

ГАРРИ ГОЛЬДШМИДТ

ФРАНЦ
ШУБЕРТ

ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ

HARRY GOLDSCHMIDT

FRANZ
SCHUBERT

EIN
LEBENSBI LD

HENSCHELVERLAG
BERLIN · 1958

ГАРРИ ГОЛЬДШМИДТ

ФРАНЦ
ШУБЕРТ

ЖИЗНЕННЫЙ
ПУТЬ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА · 1960

Перевод с немецкого
В. М. РОЗАНОВА
и
Л. В. ГИНЗБУРГА
(поэтические тексты)

*Редакция перевода,
предисловие и примечания*
Ю. Н. ХОХЛОВА



Франц Шуберт. Акварель Ридера, 1825 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

Книга музыковеда Германской Демократической Республики Гарри Гольдшмидта «Франц Шуберт — жизненный путь», впервые опубликованная в Берлине в 1954 году и в 1958 году вышедшая там же вторым изданием, представляет собой биографический очерк о великом австрийском композиторе, предназначенный для широких кругов интересующихся музыкой читателей¹.

К настоящему времени создана обширная литература о Шуберте, написано в том числе и множество биографий Шуберта, среди которых немало в общем удачных работ. И все же необходимо признать, что книга Гольдшмидта обладает некоторыми чертами, выделяющими ее среди всех прочих биографий Шуберта. Они обуславливают особую ценность книги, делают ее интересной не только для любителя музыки, но, несмотря на ее профиль «популярного издания», и для специалиста.

Трудами многих исследователей, среди которых виднейшее место принадлежит выдающемуся австрийскому ученому-шубертоведо О. Э. Дейчу, накоплен богатейший документальный материал, относящийся к жизни Шуберта. Теперь биографы Шуберта не могут уже жаловаться на недостаток документальных данных. Документы, собранные воедино О. Э. Дейчем, составляют для них надежную опору.

И все же современный биограф Шуберта, стоящий на передовых общественных позициях, не может ограничиться изучением только документальных материалов, непосредственно связанных с жизнью композитора. Одной из особенностей прежних биографов Шуберта и было как раз внимание преимущественно к событиям, касающимся самого Шуберта. Эпоха, общественная обстановка в Австрии того времени не получали сколько-нибудь целостного ос-

¹ Гарри Гольдшмидт готовится к изданию книгу «Франц Шуберт — творческий путь», посвященную специально творчеству Шуберта.

вещения на их страницах. Между тем, вряд ли кто-нибудь ныне усомнится в том, что общественная обстановка оказывает самое прямое и неодолимое влияние на каждого мыслящего человека. Более того, личность человека, его взгляды, его поступки не могут быть поняты только в связи с узко бытовыми обстоятельствами, в отрыве от эпохи, в которую он жил.

Книга Гарри Гольдшмидта «Франц Шуберт — жизненный путь» представляет собой первую в немецкой музыковедческой литературе и в то же время в целом, бесспорно, удачную попытку представить жизнь Шуберта в тесной связи с эпохой, с общественно-политическими отношениями, сложившимися в то время в Австрии. Если в прежних биографиях Шуберта, принадлежавших перу зарубежных исследователей, характеризовалось по преимуществу лишь художественное окружение композитора, то Гольдшмидт уделяет самое серьезное внимание и характеристике общественно-политической обстановки. Чрезвычайно важно при этом, что к оценке политической жизни Австрии той эпохи автор подходит с позиций исследователя, руководствующегося марксистским учением. Он опирается на классические высказывания по данному вопросу, принадлежащие Марксу и Энгельсу.

Характеризуя общественную жизнь меттерниховской Австрии, Гольдшмидт использует богатые документальные материалы, мемуарную литературу. В результате у читателя складывается самое живое, образное представление об этом периоде истории Австрии, когда под гнетом реакционной государственной системы глубоко страдал каждый прогрессивно мыслящий человек, когда лучшие силы народа были обречены на прозябание, когда подвергалось преследованиям каждое свободное слово.

Однако картина меттерниховской Австрии отнюдь не составляет у Гольдшмидта какой-то особенный план книги. Автор рисует ее не только как «фон» для изображения жизни Шуберта. Он внимательно прослеживает влияние гнетущей общественной обстановки, влияние конкретных политических событий на Шуберта, на его ближайших друзей. Любое событие жизни Шуберта, любое его высказывание он стремится поставить в связь с общественной обстановкой.

И подобный метод дал прекрасные результаты. Личность Шуберта, великого художника-гуманиста, стала для нас ближе и понятнее. Как будто бы давно известные высказывания Шуберта предстали в более ярком, а зачастую и в новом свете.

В годы освободительной войны против захватнических войск Наполеона Шуберт воспитывался в венском конвикте — своего ро-

да интернате, где жили студенты, гимназисты и мальчики-хористы придворной капеллы. Воспитанники были чуть ли не полностью отрезаны от внешнего мира, им и выходить-то разрешали лишь группами, под присмотром надзирателя, причем для них была установлена специальная форма, чтобы «беглого» воспитанника тотчас можно было заметить на улицах. Они подчинялись драконовскому внутреннему режиму. Но как можно было изолировать конвикт от жизни? Разве можно было заглушить грохот пушек вражеской армии, осадившей Вену? Один из снарядов попал в фонтан на площади перед конвиктом, другой разорвался в самом конвикте, правда, случайно не причинив никому вреда... Жизнь властно заявляла о себе, и патристический подъем, охвативший народ, завладел сердцами воспитанников. Многие из них, презрев все приказы надзирателей, записались в добровольческий студенческий корпус. Но правительство Франца I, которое лишь скрепя сердце разрешило формирование народного ополчения, боясь, что волна народного движения сметет реакционный государственный строй, которое с самого начала готово было предпочесть поражение победе, грозившей принести с собой демократические преобразования, не склонно было поощрять «нарушителей дисциплины». Они были силою водворены обратно в конвикт и заключены в карцер... В этой связи слова Шуберта, в разговоре со своим другом по конвикту Шпауном назвавшего конвикт «тюрьмою», приобретают особое значение...

