

## Екатерина ЦАРЕВА

# КНИГА О БЕТХОВЕНЕ

*Кириллина Л. В.* Бетховен. Жизнь и творчество: в 2-х т. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 535, 595 с.

Многие знали, что Лариса Валентиновна пишет книгу о Бетховене. В том, что это будет очень значительный труд, никто и не сомневался: мы слышали ее выступления по отдельным проблемам бетховенистики, читали ее работы о классическом стиле (первая из них была защищена в качестве докторской диссертации, 1996), явившиеся новым словом в нашей науке и уже ставшие «классическими» (кавычки можно смело убрать)<sup>1</sup>. О многом говорят имена выдающихся учителей Л. В. Кириллиной: прежде всего Натана Львовича Фишмана, с которым она сотрудничала в работе над изданием писем композитора и из рук которого приняла эстафету изучения жизни и творчества Бетховена; Юрия Николаевича Холопова, направившего ее на путь анализа музыки Бетховена с позиции эстетико-теоретических воззрений его эпохи — на эту тему были написаны дипломная работа (1985) и кандидатская диссертация (1990), обозначившие важные ступени в развитии отечественного музыкознания. Мои воспоминания воскрешают также не по годам зрелые работы о Бетховене, написанные студенткой I курса Музыкального училища при Московской консерватории Ларисой Кириллиной; гораздо позже, уже в начале девяностых, я вижу ее на лекциях еще одного Учителя — Александра Викторовича Михайлова, чей взгляд на историю и искусство так помогал в поисках их смысла...

И все же действительность превзошла ожидания. Два тома новой отечественной монографии о Бетховене (предшествовавшая ей монография А. А. Альшванга была написана еще в довоенные годы) — это выдающееся явление в нашей культуре, замечательный плод интенсивнейшей научной деятельности талантливого исследователя, сумевшего погрузиться в заманчивую, пленительную эпоху «золотого века» музыки и

---

*Царева Екатерина Михайловна* — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, заслуженный деятель искусств Российской Федерации.

прожить (и пережить) вместе со своим героем всю его трудную и прекрасную творческую жизнь.

В 1-й главе своего исследования, посвященной, в частности, общим проблемам научной биографии, Л. В. Кириллина формулирует характерную, на ее взгляд, для науки XX века задачу: «увидеть и прочесть творчество художника как некий сверхтекст, практически ничего не пропуская и заставляя различные его фрагменты по-новому высвечивать перекликающиеся смыслы» [1, 44]<sup>2</sup>. Творчество Бетховена действительно предстает перед нами как единый «текст». В нем каждое создание композитора — будь то балльные танцы или Девятая симфония, «Гейлигенштадтское завещание» или ремарка, обозначающая характер музыки, эскиз незавершенного произведения или неосуществленный замысел, конспект теоретического трактата или учебная работа — находит свое место и объяснение в контексте целого. Можно даже сказать, *научно-художественного* целого, потому что композиция и драматургия книги (включая подбор иллюстраций), точный и поэтический, на удивление не засоренный штампами язык выводят ее за рамки «чистой» науки. В аннотации сказано: «Адресовано всем интересующимся творчеством Бетховена» — сказано так же точно и ясно, как и всё, о чем говорит автор. Разумеется, это нисколько не умаляет исключительной научной ценности труда Л. В. Кириллиной.

Ученому, работающему сегодня в условиях открытого пространства мировой науки, конечно, легче, чем его советским предшественникам, использовать накопленный бетховеноведением опыт — и в тщательной проверке фактических данных, и в поиске новых документов и свидетельств, и в обращении к теории, эстетике, музыкальной критике бетховенского времени. Впрочем, на этот путь Л. В. Кириллина встала уже давно и успела освоить и осмыслить огромное количество материала, что подтверждается обширнейшей библиографией, которая включает издания от 1780-х годов до начала нынешнего века (очень емкий критический обзор литературы дан в 1-й главе). Необыкновенно широкий контекст книги, охватывающий вопросы разных видов искусства, литературы, истории, эстетики, философии и религии, социально-политического устройства Австрийской империи, тех глубочайших перемен, что происходили в жизни, в общественном сознании и во всей европейской культуре первых десятилетий XIX века, тоже потребовал изучения соответствующей литературы. Свобода владения всем этим материалом в сочетании с остротой собственной мысли автора проявилась в подчас неожиданных и чрезвычайно тонких аналогиях, помогающих глубже понять некоторые высказывания Бетховена или его музыку. Так, в связи с толкованием «Гейлигенштадтского завещания» Л. В. Кириллина обращается к текстам современника Бетховена Фридриха Гёльдерлина (данных о том, читал ли Бетховен роман Гёльдерлина «Гиперион», нет, но такая возможность у него была — см. I, 264); на страницах книги появляется также стихотворение Н. М. Карамзина «Выздоровление», перекликающееся по смыслу и настроению со «Священной благодарственной песнью выздоравливающего Божеству» из Квартета ор. 132 (см. II, 453–454). Мощная гуманитарная эрудиция сочетается у Л. В. Кириллиной с ничуть не менее мощной хваткой теоретика музыки, что также находит свое отражение как в списке литературы, так и в блестящем владении искусством анализа формы, инструментовки, полифонии — всех параметров музыкальной речи.

