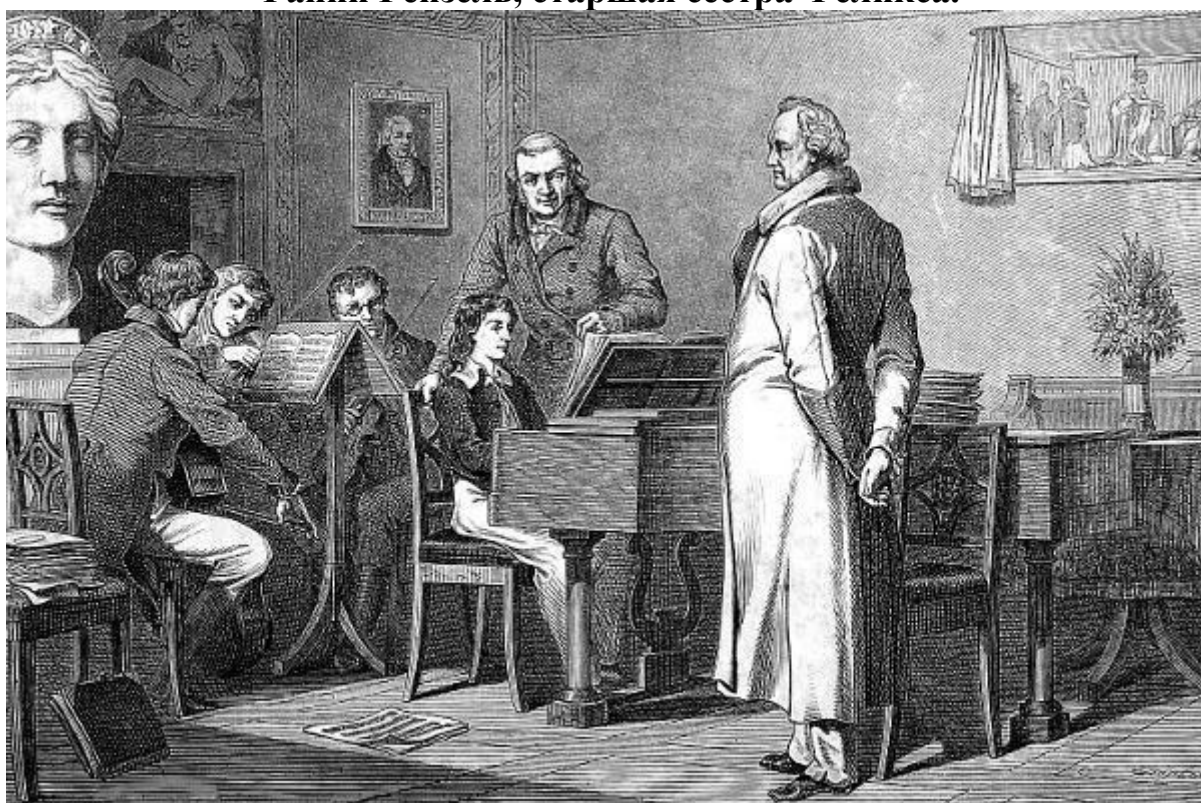
Такты основной темы будущей «Увертюры Гебрид».



Мендельсон в возрасте 13 лет, рисунок Вильгельма Хензеля.



Фанни Гензель, старшая сестра Феликса.



Юный Мендельсон в гостях у Гете. Рисунок Э. Деплера.