В 1820 году по подозрению в принадлежности к запрещенной студенческой организации венская полиция арестовала одного из ближайших друзей Шуберта — свободолюбивого поэта Иоганна Зенна. После четырнадцати месяцев тюрьмы он был выслан в Тироль; вся дальнейшая его жизнь была разбита. Гольдшмидт убедительно показывает, что члены шубертовского кружка, включая и Шуберта, который во время обыска у Зенна вел себя вызывающе, в связи с чем был занесен в «черный список» полиции, остались солидарными со взглядами Зенна. Об этом ярко свидетельствует впервые опубликованное в книге Гольдшмидта письмо одного из друзей Шуберта Брухмана, в 1822 году навестившего Зенна в его изгнании, другому другу Шуберта — Шоберу. «Мой приезд, предпринятый мною также и от вашего имени и от имени всех нас (т. е. членов шубертовского кружка.—Ю. Х.), является достаточным доказательством того, что нас ничто не поколебало»,—пишет в нем Брухман.

Однако эти слова не были вполне справедливыми — арест Зенна в скором времени поколебал позицию самого Брухмана. Сначала он уехал в деревню, во многом из страха перед полицией, затем со-

вершил путешествие в Германию, где слушал лекции философа-идеалиста Шеллинга. По возвращении он показался Шуберту уже другим человеком. В письме к Шюберу от 30 ноября 1823 года Шуберт пишет: «Вернувшись из своего путешествия, Брухман стал не узнаваем. По-видимому, он пытается приспособиться к миру в том виде, каков он есть, и тем самым утрачивает для меня свой ореол, который, по моему мнению, возник оттого, что Брухман упорно отстранялся от практических дел». Поставив эти слова Шуберта в связь с «перерождением» Брухмана, вызванным арестом Зенна, Гольдшмидт придад им новый и яркий смысл.

Последний пример. Известно, что друг Шуберта художник Швинд, полюбив дочь профессора Хёнига, декана юридического факультета венского университета и придворного судьи, с трудом уговорил Шуберта бывать в доме своей невесты. Вскоре, однако, Шуберт неожиданно оставил дом Хёнигов и, по-видимому, долго там не появлялся, в связи с чем возникла даже кратковременная размолвка между ним и Швиндом. Биографы Шуберта в течение многих лет судили и рядили о том, чем было вызвано подобное поведение Шуберта. Насколько убедительным оказывается, однако, элементарно простое объяснение Гольдшмидта! Он справедливо указывает, что демократу Шуберту, осуждавшему общественное устройство современной ему Австрии, не могли быть по душе посещения дома придворного судьи, что все собравшееся там общество было ему глубоко чуждо, что любое неловкое замечание могло там его легко обидеть.

Удачна в книге характеристика окружавшей Шуберта художественной обстановки. Внимание читателя в особенности привлекают разделы, посвященные поэту Зенну, о котором уже говорилось выше, поэту Кернеру, певцу национально-освободительной борьбы немецкого народа против Наполеона. Все же отдельные положения автора представляются спорными. Так, вызывает известное недоумение то обстоятельство, что в одной из глав книги автор ставит в один ряд в качестве поэтов, «которые мужественно воспевали «достойное и великое» ... и...отдавали дань мировой скорби...», таких разных как по масштабу дарования, так и по направлению творчества художников, как Гёте, Шиллер, Шлегель (очевидно, Фридрих Шлегель) и Новалис. Вряд ли справедлива мысль автора о большой близости по духу искусства Шуберта и Раймунда. Известным преувеличением отзывается определение Раймунда как «Шекспира венского народного театра».

Значительное место в книге отведено характеристике России и

описанию его венских триумфов. Автор показывает, что величайшие венские музыканты, в том числе Бетховен и Шуберт, отдавали должное таланту Россини. И все же, как нам кажется, Гольдшмидт чересчур прямо связывает искусство Россини с духом эпохи реставрации. Думается, что здесь важнейшее значение имеет момент национальный. Никак нельзя отрицать национальной почвенности творчества Россини, его музыки, пусть не претендующей на большую глубину, но, несомненно, не лишенной теплоты, обаяния, тонкого юмора и вовсе не представляющей всего лишь «усладу для ушей». Другой вопрос заключается в том, какую роль играла музыка Россини вне родины композитора, во Франции, Германии, Австрии, России. Совершенно несомненно, что безраздельное увлечение задающих тон общественных кругов этих стран музыкой Россини причинило большой ущерб национальному искусству.

В тесной связи с охарактеризованной выше установкой Гольдшмидт понимает жизнь Шуберта в широком плане. Он относит к ней не только события личной жизни, связанные с ними переживания, но и индивидуально шубертовское восприятие событий общественного плана. Поэтому он с полным правом критикует то нередко высказывавшееся в старых биографиях Шуберта мнение, будто сравнительно с богатством его творчества жизнь композитора была совершенно незначительной. Он резко выступает против распространенных в биографической литературе о Шуберте искажений его личности: с одной стороны, представления его в бидермайеровском духе жаждущим наслаждений обывателем, с другой, — изображения великого композитора как человека, чуть ли не с детства отмеченного роковой печатью ранней смерти и именно потому якобы творившего с лихорадочной поспешностью (подобная точка зрения на Шуберта получила распространение в зарубежной литературе в начале нашего века, отражая по существу идеи эстетики декаданса). Гольдшмидт рисует яркий и привлекательный образ Шуберта—ту-маниста, Шуберта—художника-демократа. «Для Шуберта, — читаем мы во «Введении», — искусство и жизнь могли представлять единство только в том случае, если бы жизнь была прекрасной и достойной для всех людей. Он мечтал о таком времени, когда красота и добро в искусстве будут полностью соответствовать жизни, когда искусство будет принадлежать всему народу... Это дает нам в руки масштаб для оценки его биографии. И действительно, если мы будем руководствоваться этой меркой, то мы отделим существенное от несущественного в его жизни и поразимся, обнаружив непреклонного гуманиста Шуберта, который не предавался ни «без-

думному наслаждению жизнью, ни романтическому затушевыванию своей политической беспомощности». Шуберт рассматривается Гольдшмидтом как один из лучших представителей интеллигенции своего времени.

Подобный подход к жизни Шуберта приводит Гольдшмидта к утверждению, прямо противоположному всем домыслам о «незначительности» жизни великого австрийского художника. «То, что справедливо для жизни каждого человека, справедливо и для композитора Франца Шуберта, — пишет он во «Введении», — ключ к его творчеству нужно искать в его жизни, в его эпохе». Эта великодушная формулировка могла бы стать эпиграфом книги Гольдшмидта.