«Бетховен. Жизнь и творчество». Принципиальный для всякого исследователя, берущегося за создание монографии о каком-либо композиторе, вопрос о степени и характере влияния биографических факторов на создаваемые им произведения

<sup>1</sup> Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. В 3 ч. [Ч. I.] Самосознание эпохи и музыкальная практика. М.: МГК, 1996. 192 с.; Ч. II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Композитор, 2007. 224 с.; Ч. III. Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 376 с.

<sup>2</sup> В ссылах римской цифрой обозначен том, арабской — страница рецензируемой монографии.

Л. В. Кириллина решает, как мне представляется, идеальным образом. Она всегда уделяет внимание документам, относящимся к истории создания сочинений, анализирует воздействие на Бетховена внешних обстоятельств и внутренние импульсы собственно творческого и личного порядка. Исследовательница с равной глубиной проникает в потоки «жизни» и «творчества», тесное переплетение которых определяет композиционную структуру книги. Заголовки пятнадцати ее глав (непосредственному изложению материала отдано четырнадцать) сразу дают представление о тех или иных акцентах, расставленных в описании жизненного и творческого пути композитора. Так, во 2-й и 3-й главах («Бетховен bonnensis: истоки личности»; «Второй Моцарт или будущий Бетховен? Творчество 1780–1790-х годов») биография явно отделена от разговора о музыкальных произведениях; одновременно в них формулируются возникающие здесь научные проблемы. Вместе с тем, есть и названия гораздо более многозначные — они принадлежат главам, объединяющим различные аспекты освещения той или иной темы. Это относится, например, к 10-й главе «Триумфы и утраты: 1812–1815», где идет речь об отношениях Бетховена и Гёте и о «Бессмертной возлюбленной»; о «постклассицизме» Восьмой симфонии и о сложных жизненных перипетиях, возникших в связи со смертью брата Карла и судьбой его сына. Отметим, что обозначенная здесь хронология периода снимает привычное со времен Р. Роллана выделение «годов кризиса», объединяя симфонии 1812 года, вокальный цикл «К далекой возлюбленной» и «Битву при Виттории». В 11-й главе «Поздний стиль. Художник и эпоха» обсуждаются общие эстетико-философские и музыкально-теоретические проблемы позднего периода, тогда как в следующих главах (с 12-й по 14-ю) отдельные жанры и произведения рассматриваются вкуче с сопутствующими им обстоятельствами жизни Бетховена.

Внутренние темы глав, отраженные в названиях их разделов, более подробно раскрывают широту проблематики всей книги. Вот некоторые из них: «Йозефинизм», «Искусство и политика», «Бетховен и русский фольклор», «Меланхолия», «Прочтите “Бурю” Шекспира», «Рояль Бродвуда», «Музыкант и коммерсант», «Время и ритм» «Кризис классической гармонии».

Многие названия (как глав, так и разделов) возвещают о появлении разнообразных «действующих лиц»: родных и близких Бетховена, композиторов, исполнителей, писателей, философов, императоров, князей, издателей, конструкторов фортепиано и др. Среди них — «Учителя, друзья, соперники» (название 4-й главы), меценаты, ученики и ученицы-пианистки, претендентки на роль «Бессмертной возлюбленной», Бах и Гендель, Наполеон, граф Разумовский и князь Голицын. Невольно приковывает взгляд интригующее название одного из разделов 13-й главы, которое предваряет головокругительный по своей виртуозности анализ Вариаций ор. 120: «Комическое интермеццо: Генералиссимус, Адъютант и Дьяболус».

В монографии действительно возникает огромный мир людей, составлявших круг общения Бетховена, личного или заочного, круг его музыкальных и литературных интересов. Поводом для введения тех или иных персон нередко служат *посвящения* Бетховена — совершенно особый слой знания о композиторе, то дающий своеобразные подсказки к содержанию сочинения, то затрагивающий лишь внешние обстоятельства его создания или вовсе нейтральный. Л. В. Кириллина виртуозно использует этот пласт персоналии. Вот как тонко «обыгрывает» автор посвящение Сонаты Es-dur ор. 27 № 2:

«Это чарующее и загадочное произведение, поэтический мир которого ускользает от любых конкретных образных интерпретаций, находится словно бы на самой стыке классики и романтизма: его очертания стройны и безупречны, но сама материя возникает из вибрирующей тишины и словно бы готова развеяться в воздухе от любого неосторожного прикосновения. О великосветской даме, которой посвящена эта соната, княгине Жозефине фон Лихтенштейн, мы знаем очень немного, и еще меньше — о том, какие отношения ее связывали с Бетховеном (здесь следует сноска с имеющимися данными. — *Е. Ц.*). Но, возможно, поскольку соната предназначалась ей,

то и характер произведения в какой-то мере отражал ее внутренний мир и особые, не совсем тривиальные, представления о музыкально-прекрасном» [I, 231].

