

Бетховен как личность

Чем отличается Бетховен от всех других композиторов? На наш взгляд, тем, что он был не совсем композитором. (Подобно тому, как булгаковский Мастер говорил Бегемоту: «Мне кажется, что вы не совсем кот».) Бетховен был «культурным героем».

Культурный герой — это *мифологический* герой. Биографические материалы о Бетховене в основном состоят из мифологем: отец будит маленького Бетховена и заставляет его до утра музицировать; Бетховен рвет первый лист партитуры Третьей симфонии с посвящением Бонапарту; Бетховен и Гете в Теплице (сцена якобы рассказана Бетховену в письме Беттине Brentano, но, возможно, письмо фальсифицировано ею); Бетховен играет (разумеется, «Лунную сонату»; она, как показала психология, действительно обладает целебными транквилизирующими свойствами), утешая мать, у которой умер сын (этот эпизод во всей своей слащавой сентиментальности блестяще показан в фильме «Великая любовь Бетховена» (1936), где главного героя играл Гарри Бор, замечательный французский актер (настоящее имя — Анри-Мари Родольф Бор)), которого замучили гестаповцы в 1943 году как якобы еврея.

Гейлигенштадское завещание, статус которого как документа непонятен; Бессмертная Возлюбленная (до сих пор неизвестно, кто была эта женщина и была ли вообще).

Другими словами, биографические материалы о Бетховене — это чаще всего (особенно это касается воспоминаний Фердинанда Риса, наиболее ярких и «психологически достоверных», по выражению В. Э. Вацура) собрания литературных анекдотов.

Анекдот во многом сходен с мифом как универсальным нейтрализатором оппозиций. Хотя Бетховен был очень большим человеком (помимо глухоты, тиф, оспа, тяжелое желудочно-кишечное заболевание, мигрени, депрессии, цирроз печени, ипохондрия¹) в этой статье мы отстаиваем тезис, в

¹ Ноймайр А. Музыканты. Ростов-н/Д : Феникс, 1997.

соответствии с которым Бетховен был *в высшей степени* здоровым человеком в психическом смысле. При обсуждении нашего доклада о личности Бетховена на заседании секции «Терапия творческим самовыражением и характерологической креатологией» М. Е. Бурно, веско обосновав особенности душевного заболевания Бетховена, закончил свое выступление так: «Бетховен был душевно больным человеком, музыку которого слушают миллионы здоровых людей». Нам кажется, что, скорее, наоборот. Музыка Бетховена в основном настолько трагична, что она созвучнее для психически больного человека.

Также важно и то, что в целом ломброзианство (в широком смысле) при оценке великих людей исчерпало себя. Эпоха Ж. Делеза и Ф. Гваттари, воспевавших «шизиков», прошла, так же как и эпоха Э. Кречмера и К. Ланге-Эйхбаума. Сейчас XXI век. Шизофрения перестала или, во всяком случае, перестает быть универсальным культурным кодом, которым она была в XX веке. На смену приходят другие «заболевания», например, универсальная компьютерная и интернетная аддикция (кстати, возможно, Бетховену понравилось бы сочинять за компьютером), которой страдают в основном молодые люди и дети, то есть личности, полностью сформировавшиеся в XXI веке. Другой психосоциальный недуг, который необходимо будет решить психиатрии и психотерапии будущего, — это органические расстройства. Например, болезнь Альцгеймера пока считается неизлечимой. Бетховен в старости (а ему было-то всего 57 лет, когда он умер) явно страдал органическими расстройствами: помимо глухоты сказался наследственный алкоголизм, что определенным образом повлияло на его музыку, как мы попытаемся показать.

У Бетховена было три характерологических признака: шизоидный, эпилептоидный и циклоидно-дистимический, то есть с чередованием депрессии и гипомании. И вроде здесь все ясно и вполне соответствует устоявшемуся мифологическому образу Бетховена.

А если не мифологическому?

«Он был невысокий, коренастый, могучего, почти атлетического сложения. Лицо широкое, кирпично-красного оттенка, — только на склоне лет цвет кожи стал желтоватым,