Привлекает в книге умение автора давать изображаемому им четкую и рельефную, почти зрительно ощутимую характеристику. Это полностью справедливо и по отношению к собственно биографической части книги. Здесь виден строгий отбор материала, отвечающий и самому профилю книги как популярного издания. Известно, например, что к шубертовскому кружку примыкали в различные периоды десятки лиц, в свою очередь связанных со многими другими лицами. Поэтому биографам Шуберта приходится иметь дело с сотнями имен. Гольдшмидт с полным основанием ограничивает круг упоминаемых в книге имен, чтобы не утомить восприятие читателя, делая акцент на ведущих членах шубертовского кружка. Точно так же автор избегает называть сколько-нибудь значительное количество дат, связанных с жизнью Шуберта. Более того, он нередко свободно группирует материал, относящийся к какой-либо одной стороне творческого пути Шуберта. Так, например, «суммарно» освещается им тернистый путь Шуберта как оперного композитора, по существу продолжавшийся с самого начала его творческой деятельности и до конца жизни.

В то же время Гольдшмидт не пренебрегает и деталями, если они способны дать более яркое и образное представление об условиях и обстоятельствах жизни Шуберта. Заметим, что в процессе работы над книгой он провел две недели в Вене, где посетил «шубертовские места». Несомненно, с этим связана, например, особая картинность описания дома, в котором родился Шуберт, — Гольдшмидт изображает его не на основании чужих описаний и иконографических материалов, но на основании прежде всего собственных впечатлений.

В этих же целях автор мастерски использует документальный материал, включая воспоминания различных лиц о Шуберте, опи-

раясь здесь не только на опубликованные, но и на рукописные источники¹. Широкое привлечение документального материала способствует яркости, красочности обрисовки жизни Шуберта. Чрезвычайно важно при этом, что Гольдшмидт нигде не становится на путь беспристрастного описательства «по документам», — всюду чувствуется живая мысль автора.

Правда, мы не можем не высказать и некоторых критических замечаний в отношении использования документов. Многие воспоминания о Шуберте записывались их авторами уже спустя десятки лет после смерти Шуберта; некоторые записи этого рода принадлежат лицам, знавшим Шуберта лишь поверхностно. Отсюда ряд ошибок в них, в особенности в деталях, отсюда расхождения в трактовке того же самого вопроса в различных документах. Совершенно очевидно, что окончательное суждение в таких случаях может быть сделано лишь на основании сопоставления ряда документов. Необходимо признать, что Гольдшмидт порою пренебрегает таким сопоставлением и основывает суждение лишь на каком-либо одном документе. Это справедливо, скажем, в отношении описания распорядка дня Шуберта.

Среди воспоминаний о Шуберте наряду с сообщениями, исходящими, так сказать, «из первых рук», имеются и сообщения, основывающиеся на устных высказываниях знавших Шуберта лиц и записанные лицами, которые не стояли к композитору сколько-нибудь близко. Несомненно, и подобного рода документы могут использоваться в биографии Шуберта, однако, в отношении их необходима особая осторожность; вряд ли такие сообщения можно приводить в биографии как непреложный факт, без всяких оговорок. Между тем Гольдшмидт порою это делает. Укажем, например, на рассказ Г. Брейнинга, согласно которому после похорон Бетховена в компании Рандхартингера и Лахнера Шуберт, провозгласив первый тост «В память о нашем бессмертном Бетховене!», поднял второй стакан «За здоровье того из нас троих, кто первым последует за нашим Бетховеном!» Весьма примечательно, что ни в воспоминаниях Лахнера, ни в воспоминаниях Рандхартингера об этом происшествии, очевидцами которого они, согласно Брейнингу, были, ничего не говорится.

¹ В 1957 году, уже после выхода в свет первого издания книги Гольдшмидта, О. Э. Дейчем был издан в Лейпциге сборник «Шуберт. Воспоминания его друзей», в который вошли все или почти все материалы этого рода.

Хотя книга Гольдшмидта посвящена жизни Шуберта, автор касается в ней и его творчества. И это надо признать вполне естественным, поскольку жизнь Шуберта в значительной своей части являла собой процесс творчества, поскольку автор рассматривает ее как ключ к творчеству композитора. Автор избегает здесь подробных характеристик, в особенности анализов сочинений Шуберта, однако общее представление о его творческом лице он должен был дать читателю и действительно дал. Особенно большое место проблемам творчества Шуберта уделено во «Введении», однако затрагиваются они и на протяжении всей книги.

Автор правильно подчеркивает глубокую народность искусства Шуберта. По Гольдшмидту, «связь с народом составляла... в жизни Шуберта основу его непоколебимых гуманистических убеждений». Привлекая высказывания друзей композитора, в особенности Бауэрнфельда, Гольдшмидт показывает, что Шуберт сознательно опирался в своем творчестве на народное музыкальное искусство своей родины, категорически отвергая всяческие упреки некоторых друзей в том, что его мелодии «иногда звучат слишком по-народному, чересчур по-австрийски и напоминают народные напевы, грубые тона и некрасивый ритм которых не вполне уместны в поэтической песне». «Так оно есть — так оно и должно быть!» — говорил Шуберт в ответ.

Народная музыка Австрии, по справедливому замечанию Гольдшмидта, составляла источник творческой силы Шуберта. В мелодиях Шуберта, как отмечает автор, сильнее всего проявился «австрийский национальный характер во всей его естественности, безыскусственности, народности, теплоте и прямоте». Говоря о большой близости мелодий Шуберта к австрийской народной песенности, Гольдшмидт указывает и на то обстоятельство, что определенный отпечаток наложили на них также венгерские, словацкие, чешские, моравские и хорватские народные песни. Весьма примечательны строки, рассказывающие об интересе Шуберта не только к крестьянской народной песне, но и к песне австрийских рабочих, в частности свайцников, о преломлении подобных песенных образов в сочинениях Шуберта.

В книге со всей определенностью говорится о реалистическом характере искусства Шуберта, о здоровой его основе. При этом автор отнюдь не умаляет значения романтического начала в творчестве Шуберта. Исходя из высказываний самого композитора, он убедительно показывает, что высшей задачей искусства Шуберт считал «создание прообраза лучших времен», — и это было вполне ес-

тественно, закономерно в обстановке меттерниховской Австрии, когда мысли представителей передовой интеллигенции, не видевших конкретных путей преобразования действительности, все-таки постоянно обращались к мечтам о лучшем будущем. В то же время в книге ясно показывается, что влияние на Шуберта реакционного в своей основе литературного немецкого романтизма было очень ограниченным, хотя он и использовал некоторые тексты поэтов-романтиков этого направления для своих песен; вопреки утверждениям некоторых исследователей, автор книги отрицает наличие в песнях Шуберта элементов мистицизма. Шуберт рисуется прежде всего как художник-классик, классик не только по значению своего творчества, но и по конкретным его особенностям, несмотря на всю новизну содержания, очень сближающим его с творчеством Гайдна, Моцарта, Бетховена. Подобного рода взгляд на творчество Шуберта находит ныне все большее признание. Не случайно музыковед Германской Демократической Республики профессор Вальтер Феттер, прямо декларируя такую точку зрения, свой капитальный двухтомный труд о жизни и творчестве Шуберта, вышедший в свет в 1953 году, озаглавил «Классик Шуберт».