Создание литературных портретов, зарисовок, эскизов замечательно соотносится с тщательно подобранными иллюстрациями; этот изобразительный ряд находит свое продолжение в разговоре о сочинениях, где автор не только видит музыкальные портреты, но и проводит аналогии с жанрами изобразительного искусства. Так, в связи с одной из заключительных вариаций финала «Героической симфонии» говорится об «образе гигантской статуи нечеловеческих размеров», о «пышном монументе в честь Героя», который «строится из легкокрылой темы контрданса» [I, 333]. Предельный контраст возникает в разговоре о несложных фортепианных сонатах: «...Сонаты ор. 49 изобилуют всевозможными тонкостями и напоминают излюбленный в то время жанр миниатюрного портрета на слоновой кости, вставляемого в драгоценный медальон и носимого как талисман. Так изображали и самого Бетховена (хранящаяся в боннском Доме Бетховена миниатюра 1802 года работа Кристиана Хорнемана, где композитор совсем не похож на привычного “громовержца”» (I, 244; на соседней странице помещена соответствующая иллюстрация).

Л. В. Кириллина уделяет пристальное внимание еще некоторым изображениям Бетховена, в частности, портрету кисти В. Й. Мэлера, отмечая необычное сочетание реалистической манеры в изображении самого композитора и той «условно-аллегорической, если не фантастической» ситуации, в которую он помещен (он играет на древнегреческой лире, восседая на фоне псевдоантичного пейзажа; см. I, 281, 282). Трактую символические элементы картины, Л. В. Кириллина высказывает предположение о том, что художник противопоставил здесь «нового Орфея» — «новому Ганнибалу», представляющему на известной картине Ж.-Л. Давида «Наполеон на перевале Сен-Бернар». Эта гипотеза органично вписывается в 6-ю главу «Рождение Героя», необычайно важную для концепции автора.

Описывая структуру монографии вместе с ее изобразительным или «портретным» рядом, мы подошли, таким образом, к портрету ее главного Героя, создание которого и является основной целью книги. Сами понятия «герой» и «героическое» имеют в ней ключевое значение. Третья симфония, в соответствии с ее названием, трактуется как симфония о Герое. Этот Герой, как показывает Л. В. Кириллина, не может быть конкретно ни Прометеем, ни, тем более, Наполеоном, являясь образом, «соединившим в себе все идеальные типы антично-христианской культуры и оказавшимся в то же время неслиянным ни с одним из них» [I, 342]. Его нельзя отождествить и с автором симфонии, хотя «такой натурой — и героической, и в то же время крайне эмоциональной и чувствительной, обладал и сам Бетховен» [I, 337].

Жизнь и творчество Бетховена трактуются как нравственный подвиг, подвиг во имя искусства, осознанный как таковой современниками уже при жизни композитора. Таким образом, отказ от романтизированной биографии и опора на ясное представление о самосознании эпохи оборачиваются, в конце концов, возвращением к «героической жизни» (напомню, что Р. Роллан включил в цикл под этим названием жизнеописания Бетховена, Микеланджело и Льва Толстого). Разумеется, возвращение происходит на уровне современной научной биографии, в которой и вновь открытые, и уточненные факты получают новую и ясно аргументированную интерпретацию, вырастающую на основе глубокого анализа как музыкальных, так и словесных текстов.

Важное место при этом занимает обсуждение вопросов, которые всегда волновали исследователей творчества композитора: Бетховен и революция, Бетховен и Наполеон, Бетховен и аристократия, отношение Бетховена к искусству и его назначению, к религии, к природе, Бетховен и кантовское «Звездное небо над нами и нравственный закон внутри нас», Бетховен и судьба, Бетховен и Гёте, Бетховен и старшие венские классики, восприятие Бетховеном Баха и Генделя, новаторство Бетховена, Бетховен и XVIII век, Бетховен и романтизм. В интерпретации Л. В. Кириллиной все эти темы поворачиваются новыми гранями. Многие из них возникают неоднократно, в их раскрытии появляются различные оттенки, обусловленные движением времени

и эволюцией личности композитора; они нередко перекрещиваются друг с другом, образуя «перекликающиеся смыслы». К уже названному присоединяется и чрезвычайно глубоко разработанная тема «Бетховен и античность», берущая начало еще в круге юношеских литературных увлечений композитора и отзвучивающая затем во множестве аспектов: от образа «гомерического смеха», который слышится в финале Второй симфонии, или античных празднеств в финале Третьей — до сократовского стоицизма, к которому постепенно склонялся Бетховен на протяжении своей жизни. Прометей и Орфей предстают ключевыми образами, с которыми (или в чем-то уподобляясь которым) Бетховен как бы вступает в храм Искусства Высокой Классики. В поздние годы, когда, по словам Л. В. Кирилловой, «на смену пафосу героических свершений» приходит «пафос духовного преодоления», «прометеевская константа личности Бетховена сохраняется, но образ Прометея-борца сменяется образом Прометея-провидца, открывателя путей в неведомое» [II, 185].