болезненным, особенно зимой, когда он сидел сиднем в четырех стенах, вдалеке от своих любимых полей. Лоб мощный, шишковатый. Волосы, необычайно густые и черные, казалось, не знали гребня: они торчали во все стороны — “змеи Медузы”. Глаза его пылали изумительной, поражавшей всех силою. Однако многие заблуждались относительно цвета его глаз. Они сверкали таким неистовым блеском на его смуглом трагическом лице, что обычно казались черными, на самом же деле были не черные, а серо-голубые. Маленькие, очень глубоко посаженные, они под влиянием гнева или страсти внезапно широко раскрывались и метали во все стороны быстрые взгляды, в которых с чудесной полнотой и правдивостью отражалась мысль. Часто они скорбно устремлялись к небу. Нос у него был короткий, обрубленный, широкий — отсюда это сходство с обликом льва. Тонко очерченный рот, впрочем, нижняя губа немного выдавалась. Мощные челюсти, которые могли бы дробить грецкие орехи. На подбородке справа глубокая ямка, что делало его лицо странно асимметричным. “У него была добрая улыбка, — вспоминает Мошелес, — и когда он разговаривал с кем-нибудь, на лице его появлялось приветливое, располагающее выражение. Смех, наоборот, был у него неприятный, резкий, вымученный и притом отрывистый” — смех человека, не привыкшего радоваться. Обычное выражение его лица печальное — “неизлечимая скорбь”. Рельштаб в 1825 г. признавался, что он с огромным трудом удерживал слезы, видя “его кроткие глаза, затаившие невыносимую муку”. Годом позже Браун фон Браунталь встречает его в трактире: он сидит один, в углу, в зубах дымится длинная трубка, глаза закрыты — привычка, которую за ним замечали все чаще к концу жизни. Кто-то из друзей обращается к нему. Он грустно улыбается, достает из кармана маленькую записную книжечку — “разговорную” — и пронзительным голосом, каким часто говорят глухие, просит написать то, о чем его спрашивают. В минуты вдохновения, которое осеяло его поистине неожиданно, иной раз даже не он сидел один за фортепиано. “Мышцы лица напрягались, вены вздувались, неистовый взор становился подлинно грозным, губы уже, лицо его преображалось, вызывая изумление прохожих. Так бывало иной раз, когда дрожали,

он был похож на мага, которого побороли демоны, им самим вызванные”. Персонаж из Шекспира, “король Лир”, — говорил Юлиус Бенедикт»².

Почему этот портрет кажется достоверным? Потому что создается впечатление, что Ромен Роллан как будто сам видел Бетховена, хотя с точки зрения хронологической это невозможно: Бетховен умер в 1827 году, а Ромен Роллан родился в 1866-м. Описание внешности Бетховена у Роллана почти художественное, а «почти художественное описание» может быть правдивее «исторического». Почему? Можно теоретически поставить под сомнение все биографические свидетельства о жизни Бетховена и довести это до абсурда, придя к выводу, что Бетховена вообще не существовало. Ведь если возможен «Шекспировский вопрос», проблема подлинности «Слова о полку Игореве», проблема Оссиана, Козьмы Пруткова, Черубины де Габриак и т. д., то теоретически возможен и «Бетховенский вопрос». Но вот перед нами партитура Третьей «Героической» симфонии. Неважно, кто ее написал, но сомневаться в ее существовании как музыкального текста очень трудно. Вообще, сомневаться в существовании текста, особенно художественного, гораздо труднее, чем в существовании реальности, по эпистемологическим причинам: реальность накапливает энтропию, рассеивается, в соответствии со вторым началом термодинамики, а тексты накапливают информацию, величину, по вектору противоположную энтропии.

Может быть, конечно, и наоборот, что художественный текст намеренно фальсифицирует историческую реальность. Так толстовская интерпретация в «Войне и мире» фигуры Наполеона и Бородинского сражения (которое мы якобы выиграли) не имеет к исторической реальности почти никакого отношения. Я говорю «почти не имеет», «почти художественное» потому, что если бы, скажем, Ромен Роллан в этом портрете Бетховена описывал заведомо не существующего персонажа, его описание было гораздо менее интересным. На самом деле Роллан, как он сам пишет в примечании, опирался здесь на большое количество источников.

² Роллан Р. Бетховен. М. : Музыка, 1937.

«Все эти подробности почерпнуты из записей друзей Бетховена или из заметок путешественников, встречавшихся с ним, как, например, Черни, Мошелеса, Клебера, Даниэля Амадеуса Аттербома, В. К. Мюллера, Дж. Рассела, Юлиуса Бенедикта, Рохлица и др.»³

Здесь возникает две проблемы. Первую мы назвали «эффектом Ольги Фрейденберг». Ольга Михайловна Фрейденберг была замечательным филологом и историком античной культуры. При этом она описывала античность примерно так, как описывает Ромен Роллан портрет Бетховена, то есть так, как будто она сама там побывала и все видела своими глазами, очень редко ссылаясь на источники (хотя, конечно, никто не сомневался в ее исключительной образованности).

Вторую проблему мы назвали «эффектом Льва Гумилева», который *в принципе* относился к источникам весьма критически, предпочитая традиционной историографии метод реконструкции. В особенности это характерно для его книги «В поисках вымышленного царства». Вот один пример неизбежной ненадежности и противоречивости источников применительно к биографии Бетховена. Ромен Роллан пишет как бы невзначай в сноске:

«Он (Бетховен. — В. Р.) уже ездил туда (в Вену. — В. Р.) ненадолго весной 1787 г. Там он встретился с Моцартом, который, по-видимому, не обратил на него особого внимания»⁴.

Между тем «каждый школьник» знает, что Бетховен музицировал при Моцарте и Моцарт сказал при этом нечто вроде: «Об этом пареньке узнает весь мир». В редакции Арнольда Альшванга этот эпизод излагается так:

«Об этой первой поездке Бетховена в Вену мы знаем очень мало. Неизвестно, когда она началась, сколько времени Людвиг оставался в Вене, что он там делал и где жил. Зато известно, что в 1787 году Моцарт, всецело занятый сочинением “Дон-Жуана”, все же нашел время прослушать игру Бетховена. Юный композитор блестяще импровизировал на заданную Моцартом тему, поразив всех присутствующих. Моцарт сказал, прослушав игру Бетховена: “Обратите внимание на него. Он всех заставит о себе говорить”»⁵.