Гольдшмидт признает преобладающе лирический характер творчества Шуберта и в то же время широту, всемогущество его лиризма, в котором через чувство находит отражение в сущности все мировосприятие художника. Подобный взгляд, насколько нам известно, был впервые высказан в 1927 году советским музыковедом Б. В. Асафьевым в его получившем мировое признание определении (которое в книге Гольдшмидта не приводится). Б. В. Асафьев отмечал, что Шуберта отличает «редкая способность: быть лириком, но не замыкаться в свой личный мир, а ощущать и передавать радости и скорби жизни, как их чувствуют и хотели бы передать большинство людей, если бы они обладали дарованием Шуберта». «Как и Моцарт, — указывает Асафьев, — Шуберт больше принадлежал всем — окружающей среде, людям и природе, чем себе, и его музыка была его пением про все, но не лично про себя».

Заслуживают серьезного внимания наблюдения автора относительно острых контрастов в содержании ряда сочинений Шуберта, создававшихся непосредственно друг за другом: сочинения предельно мрачные, напоенные скорбью, отчаянием, часто соседствуют с произведениями, исполненными энергии, света, веселья. Таковы квартет G-dur и первая серия экспромтов, возникшие в 1826 году, таковы созданные в 1827 году «Зимний путь» и оба фортепьянных трио, таковы, наконец, относящиеся к 1828 году песни на тек-

сты Гейне и «большая» симфония C-dur. Число подобного рода примеров легко было бы умножить. Гольдшмидт объясняет это явление тем, что, в отличие от Бетховена, не видя разрешения безысходной общественной ситуации, Шуберт не мог, подобно Бетховену, сталкивая в своей музыке острые противоречия, тут же показывать и их разрешение. В связи с этим момент преодоления противоречий у Шуберта уступал место изображению самих остро контрастных начал как таковых, причем художник, будучи не в силах показать преодоление противоречий, всегда стремился показать по крайней мере их желанный исход, противопоставляя мрачному, трагическому сочинению его антипод в другом произведении. Думается, что это положение, во многом объясняющее особенности тематического развития в том или ином отдельном сочинении Шуберта, не дает еще исчерпывающего объяснения появлению непосредственно друг за другом произведений диаметрально противоположного характера. Примечательно, что такие резкие переключения от одного сочинения к другому нередко наблюдались и у других художников. Моцарт одновременно с брызжущей весельем «Волшебной флейтой» писал исполненный печали «Реквием». Бетховен почти одновременно создавал свои глубоко различные по характеру пятую и шестую симфонии. Вагнер прервал работу над «Кольцом Нибелунгов», чтобы создать «Тристана и Изольду», а после этого обратился к созданию «Нюрнбергских мейстерзингеров». Брамс после окончания реквиема написал «Песни любви». Чайковский после глубоко трагической «Пиковой дамы» создает «Иоланту»—гимн свету, жизни... Подобные примеры в творчестве этих художников не единичны.

Выскажем и некоторые другие замечания, касающиеся характеристики творчества Шуберта, его художественного окружения.

Вряд ли можно безоговорочно согласиться с автором в том, что «поистине творческие натуры способны не терять веселого расположения духа, даже когда они создают что-либо трагическое». Конечно, любой истинный художник в той или иной мере обладает способностью к «объективному» творчеству, к артистическому «перевоплощению» в своих героях. Он может решать поставленную перед собой творческую задачу, во многом отвлекаясь от своих собственных переживаний данного момента. Это справедливо и по отношению к художникам-музыкантам. Известно, например, что Гайдн создавал многие свои искрящиеся весельем сочинения в отнюдь не веселые для себя часы... Способность к «перевоплощению», к «объективному» творчеству была присуща и Шуберту. И все-таки нельзя отрицать того, что в XIX столетии важнейшее значение приобрело

отображение в музыке индивидуального мировосприятия композитора, его собственных чувств и настроений. В этих условиях композитор не может творить, не переживая глубоко содержания своих произведений.

Г. Гольдшмидт замечает во «Введении», что у Шуберта «отчаяние и скорбь проявляются прежде всего в песнях, в то время как для отображения целеустремленной борьбы Шуберту более подходящей кажется инструментальная форма». Думается, что здесь налицо известная натяжка. Ведь и среди песен Шуберта немало светлых, радостных сочинений, немало произведений, исполненных поистине героического духа. Таков его «Прометей», таковы песни «Моряк» на текст Майрхофера, «Томление» на текст Шиллера (последний вариант). Преимущественно в героических тонах трактуются им многие образы античности (главным образом в песнях на тексты Майрхофера), вообще образы древней мифологии (песни «Оссиана»). Примечательно, что героическое, действенное нередко звучит и в музыке таких песен Шуберта, тексты которых, казалось бы, не дают для этого полного основания.

Не вполне обоснованным нам представляется мнение автора о том, будто стихотворение Каролины Пихлер «Несчастный» говорит о событиях жизни самого Шуберта, в связи с чем Шуберт в одноименной песне будто бы трактовал его в глубоко личном плане, придавая его воплощению в музыке особое значение. Гольдшмидт основывается здесь на том, что вопреки обыкновению Шуберт сначала набросал эскиз этой песни, что песня эта была создана им в двух очень различающихся вариантах. Существенно, что оба эти варианта не принадлежат к числу лучших песенных созданий композитора. Что касается эскизов, то сейчас трудно судить о том, как часто композитор к ним обращался. Ведь вполне возможно, что эскизы, о которых мы знаем, сохранились лишь случайно, тогда как многие другие до нас не дошли. Можно было бы, однако, заметить, что, по многим свидетельствам, лучшие свои песни Шуберт сочинил сразу в окончательном виде, без предварительно записанных эскизов, так что наличие эскизов может быть истолковано даже как свидетельство известной творческой неуверенности композитора. Существенно отметить также, что создание нескольких различных песен на тот же текст не представляет у Шуберта единичного явления. На некоторые особенно занимавшие его тексты Шуберт создал до шести различных сочинений (Песнь Миньоны «Лишь тот, кто знал тоску» из «Вильгельма Мейстера» Гёте). Наконец, и само стихотворение Каролины Пихлер, трактующее о несчастной любви, в до-