Укажу еще на одну тему — о предназначении искусства; особое внимание, которое уделяет ей автор, подчеркнуто двукратным появлением цитаты из письма Бетховена к Н. Б. Голицыну (1825), вынесенной к тому же на переплет I тома: «Поверьте, моя цель — чтобы мое искусство находило доступ к благороднейшим и образованнейшим людям» [II, 7, 185]. Интерпретируя это высказывание, Л. В. Кириллова пишет: «Почти вся камерная музыка Бетховена с первых жеopusов писалась в расчете на внимание избранных, будь то просвещенные венские меценаты или “собратья в Аполлоне”» [II, 7]. Эта его «сознательно занятая позиция» (там же) еще больше укрепилась в поздних сочинениях. В то же время и Третья симфония, ее «тонко отделанная и полная выразительных и символических деталей ткань» [I, 339], по мнению автора книги, не была рассчитана на массовую аудиторию («Музыка для масс» — это название одного из разделов 10-й главы относится к совсем иной музыке, к «Битве при Виттории» и другим «официозным» сочинениям).

Наряду с поздними квартетами Л. В. Кириллова называет *трудным* произведением Третью симфонию. *Трудное* она считает одним из неперменных компонентов как бетховенского понимания искусства, так и существа его собственного творчества (один из разделов 8-й главы, посвященной проблеме «высокой классики» в творчестве Бетховена, имеет заголовки «Прекрасное как трудное»); это понятие как бы выводит его музыку за грань «картинки» четкой смены исторических стилей — ведь трудна и музыка И. С. Баха, Веберна, Вагнера. Сюда же примыкает тема *мастерства*, тоже не имеющая исторических границ, хотя и тесно связанная с представлением о классике. Она постоянно присутствует при анализе музыкальных произведений.

В 1-й главе своей книги Л. В. Кириллова отмечает «принципиальную множественность возможных подходов к музыке Бетховена (от сугубо теоретических до повествовательно-эссеистических)» как характерную для современных исследований о композиторе [I, 44]. Рецензируемый труд создан одним автором, тем не менее он тоже обнаруживает «множественность подходов» к произведениям Бетховена. Здесь нет «сугубого» теоретизирования, как нет и описательного повествования как такового. В то же время сочетание рассказа (с элементами сюжетности) с пристальным теоретическим анализом отдельных деталей (или общих закономерностей формы, тонального плана и т. п.), помогающим высветить драматургию сочинения и выявить его стилистические (и историко-стилистические) особенности, фигурирует практически повсюду.

Трудно выделить самые удавшиеся «портреты» сочинений, но меня особенно поразили все же Третья и Шестая симфонии, Соната op. 31 № 2, Вариации на тему Диабелли и поздние Багатели.

Анализ Третьей симфонии — один из самых подробных в книге — производит сильнейшее впечатление своей доказательностью, устремленной на раскрытие создаваемого (реконструируемого?) Л. В. Кирилловой *сюжета* симфонии: Герой и его подвиг — Смерть — Бессмертие. Особое внимание уделяется разнообразным деталям оркестровки: сквозной роли тембров валторны, гобоя, использованию (или

неиспользованию) литавр и т. д. Отмечу, например, сопоставление неполного tutti в кульминации Траурного марша (Л. В. Кириллина трактует ее как «видение Смерти или Страшного суда» — [I, 322]) и полного tutti в начале репризы: «tutti на тихой звучности, представляющее собой не момент единения всего оркестра, а напротив, момент его разобщения на несколько фактурно-смысловых пластов (следует описание выразительных функций инструментов. — Е. Ц.). Эмоция — одна, но она показана во множестве оттенков сразу, так что инструменты из разных групп оказываются «единомышленниками», зато «родственники», наоборот, разъединяются. Перед нами — не марширующая масса, а почти бесконечная череда неповторимых, по-своему мыслящих и чувствующих личностей» [I, 323].

Рассуждая о семантике тональности e-moll и о необычности введения новой темы в разработку I части, Л. В. Кириллина определяет этот момент как результат катастрофы, выраженной, в частности, самим использованием экстраординарных средств, не предусмотренных теорией того времени: «Бетховен вновь пренебрегает мудрыми советами теоретиков: не позволять слушателям совсем забыть главную тональность и главную тему. Суть катастрофы здесь состоит как раз в том, что Герой, оказавшись между жизнью и смертью, на некоторое время действительно *забывает* обо всем и погружается в мистическое самоуглубление. Данный эпизод может навеять ассоциации с известным эпизодом в “Войне и мире” Толстого, где смертельно раненный князь Андрей, лежа на земле, созерцает высокое небо Аустерлица» [I, 311].

От этой ассоциации у русского читателя, конечно, захватывает дух, хотя буквоед непременно бы заметил, что в этом сражении князь Андрей все-таки был ранен не смертельно... Но дело, разумеется, не в этом: психологическая точность сравнения, как и временная близость сражения под Аустерлицем (Австрия!) и создания Третьей симфонии, оправдывает его (сравнение). А вот некоторые детали описания сюжета («Герой симфонии не просто руководит сражением из некоего штаба, а лично ведет свое войско в бой»; там же) все же кажутся излишне конкретными. Должна признаться, что при первом чтении стремление автора представить всю симфонию как развертывание определенного сюжета вызвало у меня некоторое раздражение или отторжение. Но потом, уже ознакомившись со всей книгой, я поняла правомерность подобного подхода.