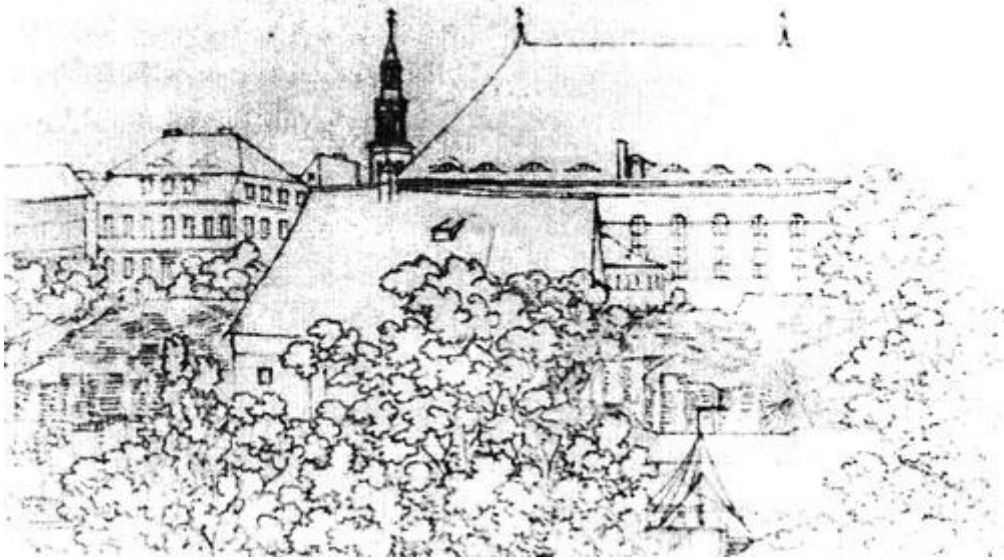


Рисунок 16-летнего Мендельсона: Берлин на Шпрее. Карандаш. Датирован 11 июля 1825 г.

aufschlaf ich freimlich. Werde alle Nacht d. aller Lust
 und Freude mich zuweilen wollen - ich weiß nicht mehr
 für Aalen d. für Jagen. Ich bin nicht so wie du meinst
 auf irgend eine Art in der Welt; aber ich weiß nicht
 auf welche Art du mich zu mir fährst. Ich weiß nicht
 ob du bin d. nicht, ob du dich nicht für mich hast - ich
 für mich selbst, wie ich es von London aus
 Meine Frau d. Kinder sind nicht d. größten d. müssen
 mit mir sein d. Tage auf fünf d. fünfzehn
 Leben. Auf jeden Menschen! Immer hin

Elia

Фрагмент письма Клингеманну от 9 августа 1845 г.



На смертном одре. Рисунок Вильгельма Хензеля



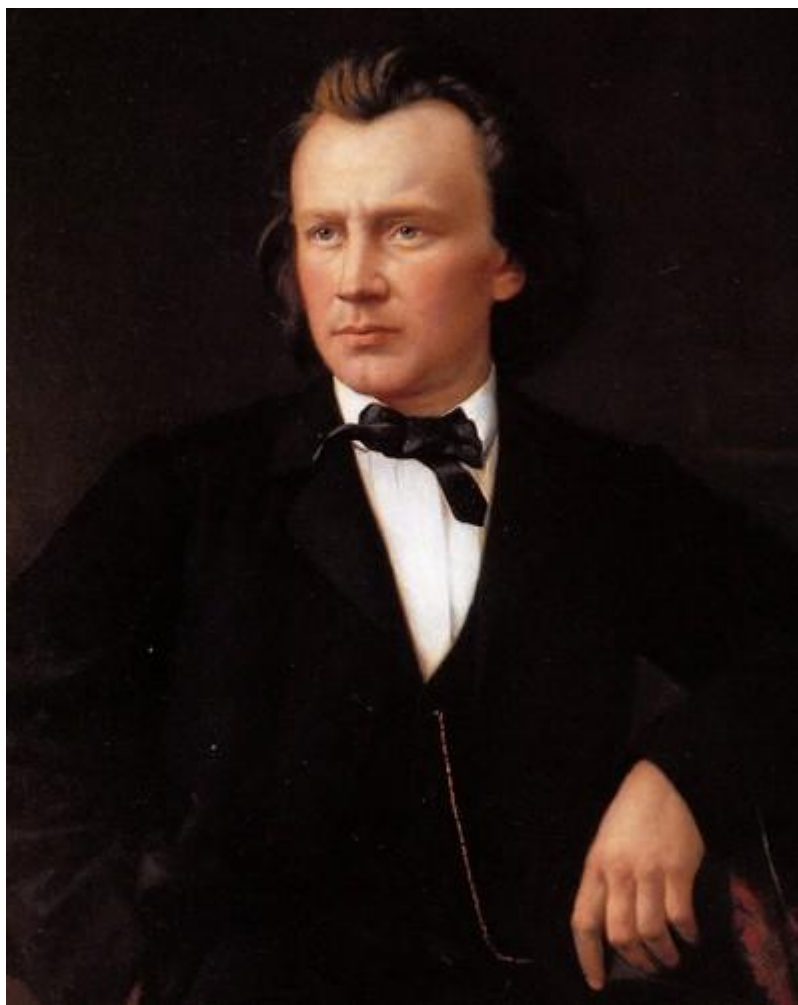
Роберт Шуман. Рисунок Ж. Ж. Бонаventura Лоренса, 1853 г.