статочной мере типично для австрийской поэзии того времени. Нам не известны какие-либо данные, которые подтверждали бы предположение Гольдшмидта о том, что в первую тетрадь песен на тексты Гёте, собственноручно переписанных композитором и посланных поэту, входила «Сцена в соборе» из «Фауста». О. Э. Дейч высказывал предположение, что это сочинение (в первой редакции) могло принадлежать ко второй тетради песен на тексты Гёте, предназначенных Шубертом для отправки поэту (см. статью О. Э. Дейча «Schuberts zwei Liederhefte für Goethe. Ein Rekonstruktions-Versuch». «Die Musik» 1928/29, Heft 11). Существенно, однако, что оба известных варианта этого сочинения выглядят как незавершенные наброски произведения, скорее всего для голоса с оркестром. Вряд ли они могли предназначаться Шубертом для издания наравне с прочими песнями, вошедшими в обе упомянутые выше тетради.

Говоря о патриотическом воодушевлении, охватившем Шуберта осенью 1813 года в связи с победой союзных войск над захватнической армией Наполеона, Гольдшмидт указывает на сочиненный композитором в ту пору канон для трех мужских голосов «На победу немцев». Думается, можно было бы отметить, что в то же время и на тот же самый текст Шубертом было написано и другое сочинение — на этот раз в виде пьесы для меццо-сопрано в сопровождении двух скрипок и виолончели.

При всех отмеченных спорных моментах книга Г. Гольдшмидта «Франц Шуберт — жизненный путь» представляет собой большую удачу автора. Это, безусловно, одна из лучших биографий великого австрийского композитора. Каждый читатель, любящий музыку и стремящийся обогатить свои знания в этой области, прочтет ее с живым, неослабевающим интересом.

*

Русский перевод книги выполнен по второму, исправленному и расширенному немецкому изданию. Сверх того внесен ряд дополнений по рукописи, подготовленной автором для третьего немецкого издания (учесть все изменения и дополнения, предусмотренные для третьего немецкого издания, не представлялось возможным, так как ко времени получения издательством этих дополнений текст перевода книги был уже сверстан). Специально для русского издания автором составлен перечень использованной им литературы, приведенный в конце книги. Он, несомненно, будет полезным для лиц, поставивших своей целью более углубленное изучение жизненного пути Шуберта. Перевод книги снабжен рядом примечаний, в основном разъясняющих отдельные моменты, которые могут оказаться для читателя непонятными.

Ю. Хохлов

ВВЕДЕНИЕ

Величие Шуберта, — а оно вне всяких сомнений, — выдвигает перед нами большие вопросы.

Уже одна удивительная продуктивность, позволившая Шуберту в короткий срок—всего за восемнадцать лет—создать труд, превосходящий по своему объему труды других композиторов, созданные в течение длительного времени, порождает интерес к условиям жизни композитора и тем источникам, из которых его гений черпал свое вдохновение. Ибо как бы быстро перо композитора ни скользило по нотной бумаге, совершеннейшей нелепостью было бы рассматривать творчество Шуберта как некое стихийное явление. Процесс художественного творчества не протекает вне человеческого общества и независимо от него, отнюдь нет. Постоянно сталкиваясь с общественной действительностью, художник черпает из нее все новые и новые силы. И как бы ни были богаты специфически музыкальные данные Шуберта, как бы ни был неудержим его творческий порыв, как бы ни поражал он своей плодовитостью, пути его развития определялись отношением Шуберта-человека к общественным условиям, царившим в ту эпоху в его стране. Часто его любили сравнивать, в том числе и в кругу друзей, со «шпильманом»¹. Это сравнение правдиво и метко. Оно прежде всего подчеркивает две существенные черты творчества композитора: его неисчерпаемое богатство и его неразрывную связь с народной

¹ Шпильманы — средневековые бродячие народные музыканты (преимущественно инструменталисты) в Германии и Австрии.—
Прим. ред.

музыкой. Но разве мы можем оставить без внимания то обстоятельство, что обе эти черты обуславливают одна другую? Что же как не связь с народной музыкой является неисчерпаемым источником творческого богатства шпильмана?

Но музыка его народа составляла для Шуберта не только почву, которая питала все его творчество. Утверждая ее в своем творчестве, Шуберт выступает тем самым за интересы простого человека из народа, за его законные демократические права. Связь с народом составляла и в жизни Шуберта основу его непоколебимых гуманистических убеждений. Его живейший интерес к труду простого человека свидетельствует о том, что отношение Шуберта к народу вовсе не было идеалистически-романтическим, а зиждилось на глубоком и всеобъемлющем чувстве принадлежности к нему. Голос «простого» человека, звучавший в музыке Шуберта, был верным отражением реалистического отношения композитора к трудовому народу. С другой стороны, эта неразрывная связь проявлялась в поразительно тонком понимании слабости и половинчатости его собственного народа того времени, в особенности венцев, к которым он относился далеко не без критики. Для этого имеются веские доказательства. На свою связь с народной музыкой он не допускал никаких посягательств. Он мог всерьез рассердиться, когда порою друзья упрекали его в том, что его мелодии звучат слишком «по-народному», «по-австрийски» и напоминают народные напевы. «Их грубые тона, некрасивый ритм не вполне уместны в поэтической песне». Но иногда он только смеялся в ответ на подобную критику, говоря: «Да что вы понимаете? Как оно есть—так оно и должно быть!»

Эти слова Шуберта сохранились в записи Бауэрнфельда. То обстоятельство, что этот австриец до мозга костей записал для потомства критические высказывания друзей, заставляет заподозрить, что он разделял их мнение. В другом месте Бауэрнфельд совершенно откровенно говорит о том, что он сам думал о национальных чертах искусства своего друга.

«Чисто австрийские черты, грубоватые и чувственные, проявлялись у Шуберта как в жизни, так и в творчестве. Новые свежие мелодии в изобилии лились из его столь

богатой души, и нередко в них ярко сказывалась богатая песнями почва, на которой родился и вырос их создатель. Это никак не упрек, вовсе нет! Народная песня вообще является основой оперы, а следовательно, песня и опера определенной нации должны формироваться в зависимости от музыкального восприятия данной нации и ее самобытного характера».