³ Там же. С. 76.

⁴ Там же. С. 45.

⁵ Там же. С. 36.

Откуда это «известно», исследователь не говорит. Да потому что такого надежного первоисточника, скорее всего, не существовало, это устное предание, в сущности исторический анекдот, применительно к которому можно говорить лишь о «психологической достоверности».

Бетховен был человеком, который *создавал* культурную норму.

Вот характерное воспоминание Фердинада Риса, одного ближайших друзей и учеников Бетховена:

«Однажды на прогулке я заговорил с Бетховеном о двух параллельных квинтах, которые так отчетливо и красиво звучат в его Первом струнном квартете *c-moll*. Он о них понятия не имел и ручался, будто нет там никаких квинт. Поскольку он по привычке всегда носил с собой нотную бумагу, я потребовал ее и выписал ему то место со всеми четырьмя голосами. Когда он увидел, что я прав, то сказал: “Подумаешь! И кто же это запрещает?” Поскольку я не знал, как реагировать на его вопрос, Бетховен несколько раз повторил его, пока я в полном изумлении не ответил: “Да это же элементарные правила». Вопрос прозвучал еще раз, и тогда я ответил: «Марпург, Кирнбергер, Фукс и прочие — все теоретики!» — «Так вот, я их разрешаю!» — последовал его ответ»⁶.

Жест разрешения — элемент деонтической модальности. Обычно людям нечто разрешает кто-то другой: отец, светфор, полицейский. — Мне разрешили написать квартет. — Кто тебе разрешил? — Никто! Он разрешил себе сам. Это акт божественной воли *Homo Scriptor*.

Но во времена Бетховена не было ирреальных модальностей. Предромантизм — это не постмодернизм. Разрешил — так делай. Бетховен — это человек, который слишком много разрешил: сначала себе, потом другим. В результате музыка, по выражению Антона Веберна, слишком много стала себе позволять, что в конце XIX века привело к хаосу атональности, и возникла потребность в «запретительной» музыке новой венской школы.

Но Бетховен стоял *над* музыкой, хотя он, видимо, не понимал этого, внешне продолжая оставаться музыкантом.

⁶ Вспоминая Бетховена: биографические заметки Франца Вегелера и Фердинанда Риса / пер. с нем., вступ. ст. и коммент. Л. Кириллиной. М. : Классика XXI века, 2001.

Когда над его исполнением плакали, он злился и кричал: «Мы — музыканты, нам не нужно этого, мы требуем аплодисментов».

Однако к его музыке с самого начала относились как к чему-то большему, чем музыка. В частности, ее запрещали, как запрещают революционную агитацию. Так, директор какой-то венской музыкальной школы запретил ученикам исполнять «Патетическую сонату», она казалась слишком дерзкой, слишком много этот композитор себе разрешал. Эта история известна благодаря пианисту Игнацу Мошелесу, который был учащимся этой школы. Соната настолько его потрясла, что он нарушил запрет начальства — раздобыл ноты и сыграл это произведение .

Но жест разрешения, этот жест божества, не был безответственным истерическим попустительством. Это не наполеоновское «Ввяжемся, а там будет видно». Скорее, это то, к чему призывал Августин: «Люби Бога и делай, что хочешь!»

Любил ли он Бога, этого «старого еврея с бородой», как он его называл? Заключительный жест Бетховена перед самой смертью известен — это грозящий небесам кулак.

Бетховен был наказан Богом глухотой за то, что сделал музыку чем-то неизмеримо большим, чем музыка, он сделал ее психологией, перевел ее во внутренний план. В этом смысле Бетховена можно поставить в один ряд с Иисусом.

«Иисус Христос дал людям психологию. В определенном смысле до Христа психологии в том виде, в котором она существует после Него, не было. Что это значит? Человек с психологией — это такой человек, для которого внешнее существует только тогда, когда оно пророчено через внутреннее. Раньше людям говорили просто “Не убивай!”, а Христос завещал не убивать в сердце своем. Мы все знаем, как убивают словом, мыслью и эмоцией. То же самое касается и любви. Любовь — это не поступки, любовь — это когда человек живет своим сердцем для другого человека. Если перевести все это на привычный мне язык, можно сказать, что Иисус Христос дал людям бессознательное»⁷.

«Бог один и Бетховен один», — говорили в Вене в конце 1820-х годов.

⁷ Руднев В. Иисус Христос и философия обыденного языка. М. : Аграф, 2013. С. 87.

С Иисусом сравнивал Бетховена также Томас Манн в романе «Доктор Фаустус».