Лечебница в Энденихе. Рисунок 1850 г.



Тема с 5 вариациями, сочиненная незадолго до попытки самоубийства в
феврале 1854 г. в Дюссельдорфе.



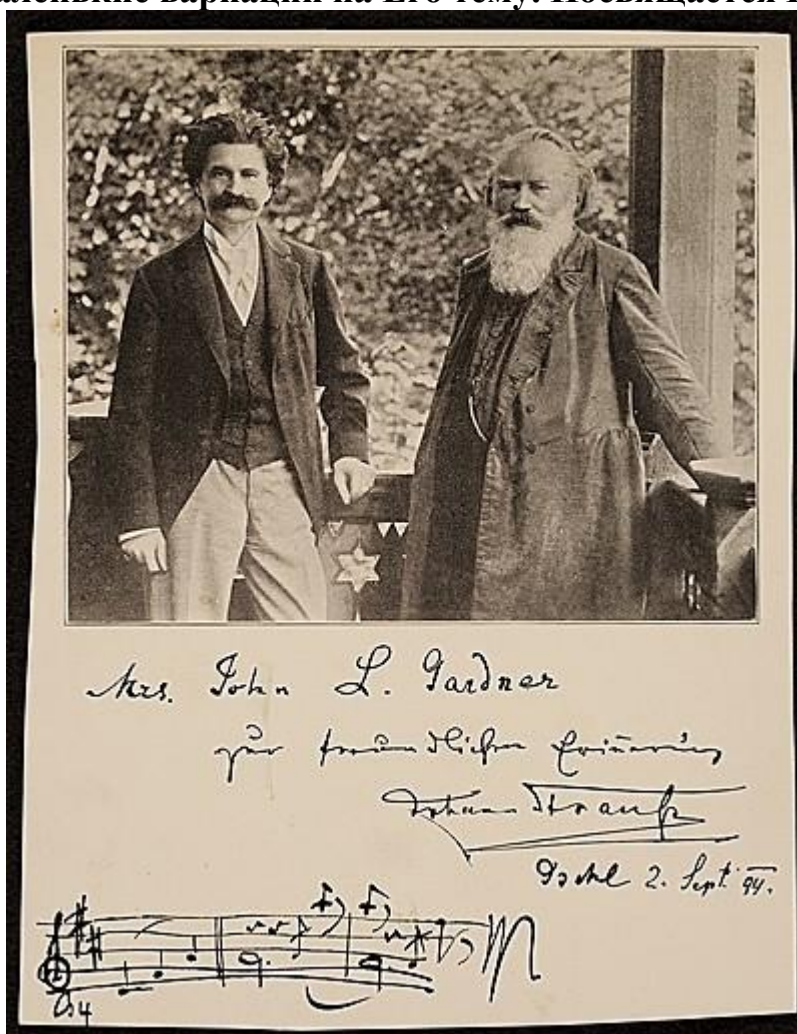
Иоганнес Брамс. Портрет работы Карла Ягермана на основе фотографии 1866 или 1867 г.