Эти свидетельства прямо говорят о том, с какой ясностью Шуберт сознавал, что в неразрывной связи с музыкой своего народа и заключалась его истинная сила. И так же как соприкосновение с немецкой народной поэзией положило молодому Гёте путь к великой немецкой национальной поэзии, так и для австрийца Шуберта народная музыка его родины стала источником его могучего творчества. С этим связана и вторая существенная черта музыки Шуберта, которая сближала его с Гёте, способность их обоих к непосредственности восприятия. Эту способность, как известно, Гёте сохранил до глубокой старости во всей чистоте и целостности. Она озаряет даже его самые глубокие образы. Так, например, говоря позднее о народной поэзии, он вскрыл и сущность своей собственной поэзии:

«Наивная поэзия является у каждой нации первой, она лежит в основе всей остальной; чем свежей и естественней она проявляется, тем счастливее развиваются последующие эпохи».

Подобное качество отличает и «наивность» Шуберта. Так же, как и для Гёте, и для него «наивное» было «сестрой действительного», нравственным выражением естественного. То была «осознанная наивность», то есть такая позиция, которой нравственное начало было так же присуще, как и естественное.

Поэтому не может быть и речи о том, что подобная «наивность» Шуберта явилась как бы даром божьим, которым была наделена его еще не тронутая жизнью душа. Напротив, лишь соприкосновение с жизнью высвободило его истинные силы, придав им нравственно-творческие качества. Только так мы сможем понять, почему эта столь кратко отмеренная жизнь сопровождалась поразительно стремительным процессом созревания, настолько стремительным, что сам композитор не успел даже осознать завершение этого процесса. К несчастью, эта краткая

жизнь была настолько богата лишениями, разочарованиями и ударами судьбы, что они угрожали сломить юношескую душу. Такие циклы песен, как «Зимний путь» или шесть песен на слова Гейне, говорят очень ясным языком, насколько близка была опасность того, что яд сомнений, заблуждений и отчаяния сможет проникнуть в его сердце. И несмотря на это, непосредственность сохранилась в его творчестве, как нам доказывает даже острая боль, ощущаемая в этих песнях. Чтобы воспеть радости и страдания, разочарование и надежды простого человека, для столь близкого народу художника, как Шуберт, сохранить «наивность» было вопросом жизни. Она составляла неприкосновенную основу основ его художественного творчества.

Отношение Шуберта к «чувству» находится в неразрывной связи с его отношением к естественно-нравственному началу, которое мы вместе с Гёте обозначим, как источник «наивного». И в этом он в самых глубинах своего творчества близок к великому поэту, понимавшему чувство отнюдь не как мир хаотических ощущений или как бегство, уход от разума. «Чувство» и «чувственное» как для Гёте, так и для Шуберта превосходно гармонировали с разумом. Более того, они видели в них чувственное проявление разума. «Чувственный разум» для Гёте был выражением гармонического сочетания думающего и чувствующего человека. Так, он может «направлять свое чувство на великое» (Вильгельм Мейстер), устремлять свое чувство и свою энергию к одной цели; как Фауст обращаться к чувству, уподобляясь Антею, этому думающему и чувствующему великану, который черпал всё новые и новые силы, припадая к матери-земле.

Отсюда мы можем понять, почему Шуберт, как и Гёте, так высоко ставит глубокое, сильное чувство. Для Шуберта это понятие не имело ничего общего с обывательски-романтической чувствительностью, которая могла захватить и его в связи с усилением гнета реставрации. Для Шуберта и для Гёте оно было не только нейтральным источником внутренних преобразований, глубоких нераскрытых ощущений, но просто центром сосредоточения всего человеческого в человеке, центром, на который, по Гегелю, особенно воздействует искусство звуков, лишен-

ное понятий. «То, что немец понимает под «чувством», — пишет Гёте (Moderne Guelfen und Ghibellinen, 1827), — есть не что иное как внутреннее ощущение, свойственное всем людям доброй воли, то есть гуманность».

В этой непреложной связи гуманности и чувства, являющейся жизненной стихией истинного народного художника, выражено основное демократическое чувство простого человека, который, подобно Антею, прочно стоит на земле и связан с нею глубокими корнями. Это сочетание — народный художник и гуманизм — одновременно вскрывает всю суть отношения к классической традиции.

Важная особенность венской классики состоит в том, что она уходит своими корнями в народную музыку и в то же время создает высшие формы вокального и инструментального искусства. И в этой весьма значительной взаимосвязи многократно пытались увидеть непримиримое противоречие. Что может быть общего между венской уличной песенкой и самыми возвышенными музыкальными образами? На самом же деле ни с чем не сравнимое достижение венских классиков состоит именно в сочетании цветущей чувственной радости с духовным богатством, совершенства формы с общедоступностью, то есть в творческом единстве этих якобы непримиримых противоположностей. Без богатых и разносторонних традиций австрийской народной музыки «последующая эпоха» классиков — приводим еще раз выражение Гёте — никогда не могла бы развиваться столь успешно.

При этом развитие классического периода музыки во все не ограничилось столицей Австрии. Мы видим, как вместе с неудержимым ростом буржуазии этот процесс, преодолевая все препятствия, проходит и во Франции, Италии, в Южной и Северной Германии. И в то время как во Франции и Италии в центре внимания оказалась опера, в Германии и Австрии переживала необычайный подъем инструментальная музыка. Наряду с венской школой возникли важнейшие центры инструментальной классической музыки, прежде всего в Мангейме и Берлине. Но почему ни мангеймская, ни северогерманская школы не удержались рядом с венскими классиками, хотя их основателями были такие значительные композиторы, как Иоганн Штамиц и Филипп Эммануил Бах, стоявшие

даже выше своих венских современников Монна и Вагензейля? Причина такого неравномерного развития заключалась прежде всего в том, что мангеймские традиции искусства своими корнями отнюдь не уходили так глубоко в народную музыку, как венские, и потому ни богемец Штамиц, ни его последователи не в состоянии были обогатить эти традиции подобным образом. Внесение в искусство народных черт еще задолго до появления Гайдна и Моцарта было в Австрии многовековой традицией, которую можно проследить вплоть до придворной капеллы Максимилиана I. Контрреформация не прервала эту традицию, напротив, она была сознательно поставлена на службу церкви и реакции. Мы встречаемся с нею как в музыке, так и в литературе, в театре и в живописи, в скульптуре и архитектуре. Новым, революционизирующим элементом, которым музыка была обязана классикам, явилось переплетение этой традиции с прогрессивными идеями буржуазного просвещения, наполнение ее новым, гуманистическим содержанием, направленным на борьбу за счастье и дальнейший прогресс всего человечества. Гердер рассматривал гуманизм как цель рода человеческого. Человечество, народ, нация составляли для мастеров классики неразрывное единство. Вот почему они в своем стремлении достигнуть вершин искусства всегда чувствовали непреодолимое влечение к народу.