Рассказ о Третьей симфонии — это узловой, в каком-то смысле переломный момент всей монографии. Именно здесь особенно явственно скрещиваются лучи «перекликающихся смыслов» (как музыкальных, так и вербальных текстов), которыми изобилует 6-я глава, названная, как уже говорилось, «Рождение Героя». В нее, кроме Третьей симфонии, включен и анализ «Гейлигенштадтского завещания», и разделы «Духовные сочинения», «Проблема Наполеона», «Скрипичные сонаты» (во главе с «Крейцеровой»). Анализ симфонии, выступающий в качестве итога обсуждения всех проблем, поднятых в главе, представляет это произведение как важнейший рубеж в творчестве Бетховена (в чем, наверное, сходятся бетховеноведы всех времен и стран).

Такое качество симфонии выступает и в самом подходе к ней автора книги. Акцент на сюжетности интереснейшим образом связывает ее с поэтикой XVIII века; в то же время здесь просвечивает возможность развернуть подобную программу и в сторону сочинений Берлиоза или Листа. Л. В. Кириллина делает вывод, что, несмотря на «сознательное оперирование риторическими моделями, “Героическая симфония” демонстративно утверждала себя как явление Новой музыки» [I, 338].

В своих работах о классическом стиле исследовательница блестяще раскрыла систему топосов, действующих в музыке венских классиков. После знакомства с книгой о Бетховене у меня возникло предположение, что Л. В. Кириллиной нужно было выстроить эту систему для того, чтобы «прочитать» музыку Бетховена. Я вновь и вновь возвращаюсь к понятию «единого текста» или «сверхтекста», на этот раз для того, чтобы подчеркнуть роль устойчивых моделей, помогающих автору монографии раскрыть смысл музыки Бетховена и выявить движение от общего к индивидуальному, от следования топосу к созданию многогранного, подчас психологически очень сложного образа.

Такое движение показано и в произведениях, созданных до Третьей симфонии. При разговоре о многих из них автор находит замечательные слова для обозначения меры обобщенного и конкретного, традиционного и личного, настоящего и будущего. Таковы, например, описания карнавальных образов в менуэте Первой симфонии или характеристика «гомерического» смеха в финале Второй. Приведу — по контрасту — заключительный фрагмент раздела о финале Сонаты ор. 31 № 2, которую Л. В. Кириллина считает «возможно, наиболее трагической из всех, написанных Бетховеном»: «... здесь, как и в ряде других случаев, Бетховен, с одной стороны, следует традиции XVIII века, а с другой стороны, создает музыку, в которой уже звучит и беззащитность шубертовских скитальцев, и глинкинское “Не искушай”, и трагическое бунтарство героев Листа и Вагнера, и слезная мечтательность брамсовских интермеццо, и мистический полет будущих сильфид, виллис и прочих стихийных духов... “Что касается меня — Боже правый! — то мое царство в воздухе”...» (I, 239; эта цитата из письма Бетховена уже была приведена в книге раньше — см. I, 236).

Новизна взгляда исследовательницы на отношения Бетховена с XVIII веком (имею в виду отечественную науку) заключается, во-первых, в изменении отношения к самому XVIII веку, а во-вторых, в акцентировании смелого и неожиданного для современников в тех сочинениях, которые в последующие эпохи традиционно считались еще «не совсем бетховенскими» (например, в Первой симфонии; любопытно, что в оценке этого сочинения, как отмечено в книге, совпадают такие разные люди, как Г. Берлиоз и современный ученый Л. Локвуд). Именно перед разговором о Первой симфонии возникает определение Бетховена как «авангардиста», возвращающееся затем уже в связи с поздним периодом творчества композитора. Л. В. Кириллина считает, что понятие «авангард» — отличное, как она объясняет, от «прогресса» и от «модернизма» — можно применить к венским классикам, и особенно к Бетховену, в смысле «чисто художественного явления, как бы изнутри изучающего новые возможности языка, форм, самой ткани искусства» [I, 189–190]. Очень интересна ее мысль о том, что такая авангардность художественного мышления отражает «исконные средства европейской ментальности, в которой еще в глубокой древности были “закодированы” поведенческие и моральные установки на ценность дерзновенного деяния, будь то подвиг или авантюра, небывалого свершения, изобретения нового (парадигма “культурного героя”, кристаллизовавшаяся в таких образах, как Прометей, Геракл, Одиссей, Дедал, Эней). Традиционалистское развитие культуры периодически подвергалось мощным атакам новаторов, будь то правители, мыслители, путешественники, художники, ученые — и каждый из таких прорывов можно считать авангардным явлением» [I, 190].