«Кречмар рассказал нам страшную историю, которая глубоко запечатлела в наших сердцах тягость этой борьбы и образ великого страдальца. Это было в разгар лета 1819 года, в Мёдлинге, когда Бетховен, работая над мессой, приходил в отчаяние оттого, что каждая часть становилась длиннее, чем он предполагал поначалу; тем самым срок окончания работы, назначенный на март месяц следующего года и приуроченный к посвящению эрцгерцога Рудольфа в сан архиепископа Ольмюцкого, явно не мог быть выдержан. Два его друга и адепта, заглянув под вечер в мёдлингский дом, узнали, что утром сбежали кухарка и горничная маэстро, так как прошедшей ночью произошла дикая сцена, пробудившая всех и вся в доме. Маэстро работал до глубокой ночи над Credo, Credo с фугой, и не вспомнил об ужине, стоявшем на плите; в конце концов девушек, тщетно дожидавшихся на кухне, сморило сном. Когда в первом часу ночи маэстро почувствовал голод, он нашел их обеих спящими, кушанье же пересушенным, подгоревшим и впал в ярость, тем менее пощадившую уснувший дом, что сам он не мог слышать своих криков. — Неужто вы не могли подождать меня какой-нибудь час? — без умолку гремел он. Но тут речь шла не о часе, а о пяти, шести часах, и разобидевшиеся девушки чуть свет убежали из дому, бросив на произвол судьбы своего буйного хозяина, который ничего не ел уже со вчерашнего обеда. Так, ничем не подкрепившись, он и работал в своей комнате над Credo, Credo с фугой. Молодые люди слышали сквозь запертую дверь, как он работает. Глухой пел, выл, топал ногами, трудясь над своим Credo, и слушать это было так ужасно, что у них кровь застыла в жилах. В миг, когда они, потрясенные до глубины души, уже собрались удалиться, дверь вдруг распахнулась — в ней, точно в раме, стоял Бетховен. Но как он выглядел? Ужасно! Растерзанная одежда, черты лица до того искаженные, что страшно было смотреть. На них уставились его вслушивающиеся глаза со взором смятенным и отсутствующим; казалось, он только что вышел из смертного боя с целым сонмом злых духов контрапункта. Сначала он нечленораздельно что-то бормотал, а затем стал бранчливо жаловаться на развал в доме — все его бросили, он голодает. Молодые люди пытались его успокоить, один помог привести в порядок одежду, другой помчался в ресторацию и принес готовый обед... Месса была закончена лишь три года спустя. Мы ее не знали и только в этот вечер о ней услышали. Но кто же станет отрицать, что поучительно и слышать о великом? Правда, многое зависит от того, как о нем говорят. Когда мы шли домой с лекции Венделя Кречмара, нам казалось, что сейчас мы слышали мессу собственными ушами; этой

иллюзии немало способствовал и образ измученного бессонной ночью, изголодавшегося композитора в рамке двери, который он так ярко обрисовал».

Здесь имеется в виду сцена в Гефсиманском саду («Моление о Чаше»), когда Иисус пеняет своим ученикам, что они заснули, когда он молился.

«Потом приходит с ними Иисус на место, называемое Гефсимания, и говорит ученикам: посидите тут, пока Я пойду, помолюсь там. И, взяв с Собою Петра и обоих сыновей Зеведеевых, начал скорбеть и тосковать. Тогда говорит им Иисус: душа Моя скорбит смертельно; побудьте здесь и бодрствуйте со Мною. И, отойдя немного, пал на лице Своё, молился и говорил: Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем, не как Я хочу, но как Ты. И приходит к ученикам и находит их спящими, и говорит Петру: так ли не могли вы один час бодрствовать со Мною? бодрствуйте и молитесь, чтобы не впасть в искушение: дух бодр, плоть же немощна. Еще, отойдя в другой раз, молился, говоря: Отче Мой! если не может чаша сия миновать Меня, чтобы Мне не пить её, да будет воля Твоя. И, придя, находит их опять спящими, ибо у них глаза отяжелели. И, оставив их, отошел опять и помолился в третий раз, сказав то же слово. Тогда приходит к ученикам Своим и говорит им: вы всё ещё спите и поживаете? вот, приблизился час, и Сын Человеческий предаётся в руки грешников; встаньте, пойдём: вот, приблизился предающий Меня» (Мф.26: 36-46).

Здесь Иисус показан одновременно и как Бог (юнговский Яхве из «Ответа Иову»), и как дьявол Сатанаил, старший брат Иисуса, как считалось в иудео-христианской секте эбионитов, и как культурный герой, и как трикстер.

Бетховен часто откладывал и откладывал сдачу рукописи и из-за своего перфекционизма. Иногда, впрочем, он наоборот отказывался переделывать текст. Так, например, партитура первой редакции оперы «Фиделио», по мнению современников (в первую очередь администрации театра, где она должна была быть поставлена), была растянутой. Друзья умоляли Бетховена ее сократить. Он долго упрямился. Закончилась эта история довольно странно, в духе Бетховена. Вот как рассказывает о развязке этого эпизода автор беллетризованной биографии Бетховена Борис Кремнев:

« — Не требуйте этого, — мрачно ответил он (Бетховен. — *B. P.*). — Ни одна нота не вылетит из партитуры.

— Бетховен! — глубоко вздохнув, воскликнула княгиня (Лихновская. — *В. П.*) — Так значит Ваше великое творение останется непризнанным и не оцененным по заслугам?