Можно утверждать, что творчество Шуберта в этом отношении имеет глубокое сходство с творчеством его предшественников-классиков — Гайдна, Моцарта и Бетховена. Поэтому вполне оправдано причисление его к великим классикам музыки не только в самом широком смысле этого слова, но и постольку, поскольку он действительно выступал преемником этих трех великих композиторов, которых мы причисляем к венским классикам в узком смысле этого слова. И если его музыка существенно отличается от музыки его предшественников, то причины этого следует искать не столько в том, что она была иной по своей природе,— ведь произведения Гайдна, Моцарта, Бетховена значительно отличались друг от друга по своему характеру, хотя существенные черты в их искусстве были общими,—а скорее, в сильно изменившихся условиях, в которых проходило становление его общественного

и художественного сознания. В то время как Глюк, Гайдн и Моцарт и даже молодой Бетховен творили при Марии Терезии и Иосифе II, когда буржуазное просветительство победоносно прокладывало себе путь, жизнь Шуберта протекала в период тяжелой реакции, то есть в период насильственного восстановления в Европе феодального порядка, расшатанного Великой французской революцией и наполеоновскими войнами. Это время принято обозначать как период реставрации, начало которому положил Венский конгресс (1815 год) и который закончился буржуазной революцией 1848 года.

Но обычно при этом не замечают, что австрийское государство, где властвовали полиция и цензура, было создано задолго до Венского конгресса. В действительности реставрация в Австрии началась с года смерти Иосифа II, в 1790 году, в царствование обоих его потомков, Леопольда II и Франца II. Франц II отменил большинство реформ, которые были проведены при Марии Терезии и особенно при Иосифе II и вместе с отменой крепостного права и созданием производительных мануфактур стимулировали развитие буржуазии, превратив Австрию в богатое передовое государство. Эту попытку «революции сверху» Иосиф навязал феодальным землевладельцам вовсе не потому, что он считал себя апостолом поднимающейся буржуазии: он предпринял ее, чтобы спасти габсбургскую династию от буржуазной революции, приближение которой он наблюдал во Франции. Средства его политики, направленной на создание строго централизованного государства, властвующего над многочисленными негерманскими национальностями с помощью австрийской бюрократии, поставили под сомнение достижение этой цели. Но все же невозможно отрицать, что период его правления был одновременно и апогеем экономического и социального подъема Австрии, столь многообещающе начавшегося в правление его матери. Он совпал с расцветом просветительства в Австрии, сопровождавшимся большим подъемом науки и искусства. В невыносимо узких рамках раздробленной Германии такие люди, как Лессинг и Виланд, обращали свои взоры на Вену. Некоторые в связи с этим даже питали иллюзии, что в австрийской столице Германия обретет наконец столь долгождан-

ный центр политической и духовной жизни. Но пути Австрии уже тогда начали расходиться с путями Германии. В усилении немецкого национального самосознания австрийская буржуазия прежде всего увидела оправдание для укрепления предоставленного ей Иосифом привилегированного положения по сравнению с негерманскими национальностями Дунайской монархии.

Несмотря на эти националистические претензии, которые послужили причиной опасного напряжения и трещин и чуть было не привели к отпадению Венгрии, уже вскоре после смерти Иосифа выяснилось, что реформы пустили как у средней, так и у мелкой буржуазии, а также в крестьянской среде слишком глубокие корни, чтобы наследники императора могли помышлять об их ликвидации без значительного сопротивления. Поворот назад мог быть осуществлен только силой. Такого политического значения пресловутых «якобинских процессов» (с 1794 по 1797 год), которые на самом деле были процессами против сторонников Иосифа, затеянными совершенно недвусмысленно для того, чтобы «объявить войну всей интеллигенции».

Средствами террора хотели уничтожить результаты просветительских реформ Иосифа и помочь дворянству вернуть утраченные им привилегии. И лишь после широкого проведения этих запугивающих процессов правительство Франца II настолько прочно взяло в свои руки созданный Иосифом государственный аппарат, что смогло, не опасаясь серьезного сопротивления, приступить к восстановлению старых феодальных порядков, и только угроза Наполеона сдерживала его в откровенной реставрационной политике. Поэтому национально-освободительные войны 1809 и 1813 годов являлись для него лишь неудобной интермедией. Те демократические компромиссы, которые были вырваны у императора в связи с угрозой извне и на которые он должен был пойти ради сохранения империи, позднее послужили для него предупреждением никогда больше не пускаться на подобные «эксперименты». Одно слово «конституция» заставляло его бледнеть. Единственное изменение, на которое он пошел после 1809 года, состояло в том, что он потребовал от феодальной аристократии, чтобы она поделила политическую власть

с финансовой буржуазией. Типичным выражением подобной политики был Меттерних. Энгельс характеризует его роль следующим образом:

«Правительство князя Меттерниха руководилось двумя принципами: во-первых, каждую из различных наций, подчиненных австрийскому господству, держать в узде при помощи всех остальных наций, которые находились в таком же положении; во-вторых,— и таков вообще главный принцип всех абсолютных монархий—опираться на два класса: на феодальных землевладельцев и на крупных денежных воротил, уравнивая в то же время влияние и силу каждого из этих классов влиянием и силой другого, чтобы у правительства, таким образом, оставалась полная свобода действий» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 8, изд. 2-е, стр. 30).

Союзу царя, Меттерниха и прусского короля, правда, удалось подавить и в Германии опасные требования буржуазии, которая из любви к отечеству с энтузиазмом боролась за независимость и единство Германии. Но здесь было гораздо труднее бороться с ожесточением, возникшим в связи с обманутыми политическими надеждами,— ведь, в отличие от Австрии, в Германии вместе с требованием буржуазной конституции раздался и призыв к национальному объединению.