Остановлюсь еще на некоторых сквозных темах монографии, также берущих свое начало в главах о XVIII веке. В своем исследовании о классическом стиле Л. В. Кириллина уже воспела *менуэт* и его значение в творчестве Бетховена как символа его молодости, постепенно уходящей в небытие воспоминаний, — символа, приобретающего смысл прощания в поздних сочинениях (Ариетте из ор. 111 и Вариациях на тему Дябелли). Теперь же у автора появилась возможность детально проследить путь соответствующих жанровых ассоциаций, пролегающий через множество произведений. С характеристиками таких поэтизированных менуэтов, нередко предстающих в виде медленных частей сонатно-симфонических циклов, связана особая тонкость вслушивания Л. В. Кириллиной в музыку Бетховена. Не остался без внимания и контрастирующий менуэту жанр *контрданса* (танца «для всех»), упоминание о котором в отечественной бетховенистике обычно ограничивалось финалом Третьей симфонии. Те же танцы (вместе с немецкими танцами и лендлерами) фигурируют в его оркестровой музыке, предназначенной для маскарадных балов. Обращение к ним вносит неожиданные штрихи в портрет молодого Бетховена: «Композитор предстает здесь в образе светского человека, любящего и умеющего веселиться, шутить, флиртовать, наслаждаться атмосферой праздника и делить свою радость с окружающими» [I, 345].

Естественным будет перейти отсюда к балету «Творения Прометея», очень полно освещенному в книге. Подробный разговор о нем включает в себя анализ как

концепции хореографа Сальваторе Вигано, имеющей отношение к общему кругу идей эпохи, так и музыки Бетховена. В свою очередь, это, фактически, первое обращение Бетховена к театральному жанру служит введением к очень важной для исследования теме, обозначенной в названии главы как «Штурм театрального Олимпа».

Бетховен и *театр*... Связывая их, мы привыкли, пожалуй, думать лишь о тех общих путях воздействия театральных жанров на симфонические, которые раскрывает В. Дж. Конен в своей книге «Театр и симфония». Даже увертюры «Эгмонт» и «Кориолан» нередко рассматриваются как чисто симфонические произведения (конечно, с чертами программности). Опера «Фиделио», всегда имевшая, правда, немало поклонников, все же оставалась в тени симфонических шедевров композитора. Для Л. В. Кириллиной представляют исключительный интерес как сочинения, непосредственно связанные с театром, так и феномен *театральности* в инструментальной музыке Бетховена. Всё это вместе образует важнейший комплекс типов и средств выразительности, фиксируемый ею в бетховенской музыке. Порой даже кажется, что основных модусов (или способов выражения) в ней всего два: театральный (он включает в себя и драматическое, и комедийное, и присутствие персонажей, и разного рода сцены) и сугубо личный, исповедальный. Пожалуй, по отношению к венской классике в целом, это верно. Вспомним, какую роль в жизни людей того времени играл театр, о чем, например, пишет Гёте в «Поэзии и правде». И все же, как мне представляется, индивидуальные пути Гайдна, Моцарта и Бетховена наделены в этом плане различными нюансами (сама Л. В. Кириллина, сравнивая круг чтения Бетховена и Моцарта, подчеркивает преобладание театральной литературы в библиотеке последнего).

Так или иначе, узнавать о репертуаре театра в Бонне или знакомиться с разнообразными оперными проектами Бетховена, равно как и с его работами для драматических театральных постановок, очень увлекательно. Особенно привлек мое внимание рассказ о музыке к драме И. Ф. Дункера «Леонора Прохазка» (1815; постановка не состоялась), посвященной судьбе реальной девушки, искусной флейтистки из Потсдама, сражавшейся и погибшей в войне с наполеоновскими войсками: «Героиня драмы Дункера словно бы доказывала своей жизнью и смертью возможность существования наяву таких возвышенных образов, как бетховенские Леонора и Клерхен» [I, 421].

Что же касается «Фиделио», то целью автора монографии оказалось раскрыть обстоятельства длительной истории создания «трудного детища» Бетховена, что привело к неожиданному результату. Л. В. Кириллина убедительно доказывает исключительную ценность и новизну *первоначального* варианта оперы, органично вылившегося из-под пера ее создателя. Последующий же путь изменений, в основном вынужденных, привел, по мнению исследователя, к решению более прямолинейному, лишившемуся многих психологических нюансов, но зато в большей степени удовлетворившему как театральную дирекцию, так и публику. Здесь можно провести некоторые параллели с судьбой «Бориса Годунова» Мусоргского.

Еще один пласт музыки Бетховена выступает в монографии с необычайной рельефностью. Это *вокально-инструментальные сочинения*, которые, с одной стороны, примыкают к театральным, а с другой, выделяются своим собственно духовным содержанием. Л. В. Кириллина придает им очень большое значение. Временная и содержательная близость Торжественной мессы и Девятой симфонии, вкуче с их масштабами, позволяют объединить их в общую кульминацию «большого» и «великого» (немецкое слово «groß», которое употребляет Бетховен применительно к сочинениям такого рода, имеет оба значения) в творчестве композитора. Оратория «Христос на Масличной горе» примыкает по времени создания к Третьей симфонии, Месса C-dur предварила завершение Пятой и Шестой; а в самом начале творческого пути Бетховен написал две «императорские» кантаты: на смерть Иосифа II и на коронацию Леопольда II (из них Л. В. Кириллина выделяет траурную). Так возникают монументальные опоры, «колонны», поддерживающие всё здание бетховенского творчества. При этом симфонии и оратория с мессами предстают как своего рода сообщающиеся сосуды, что особенно заметно в последней паре сочинений, а связанные со словесным текстом произведения,



возникавшие *перед* симфониями, проясняют их концепции и способствуют конкретизации «чистой» музыки.