— Ваше одобрение, милостивая государыня, — самая лучшая оценка его, — проговорил Бетховен. И его рука, вздрогнув, выскользнула из рук княгини. Внезапно мне почудилось (рассказ ведется от лица Йозефа Августа Рекеля, певца, которому предстояло исполнять партию Флорестана. — *В. П.*), что в эту хрупкую женщину вселился могучий дух. Упав на колени, она обняла Бетховена и в порыве вдохновения воскликнула:

— Нет, Бетховен! Нет!.. Нельзя, чтобы ваше величайшее произведение погибло!.. Нельзя, чтобы вы сами погибли! Этого не хочет господь, наполнивший вашу душу звуками чистой красоты... Этого не хочет тень вашей матери... Сейчас, в этот самый миг, она молит вас моими устами... Бетховен, пусть это случится! Уступите! Сделайте это ради вашей матери!.. Сделайте это ради меня, ради вашего единственного самого верного друга! Великий композитор долго стоял неподвижно, затем отбросил с лица прядь волос и, устремив кверху растроганный взгляд, рыдая, проговорил:

— Я хочу... хочу... сделать все... ради вас... ради моей матери».

Этот мелодраматичный фрагмент обладает определенными чертами психологической достоверности. Вспомним, что речь идет о 1805 или 1806 годе (между первым и вторым исполнением «Фиделио»), то есть сентименталистской «чувствительной» эпохе, и это сентиментальные немцы. Впрочем. Нет, не совсем немцы, австрийцы. Во всяком случае слова Бетховена о матери зафиксированы в источниках.

С психоаналитической точки зрения княгиня (пожилая, с ампутированной грудью), уже глуховатый и чудаковатый Бетховен (*Verschroben*, как говорят психиатры) находятся в ситуации взаимного переноса. То есть княгиня бессознательно представляет, что Бетховен ее сын, а Бетховен, что она его мать. Между ними происходит обмен проективными идентификациями. Бетховен как сын выступает в роли малого зеркала индивидуального бессознательного, княгиня, в которую вселился могучий дух, говорит от лица архетипа Великой Матери. Бетховен устремляет глаза вверх, на небеса, туда, где находится, по его представлениям, его настоящая мать, но и туда, где обитает Бог, и т. д. Он, отождествив княгиню, очевидно, не только со своей матерью, но и с Богородицей (как она называется у лютеран, Дева Мария, наверно?) как вариантом архетипа Великой

Матери, принимает ее проективную идентификацию (соглашается сократить «Элеонору» (первоначальное название — «Фиделио»)), а не посылает ее ей обратно, как он часто поступал, делая людям больно (правда, потом он всегда искренне раскаивался и страстно просил прощения).

Бетховен относился к своей матери (кстати, ее звали Мария Магдалена) с глубоким почтением и любовью.

Однако Фердинанд Рис приводит много примеров насилия в биографии Бетховена. Вот наиболее яркие из них:

«Иногда Бетховен был крайне вспыльчив. Однажды мы обедали в ресторане “Лебедь”. Официант принес не то блюдо. Не успел Бетховен сказать и пары слов по этому поводу, на что также официант возразил не особенно кротко, как он схватил блюдо (филе с густым соусом) и швырнул его в голову официанта. Бедняга нес в руках еще множество блюд <...> и потому был беспомощен; соус сползал по его лицу. Они с Бетховеном кричали и бранились, а все прочие посетители громко смеялись»⁷.

«Бетховен дал большую академию в театре “Ан дер Вин”, где впервые исполнялись его симфонии *c-moll* и “Пасторальная” (Пятая и Шестая), а также Фантазия для фортепиано, оркестра и хора. В последней вещи кларнетист по рассеянности повторил восемь тактов там, где начинаются вариации на заключительную приятную тему. Поскольку там играли всего несколько инструментов, то фальшь, естественно, сразу резанула слух. Бетховен в гневе вскочил и обрушил на оркестрантов грубейшую брань. Причем столь громко, что это слышала вся публика»⁸.

«Те самые сонаты (ор. 31. — *V. P.*) повлекли за собой еще один странный случай. Когда пришла корректура, я застал Бетховена за письменным столом. “Проиграйте-ка мне сонаты”, — сказал он, оставаясь за пюпитром стола. Там оказалось необычайно много ошибок, из-за чего Бетховен уже был вне себя. В конце первого *Allegro* сонаты в *G-dur* Негеле даже присочинил четыре такта»⁹.

«Когда я это сыграл, Бетховен в ярости вскочил, кинулся ко мне и чуть не стащил меня со стула, вскричав: “Да где же это написано, черт возьми?” Невозможно изобразить его изумление и гнев, когда он увидел, что так напечатано»¹⁰.

⁷ Вспоминая Бетховена: биографические заметки Франца Вегелера и Фердинанда Риса... С. 56.

⁸ Там же. С. 119.

⁹ Там же. С. 89.

¹⁰ Там же. С. 98.

«Во время их исполнения (маршей. — В. Р.) графу П*** случилось столь громко и оживленно беседовать в дверях соседней комнаты с одной красивой дамой, что Бетховен после нескольких безуспешных попыток добиться тишины, внезапно посреди игры снял мои руки с фортепиано, вскочил и громко сказал: “Для таких свиней я не играю!”