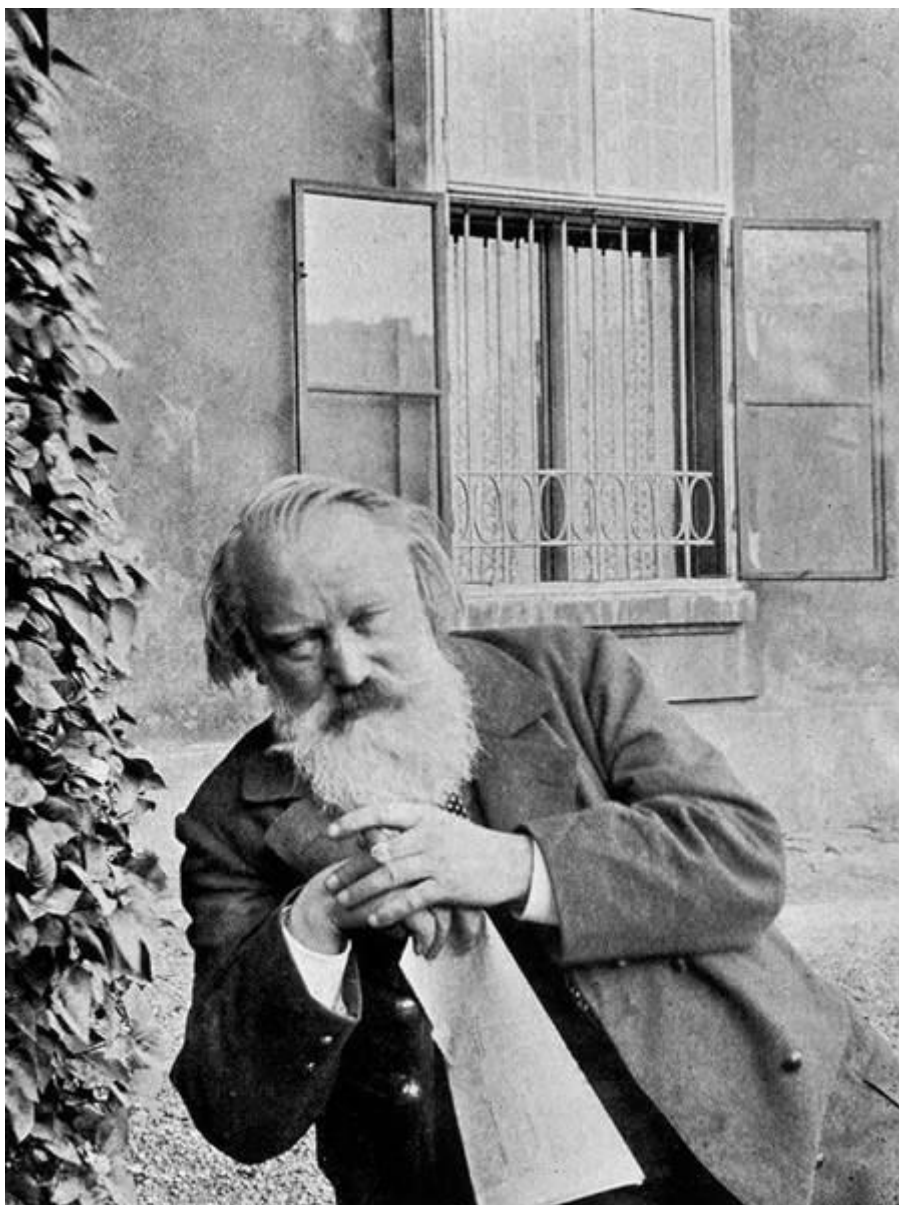
Клара Шуман во время болезни Роберта.



«Маленькие вариации на Его тему. Посвящается Вам»