Конечно, речь идет не о каких-то буквальных совпадениях и тем более не о «служебной» функции ораториальных произведений. Раскрытие внутреннего богатства и ценности последних чрезвычайно важно, поскольку они (за исключением Торжественной мессы) по понятным причинам были практически не освещены в отечественной литературе. Отмечу очень тонкий анализ Мессы С-dur, в которой автор книги видит воплощение «почти античной, “белораморной” красоты», считая ее важной вехой в развитии бетховенского стиля [I, 535]. И все же на первое место выходит роль духовных сочинений в определении *общей идейно-философской концепции* бетховенского творчества. Здесь к хоровым опусам подключаются Шесть песен на слова Геллерта<sup>3</sup>. С ораторией «Христос на Масличной горе» они образуют арку, обрамляющую «Гейлигенштадтское завещание», которое рассматривается как наиболее твердо сформулированное словесное высказывание композитора. Через вербальные и музыкальные параллели Л. В. Кириллина показывает, как сопрягаются между собой ключевые понятия мировоззрения и самосознания Бетховена: Божество, Человек, Судьба, Смерть, Бессмертие, Природа, Искусство. Она показывает также (и эта мысль проходит через всю книгу), как богоборческая позиция «схватки с судьбой» постепенно сменяется стоической и примиряющей противоречия, какую роль в этом движении играет тема страданий Христа. Вот один из примеров различных поворотов в сопряжении понятий Бога и Искусства (выражение «божественное искусство» у Бетховена встречается на протяжении всей жизни). Комментируя «удивительный пассаж» из письма Бетховена 1824 года, содержащего отклик на исполнение увертюры «Освящение дома» — «Меня по этому поводу восхваляли, превозносили, etc. Чего стоит, однако, все это в сравнении с Величайшим Композитором наверху — наверху — наверху; высочайшим по праву, ибо здесь, внизу, достигается лишь смехотворное подобие», — Л. В. Кириллина пишет: «Уподобление Бога Величайшему композитору было вполне обычным в устах мыслителей XVII века (например, А. Кирхера и М. Верстена), но в музыкальной эстетике классической эпохи ничего подобного мы не встретим. Восприятие Бога как “собрата по ремеслу”, пусть недостижимо высокого — это сугубо бетховенская идея, плод своеобразного благочестивого вольнодумства, опиравшегося на весьма древнюю традицию. В рамках этой системы нравственных координат Художник (Künstler) — сын Божий, наделенный не только особым даром, но и крайне ответственной миссией по отношению ко всему человечеству. Страдания, которые он претерпевает, являются знаком его отмеченности и залогом бессмертия» [I, 278–279]. Не могу не добавить, что в романтическую эпоху эта идея получила развитие у Ф. Листа.

Возвращаясь к параллелям между духовными сочинениями и симфониями, замечу, что во многом благодаря им в новом свете предстало одно из самых прекрасных творений Бетховена — Шестая симфония, в которой, по мнению Л. В. Кириллиной, можно увидеть «философскую концепцию Творения как образа идеального бытия, основанного на гармонии Природы, Человека и Бога» [I, 506]. Не касаясь множества тончайших деталей, особенно впечатляющих при анализе II части симфонии (она «отличается от всех предыдущих образцов звукописи почти импрессионистическими приемами оркестровки, граничащими с пуантилизмом»; I, 513), обратимся к финалу. Автор монографии считает, что к нему можно было бы отнести заголовок III части Квартета ор. 132 — «Священное благодарственное песнопение... Божеству» (с пропуском слова «выздоровливающего»), «невзирая на присутствующие в нем намеки на бытовую пастораль»; I, 519. Это подсказано не только сходством с авторским названием финала симфонии, которое было сокращено издателем (у Бетховена: «Благотворные

<sup>3</sup> В монографии вообще уделено значительное место различным вокальным сочинениям Бетховена: песням, ариям, дуэтам, канонам; сопряжение в них слова и музыки выступает как одно из средств, помогающих «читать» произведения Бетховена.

чувства после бури, связанные с благодарностью Божеству», в напечатанном тексте: «Пастушеская песнь. Радостные, благодарные чувства после бури»). Об этом говорит сама музыка, воплощающая идею «нисхождения божественной благодати с небес на землю» [там же]. Возникают параллели и с «Торжественной мессой».