Все попытки вернуть его к фортепиано были тщетными. Он даже не разрешил мне сыграть сонату. Ко всеобщему неудовольствию концерт на этом и завершился»¹¹.

«Бетховен не разбирался, да и не желал разбираться, в этикете и подобных вещах. Поэтому его поведение нередко приводило в замешательство приближенных эрцгерцога Рудольфа, когда Бетховен начал его посещать. Ему насилу внушили, какие условности он должен соблюдать. Для него это было невыносимо. Впрочем, он обещал исправиться, но — тщетно. Наконец однажды, когда, его, как он выражался, снова “муштровали”, он, крайне рассерженный, ворвался к эрцгерцогу и прямо заявил, что, разумеется, преисполнен всяческого благоговения к его особе, но строгое выполнение всех ежедневно ему внушаемых предписаний — совершенно не для него. Эрцгерцог мягко пошутил над случившимся и велел, чтобы Бетховену не препятствовали поступать по-своему. Так оно и повелось»¹².

Неверно думать, что начало жизни — это рождение человека, а конец — это его смерть, потому что жизнь течет помимо человека. Человек становится главным героем своей жизни не с момента рождения и даже не после инициации, просто один раз его Режиссер ставит на эту роль, он проходит кастинг и начинает играть, а иногда он его не проходит и навсегда остается на вторых ролях, а некоторые люди всю жизнь говорят только «Кушать подано!».

Что такое трагическая или комическая жизнь и можем ли мы к жизни применять правила эстетики? Можно ли говорить, что в жизни есть не только языковые игры, но и жанры (я имею в виду не речевые жанры Бахтина, а такие как ода, элегия, ситком; может быть, жизнь похожа на телесериал или на оперетту)?

Мы поступим, как Бетховен, который сказал: «Я разрешаю это».

¹¹ Вспоминая Бетховена: биографические заметки Франца Вегелера и Фердинанда Риса... С. 33.

¹² Там же. С. 107.

Назовем это разрешение себе поступать вопреки правилам, как нам хочется, гибризмом (от древнегреческого *hybris* — избыток, гордость, гордыня, высокомерие). Гибрист — это тот, кто не соблюдает общепринятых правил приличия. Также для нас будет важным термин «фармак» — человек, символически приносимый в жертву во время праздника Аполлона Таргелия, бога лета и жатвы, или, в более общем смысле, просто человек жертвы. Типичный гибрист и фармак — Сократ. Гибрист и фармак — главный герой античного *мима*, предшественника комедии. В то же время он погибает и в этом смысле это трагический персонаж — в древнем искусстве все слито¹³.

Пожалуй, будет почти банальностью сказать, что жизнь Бетховена — это трагическая жизнь. Бетховен — трагический герой, подобный герою Третьей симфонии Наполеону. Бетховен, который сам нарушал правила игры, был, тем не менее, не доволен тем, что Наполеон нарушил правила, объявив себя императором, и из романтического героя превратился в обыкновенного тирана.

Флорестан, главный герой «Фиделио», в этом смысле — Наполеон, каким хотел видеть его романтик Бетховен: трагический герой в цепях узника, оторванный от света, погруженный во мрак тюремного подземелья, как бы Наполеон на острове Елены.

У великих художников есть особенность, которую когда-то отметил Ю. М. Лотман применительно к Гоголю: они каким-то непонятым образом проникают в суть архаической картины мира. Бетховен, будучи трагическим героем, одновременно становится гибристом. Отсюда его грубые выходы в жизни и грубые нарушения правил в музыке.

Бетховен играет некую Роль, данную ему Режиссером, и в то же время он выступает как Продюсер, хотя сам ни за что не платит. В определенном смысле Бетховен — это Тотем и тем самым фармак, жертва трапезы своих сыновей. Его жизнь и трагична, и комична, как жизнь гибриста и фармака. Он гибнет с проклятием небесам, подобно пушкинскому Евгению: «Ужо тебе!»

¹³ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978.

Но одновременно Бетховен — Прометей. А Прометей — это почти Люцифер, и умирающий и воскресающий бог, например, Один или наш Христос. Вот что писала о Прометее Ольга Фрейденберг:

«"Прикованный Прометей". Здесь, как нигде, основной конфликт показан с особой ясностью. Он заключается в агоне Зевса и титана Прометея. По мифу, Прометей и его братья — гибристы, "богоборцы" в буквальном смысле, дети тьмы»¹⁴.

Какова же бетховенская экзистенция по своей доминанте?

Комическое начало в Бетховене-человеке очевидно. Вспомним знаменитую сцену с официантом, политым соусом, удивительно напоминающую битвы тортами из первых кинокомедий XX века. Эдуард Эррио приводит сходный пример, как Бетховен служанке, вошедшей без зова, «вывалил на передник целое блюдо лапши», а потом она в отместку расцарапала ему все лицо, как он готовил себе яичницу, а яйца, казавшиеся ему несвежими, швырял об стенку, что уже вызывает менее приятные ассоциации (как в «Мелком бесе» Варвара и Передонов обливали стенку кофею). И как Бетховен бесконечно мылся холодной водой (надо думать, что у него была плохая циркуляция крови в сосудах или вегето-сосудистая дистония), заливая пол и тем самым потолок первого этажа, где жил хозяин квартиры. И как он, находясь в гостях у Брейнингов, своих ближайших друзей, плюнул в зеркало, думая, что это окно. И в то же время какой он был замечательный друг («...книга Стефана Лея «Beethoven als Freund» показывает до какой степени он был привязан к лучшим из друзей»)¹⁵.