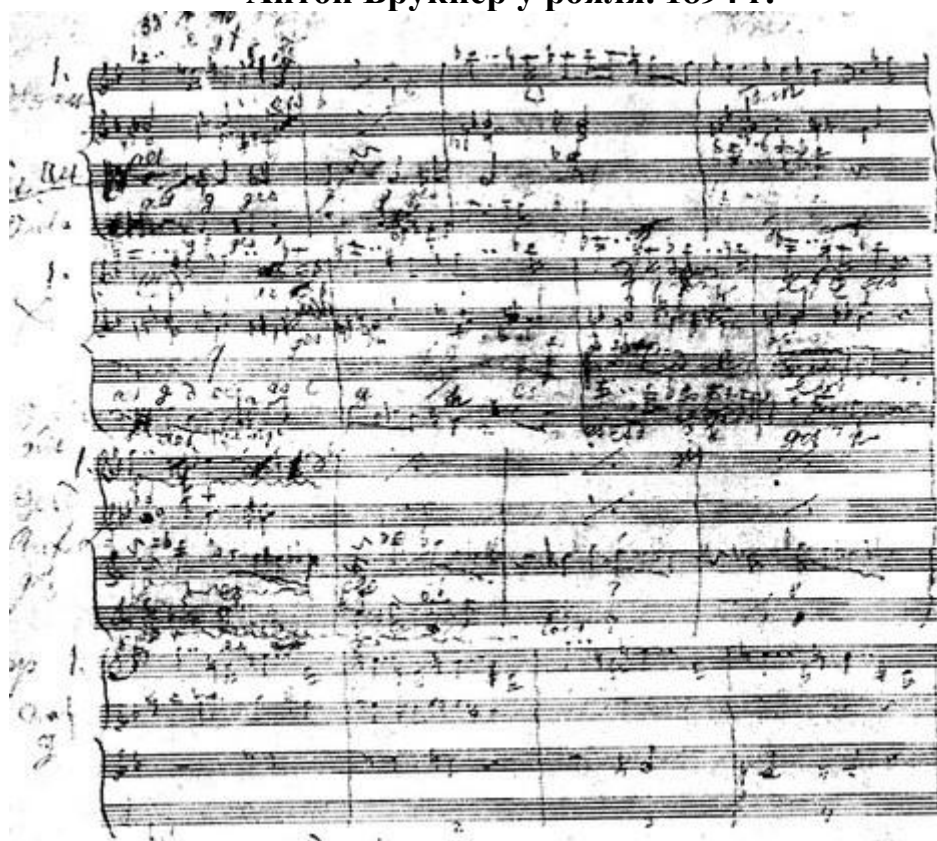
Иоганн Штраус (сын) и Брамс.



Последняя фотография Брамса от 15 июня 1896 г.



Антон Брукнер у рояля. 1894 г.



Наброски финала 9-й симфонии.



Записная книжка Брукнера с молитвами.



Групповой снимок 1896 г.: Кати Кахельмайр, Антон Брукнер, Игнац Брукнер и врач Леопольд Шреттер.



Последняя фотография Брукнера, предп. октября 1896 г.

Die besten Leuten auf alle Organe der
 Bruckner ist an einer schweren chronischen
 Herz-Kreislaufkrankung mit allen sonst
 seinen Erscheinungen als ein sehr stark
 steigende Leiden bei Bewegung,
 Wankbewegungen in der Nacht,
 Ödeme der Beine, Stauungsleiden,
 nervöse Störungen, die er nicht
 zu Hause hatte er einen kardiologischen
 Spezialisten konsultiert.
 Denn es zeigten sich schon bei den ersten
 geistlichen Bewusstseinsstörungen
 hervor, die den Leiden entsprechen.
 Schon 1898 musste er wegen einer Rippen-
 fraktur das Bett verlassen werden.
 Seit dieser Zeit musste er ständige Ruhe
 halten. Kein Alkohol, Sport, Konkre-
 tentes, keine Milch, keine Fettstoffe.
 (Mittelschmerzungen er nicht mehr
 hatte.)
 29. Oct. 1894 (Dampfer-Tagestour) von einem
 Koffer: „Opferung hat er eine (beim
 Beilegen des Kofferens)
 in der Hand genommen. Womit er die Atem-
 not mit mir, mir ich gemacht hat.“
 12. Nov. 1894 letzte Herzkreisl.-
 1895. Dezember. Die letzten Bruckner'schen
 Briefe an die Familie der letzten Unterbrechung.
 1896 für die Rich. v. Bruckner, die man in der
 - Handlung - es geht immer besser.“
 45
 24
 71
 1829
 Schon aus diesen ganz wenigen Daten
 geht hervor, dass es kein 6-jähriges
 ein einseitiges Herz ~~Leiden~~
 Leiden --

Содержание

Предисловие

Иоганн Непомук Гуммель

Карл Мария фон Вебер

Феликс Мендельсон Бартольди

Роберт Шуман

Иоганнес Брамс

Антон Брукнер

Краткие сведения о лечащих врачах

Об авторе

Иллюстрации

Ноймайр, Антон.

Музыка и медицина: На примере немецкой романтики [пер. с нем. Т. И. Колобовой, Н. Н. Позднышева]. - Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. - 496 с.ил. - (След в истории)

ISBN 5-222-00102-4 (в пер.) : 150.00 р.