Здесь, таким образом, фиксируется еще один модус музыкального выражения у Бетховена — молитва или гимн. Он напрямую не связан ни с театром, ни с лирическим высказыванием (см. выше об этих двух модусах), хотя может найти себе место и в опере, и в инструментальной музыке. Имея опору в литургических жанрах, в хорале, он соотносится и с лирикой, и с пасторалью, и с патетикой, а также может приобретать эпические масштабы. Позволю себе даже сказать, что, хотя подобное склонение (оно связано с понятием «возвышенного») встречается и у других венских классиков, именно у Бетховена оно составляет сущностное ядро всей музыки композитора, обеспечивая ее внутреннюю цельность и особенно рельефно выступая в поздний период. Л. В. Кириллина не делает такого специального обобщения, но оно вытекает из смысла всей монографии, поскольку ее автор постоянно заостряет внимание на соответствующих темах и их роли в целостном облике произведения. Приведу только один пример, где такая тема открывает сочинение, жанр которого имеет совершенно противоположную направленность, — Четвертый фортепианный концерт.

Итак, в результате развития множества тем, образующих своего рода «лейтмотивную систему», возникает образ Бетховена — личности почти непостижимой в своей многогранности и «особости». Почти — так как автору книги, на мой взгляд, все же удалось *почти* ее настолько, насколько это может сделать один человек в данный момент истории. Л. В. Кириллина обладает необходимой твердостью позиции в создании своего образа Бетховена и правом на такое создание; в то же время ей свойственна и должная деликатность. Перед нами Бетховен — великий Мастер, легкий и трудный, веселый и патетический, страдающий и непокоренный, классик и авангардист, галантный и резкий, способный на страстное чувство... Я бы прибавила еще: Бетховен глазами, слухом и умом нашей соотечественницы, Ларисы Валентиновны Кириллиной.

«И конец?» — спросит, может быть, неудовольствованный читатель (использую слова И. С. Тургенева из эпилога «Дворянского гнезда») — А где же симфонизм? Да, флаг героического или героико-драматического симфонизма не реет повсюду над книгой Л. В. Кириллиной о Бетховене. Однако анализы движения музыкальной мысли в симфониях, сонатах, квартетах, концертах, мессах ничуть не противоречат нашим представлениям о Бетховене — великом драматурге и философе в музыке. Рассуждая о центральном десятилетии — кульминации «высокой классики» в творчестве Бетховена и обосновывая окончательное утверждение поэтики прекрасного как трудного и грандиозного, связанного с воплощением «некой этико-философской идеи», Л. В. Кириллина вводит асафьевское понятие симфонизма, обозначающее «диалектическую сложность и процессуальность музыкальной мысли» [1, 484]. Мне очень импонирует, что она вступает в открытую полемику только с современными учеными (например, с М. Соломоном по вопросам психоаналитической трактовки некоторых фактов биографии Бетховена), а в других случаях просто объясняет исторические причины возникновения тех или иных взглядов на феномен своего героя. Опираясь на труды учителей и коллег, исследовательница всегда находит возможность сослаться на них (упомяну здесь, кроме уже названных выше Н. Л. Фишмана, Ю. Н. Холопова и А. В. Михайлова, еще В. П. Бобровского, Н. С. Николаеву, В. В. Протопопова, а также Е. В. Вязкову, А. И. Климовицкого).

Мне осталось только поздравить автора с большой творческой победой и еще раз выразить восхищение литературным языком книги, а также блистательным искусством переводов с немецкого языка. Всяческой похвалы заслуживает, конечно, и качество работы Научно-издательского центра Московской консерватории (редактор Г. А. Моисеев; опечаток я насчитала всего шесть). Уже при первом взгляде на оформление переплета, полиграфию возникает чувство предвкушения Прекрасного... Не могу не присоединиться к Л. В. Кириллиной, выразившей в своей преамбуле благодарность

Елене Геннадьевне Сорокиной, которой принадлежала инициатива этого издания. Поскольку научной степени выше, чем докторская, у нас нет, кафедра истории зарубежной музыки Московской консерватории вынесла решение выдвинуть Книгу о Бетховене на соискание Государственной премии. Хочу также выразить надежду на издание так и не увидевшего пока что свет IV тома писем Бетховена, уже давно подготовленного Л. В. Кириллиной к печати.

В подражание Ларисе Валентиновне я тоже прибегаю к Постскриптому. Конечно, удалось сказать далеко не обо всем, ограничившись только беглым взглядом на «лейтмотивную систему» идей, образов, топосов и музыкально-выразительных средств, выстраивающуюся в книге. Но очень хочется в заключение привести известные слова Шумана (отнюдь не чужого в ней человека), хотя они и обращают нас к романтическому образу Бетховена, «подобного Гамлету». Он «рычит на моду и церемониал, но при этом обходит цветок, чтобы его не растоптать»<sup>4</sup>. Л. В. Кириллина, как и ее герой, тоже не топчет цветов, вслушиваясь в особую красоту бетховенских творений, в том числе и «мелочей», наделенных подчас глубоким смыслом (см. о Багателях ор. 126 — II, 317–319) и дающих в чем-то не менее выразительный портрет позднего Бетховена, чем крупные сочинения. В качестве обрамления рецензии скажу еще о том, что именно с работы о Багателях началось мое знакомство с трудами Ларисы Валентиновны в 1976 году.

---

<sup>4</sup> Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. I. М., 1975. С. 182.