Кто же был Бетховен — романтический герой, неряха и пьяница, гибрист, глухой сварливый старик, верный друг, восторженный влюбленный (бьющий Джульетту Гвиччарди линейкой по рукам за то, что она плохо играет), пианист-виртуоз и блестящий импровизатор с неуклюжими пальцами? Бетховен — дизъюнктивный синтез всех этих разнородных качеств.

¹⁴ Фрейденберг О. М. Указ. соч. С. 239.

¹⁵ Эррио Э. Жизнь Бетховена. М. : Музыка, 1968. С. 219.

Но все же может ли жизнь быть *только* трагической или *только* комической?

Пример комического жизни и комического человека — Александр Дюма-старший.

Вспоминается только один случай, которого вполне достаточно. Он запомнился мне из книги Андре Моруа «Три Дюма». Дюма поссорился с кем-то, и тот решил стреляться с ним насмерть. Тот, кому достался роковой жребий, должен был застрелиться. Судьба выбрала Дюма. Он вышел в другую комнату, раздался выстрел, из комнаты выбежал Дюма со словами: «Промаяхнул, не попал!»

Возникает соблазн сказать, что «комический человек» — это всегда неунывающий пикнический гипертимный сангвиник: Мистер Пиквик, Ламме Гудзак, Санчо Панса, Кола Брюньон, а «трагический человек» это всегда лептосомный или атлетический мрачный шизоид. Людвиг Витгенштейн, Андрей Болконский, которого Даниил Андреев считал реальным человеком.

Такое понимание исходит из воззрений основателя современной «телесно ориентированной» характерологии Эрнста Кречмера: «Поэты мировой скорби являются гиперэстетическими шизоидами». Пример трагического человека — Ницше. Но даже в Ницше было и нечто комическое — последняя книга. «Esse Homo», книга мегаломана, где он пишет, как надо чистить зубы, и т. д.

Все же может ли быть трагическая или комическая экзистенция? Может. И каким же образом?

Я знал человека, он был известным ученым, который проживал комическую экзистенцию. Что бы он ни делал, это вызывало комическую реакцию «у публики». Он производил впечатление клоуна и явно бессознательно играл на этом, прикрывая тем свое безумие. Другим прикрытием была его акцентуированная компульсивность: он все время составлял сложнейшие предметные указатели к различным научным книгам.

Трагическая экзистенция — это экзистенция душевнобольного шизофреника.

Трагическая вина. Поступок героя, последствия которого он не предвидит, становится причиной его несчастий.

Эдип. Ну скажем, Витгенштейн. Какая у него была трагическая вина? Последствия написания «Трактата» т. д. Или Наполеон, по Толстому, «проигравший» Бородинское сражение.

«Бытие-в-мире» — один из главных экзистенциалов Хайдеггера. Так называется книга избранных статей Людвига Бинсвангера. Это книга о трагической экзистенции, о людях, которые не могут безмятежно пребывать среди вещей, о шизофрениках. Почему душевнобольные претерпевают трагическую вину? Только ли потому, что они почти все время испытывают психическое страдание? Или потому, что они испытывают трагическую вину? Какая же была вина у Эллен Вест или у Лолы Фосс? Мне кажется, эта вина была совершенно надуманная, обусловленная их болезнью, их «экстравагантным идеалом» (термин Бинсвангера).

Надуманность, «нереальность» трагической вины психотика заставляет предположить, что на самом деле это трагическая экзистенция без реальной трагедии. Но что такое «реальная трагедия» и «реальная» трагическая вина? Это когда, например, Эдип убивает своего отца, не зная, что это его отец. Но это сугубо эпистемическая трагедия, трагедия без психологии. А что такое трагедия с психологией? Возьмем «Грозу» Островского. Вот здесь ненадуманная трагическая вина. «Гроза» — нечто среднее между мещанской драмой и трагедией в античном смысле. Катерина — в определенном смысле гибристка, она не признает правил, навязываемых ей Кабанихой (кстати, у Катерины экстравагантный идеал в буквальном смысле — она хочет летать). Но при этом она вполне осознает последствие того поступка, который она собирается совершить (измена мужу с Борисом), значит, ее вина не вполне трагическая. Что такое мещанская драма и что такое *драматическая* экзистенция? Чем отличается драма от трагедии? Возьмем, например, «Бесприданницу». Это мещанская драма, и в ней возможны элементы комического (например, Кнуров и Вожеватов пьют утром шампанское из чайных чашек, чтобы соблюсти приличие, и многое другое). Мещанская драма в определенном смысле — медиатор между трагедией и комедией. В сущности, любая средняя жизнь есть мещанская драма. Вот у человека умер отец, он шел, поскользнулся и упал, над ним все смеются, а он был пьян

после поминок и тоже стал смеяться. Потом думает: «Что же я смеюсь, у меня же отец умер» и т. д. Пример из романа «Бесконечный тупик» Д. Галковского. Но это *не дизъюнктивный синтез*, это механическое соединение (в ганнушкинском смысле) комического и трагического.

По Гурджиеву, человек ничего не может *делать*, потому что он спящая машина, с ним просто что-то случается. Бетховен мог делать. Он хватал судьбу за глотку и делал, что хотел. Как ему это удавалось? У Бетховена была развитая Сущность в гурджиевском смысле, или Самость в юнговском смысле. Что это значит?

Почему Бетховен мог, например, написать Третью симфонию? Кажется, что этот вопрос нелепый? Ну, написал и написал. Но это по его же признанию была его лучшая симфония. Как это получилось, как это случилось? Нет, это не *случилось*, он ее *сделал* своими руками. И головой. Говоря лаконичнее, в этом произведении Бетховен наиболее масштабно заявил о преодолении им венского классицизма. Вот что он сделал. Героическая симфония в определенном смысле — это романтическое произведение, опус о романтическом герое, о Бонапарте. Пушкин писал по этому поводу:

Оставь герою сердце. Кто же
Он будет без него? Тиран!

Вот это-то Бетховена и взбесило. Тогда он и порвал титульный лист с посвящением.

Что такое романтизм? Ю. М. Лотман когда-то сказал в лекции фразу, которую я до сих пор не могу забыть: «Романтизм — это поэтика оборванных связей». То есть, переводя это на наш язык, получается, что все представители романтизма либо шизоиды, либо шизофреники. Что значит оборванные связи в смысле Лотмана? Например, Алеко *порывает* со своим кругом и едет к цыганам, но они его не понимают. Или Оленин Толстого. К казакам. Или князь Нехлюдов едет с политическими заключенными на каторгу. Или Онегин, или Печорин. Кавказский пленник. Базаров.

«Пятая симфония (опус 67, 1805-1808 гг.) — пожалуй, наиболее популярная из всех девяти симфоний. Нередко ее называют более совершенной, “лучшей” из всех. Сам Бетховен не разделял такого мнения: он предпочитал “Героическую”, более сложную по конструкции, менее напряженную и более содержательную.

Причина успеха Пятой симфонии лежит, очевидно, в большой простоте и ясности идеи.

Обычно содержание Пятой симфонии определяют так: «От тьмы — к свету, через борьбу — к победе». Впрочем, это же определение может относиться ко многим произведениям Бетховена (например, к увертюре «Эгмонт»). Существенно лишь то, что революционная идея выражена здесь в прямой, ясной форме¹⁶.

Она стучится, а Бетховен ее поганой метлой. «Как открывается заржавевшая дверь». Но как можно призывать к новому трагизму? «Царь Эдип»? Но ведь там нет психологии, там господствует рок. Там человек не отвечал за свою судьбу. Судьба и рок — это одно и то же?

Скорее, Гамлет. Он отвечал за свою судьбу. Он мог ее изменить, когда она застучала к нему в дверь. Но ведь все предопределено. «Но продуман распорядок действий, и неотвратим конец пути». Как ты это понимаешь?

Учение о божественном предопределении. Было ли предопределено Бетховену написать Девятую симфонию? Безусловно. А Десятую? Десятую нет. Есть такая книжка для детей про Бетховена. «Один против судьбы». Победил ли он судьбу? Мне кажется, что победил. А что бы это могло значить, если бы он *не* победил судьбу? Ну, например, у него не получилось бы написать Девятую. Ну не смог. Болезни одолели. Но ведь это тоже входило бы в его судьбу. Вспомним «Песнь о вещем Олеге». Волхв *сформировал* Олегу его судьбу. Выходит, судьба находится в руках какого-то «высшего существа», Бога или Луча Творения. «А ты знаешь кто такой Бетховен?» Это просто немецкий композитор, хорошо, *великий* немецкий композитор. Нет, он культурный герой и трикстер в одном лице, Прометей и Меркурий, Иисус и Сатанаил, Христос и Люцифер. Что такое культурный герой? Это тот, кто из хаоса формирует космос, а трикстер — это посредник между смертными и бессмертными, как Меркурий или Локи. Бетховен все разрушал как трикстер, разрушил венский классицизм, а как культурный герой он создал романтизм и экспрессионизм и даже то, чего ты по своему музыкальному невежеству не знаешь. Бетховен *был* хозяином своей судьбы.

¹⁶ Альшванг А. Бетховен. М. : Музыка, 1958.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Альшванг А.* Бетховен. Москва : Музыка, 1958.
2. Вспоминая Бетховена: биографические заметки Франца Вегелера и Фердинанда Риса / пер. с нем., вступ. ст. и коммент. Л. Кириллиной. Москва : Классика XXI века, 2001.
3. *Ноймайр А.* Музыканты. Ростов-на-Дону : Феникс, 1997.
4. *Роллан Р.* Бетховен. Москва : Музыка, 1937.
5. *Руднев В.* Иисус Христос и философия обыденного языка. Москва : Аграф, 2013.
6. *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. Москва : Наука, 1978.
7. *Эррио Э.* Жизнь Бетховена. Москва : Музыка, 1968.