«В дополнение к тем идеям, которые привели Францию к полному перевороту, у нас прибавилась еще одна новая идея, а именно — идея единения; подобное же увеличение элементов брожения неизбежно приведет к его усилению. Немецкая революция неизбежно окончилась бы изгнанием всех царствующих династий, ломкой всех видов церковной власти, истреблением дворянства и введением республиканской конституции».

Так говорили тогда немецкие революционеры, например, молодой Иосиф Гёррес. Но только они не видели, что политическое раздробление Германии вызывало в среде буржуазии раскол на мелкие группы с разными интересами, а это мешало ее политической концентрации. Поэтому они и не могли понять, почему жупел якобинства так крепко засел в мозгу немецкой буржуазии, что она уже тогда скорее шла на союз с феодальной аристократией, чем с плебейскими массами. И именно преобразование рейнского революци-

опера Гёрреса в мистика и католического реакционера явилось ярким свидетельством политической раздробленности и шаткой позиции германской буржуазии.

Несмотря на это и невзирая на все слабости буржуазии, на все угрозы в ее адрес, выдвинутые ею требования национального единства и буржуазной конституции оказались столь мощными, что они постоянно беспокоили правительство в Германии. Таких патриотических выступлений, как во время торжеств в Вартбурге в 1817 году или же как убийство Коцебу в 1819 году студентом Зандом, австрийское правительство могло не опасаться со стороны студенческой молодежи, как бы решительно ни восставала она против всей его системы. Здесь дело не в том, что отсутствовал великий патриотический лозунг национального единства, а в том, что австрийскую буржуазию оттеснил и принудил к пассивности именно национальный вопрос.

«...австрийские немцы должны, наконец, поставить перед собой и раз навсегда решить вопрос о том, кем они хотят быть — немцами или австрийцами. Что им дороже, Германия или их венецианские привески по ту сторону Лейты? (Лейта — пограничная река между Австрией и Венгрией. — Г. Г.). Давно уже было ясно, что они должны отказаться либо от того, либо от другого, но это всегда затушевывалось мелкобуржуазной демократией» (Ф. Энгельс. Крестьянская война в Германии. Госполитиздат. М., 1952, стр. 6). Эта альтернатива, по мнению Энгельса, стояла перед австрийцами еще в 1874 году, когда надежды на демократическое объединение обеих стран можно было уже считать погребенными. Действительно, для позиции даже тех демократических сил, которые в 1848 году осуществили в Вене революцию и в объединении с Германией видели историческую и национальную необходимость, характерны постоянные колебания во взглядах по этому вопросу. «Милейшие австрийцы, — говорил по этому поводу немецкий драматург Фридрих Геббель, переживший в Вене революцию, — думают теперь над тем, как бы им объединиться с Германией, не объединяясь с Германией! Осуществить это будет трудно, так же трудно, как поцеловаться, повернувшись друг к другу спиной!»

В действительности подобные суждения относились только к австрийской буржуазной интеллигенции, к сту-

денческой молодежи, которая подняла в 1848 году знамя свободы. Но в широких народных массах, среди пролетариата, боровшегося на баррикадах, презиравшая смерть, мысль об аншлюсе, даже с демократической объединенной Германией, не нашла серьезного отклика. Присоединение было неосуществимо хотя бы потому, что, поскольку население Вены состояло из многих национальностей, немцы не представляли большинства среди поднявшихся в Вене масс. В своем превосходном труде «Венская революция 1848 года и ее социальные предпосылки» известный австрийский историк Эдуард Ценкер пишет о политическом сознании венских рабочих следующее:

«О «единстве Германии» они почти ничего не слышали, а если и слышали, то, учитывая, что они были немцами лишь в меньшинстве, вряд ли можно было предполагать, что они готовы будут пойти под пули ради созыва Франкфуртского парламента. Под знамена университета этих людей привела не «Германия», не «конституция», а голод, ненависть, прорвавшаяся подобно водопаду после долгого беспросветного отчаяния, и, наконец, надежда, что и для них, подлинно обездоленных в этом обществе, в конце концов настанет день справедливого распределения».

Таким образом выяснилось, что даже в момент, когда демократическая революция в Германии и Австрии, казалось, приблизила это объединение хотя бы лишь в головах буржуазной интеллигенции, национальная общность австрийских немцев, ставшая уже исторической, оказалась гораздо сильнее стремления к объединению с Германией. Как раз во времена Шуберта австрийское национальное сознание, которое благодаря отечественной войне против Наполеона в 1809 году получило такой мощный размах, стало неудержимо проявляться и в области искусства. Ярче всего национальная самобытность сказалась на бурно развивавшейся австрийской литературе. Достаточно вспомнить имена Грильпарцера, Ленау, Штифтера, Раймунда, Нестроя и Бауэрнфельда, то есть целой плеяды поэтов, современников Шуберта, из которых многие были очень близки ему. Но сильнее всего австрийский национальный характер во всей его естественности, безыскусственности, народности, теплоте и прямоте проявился в мелодиях Шуберта. Его творчество буквально пропитано интонациями венских и

верхнеавстрийских мелодий, при всем этом на него, бесспорно, наложили свой отпечаток венгерские, словацкие, чешские, моравские и кроатские народные мелодии. Именно эти черты говорят нам о том, что Шуберт был австрийцем, что его искусство могло возникнуть лишь на национальной почве австрийской культуры и может быть понято только исходя из особых специфических условий истории австрийской реставрации. Но это никогда не сможет помешать нам видеть его громадное значение для немецкой культуры. И в то же время разве можно в связи с этим считать Франца Шуберта продуктом немецкой культуры и огульно причислять его к числу немецких композиторов? В Большой советской энциклопедии, в статье «Германия» (раздел «Музыка»), говорится:

«В немецком музыкознании XIX—XX вв. нашли отражение пангерманские идеи, стремление умалить достижения других национальных культур и, фальсифицируя историю, присваивать себе их достижения (особенно австрийской и чешской)» (БСЭ, том II, стр. 112).

Суровый исторический урок, который необходимо извлечь как немецкому, так и австрийскому народу из ошибок его политического прошлого, должен способствовать пониманию национального вопроса, научить уважать культурные достижения обеих наций, во многом близких и родственных друг другу. Поэтому теперь вряд ли какой-либо мыслящий читатель удовлетворится изображением Шуберта как немца. Совершенно так же было бы преступлением против истины пытаться затушевывать или даже вовсе отрицать весьма тесную связь между немецкой и австрийской нацией. Недостаточно сравнивать значение Шуберта для немецкой музыки, например, с ролью Шекспира в немецкой литературе. Как бы велико ни было влияние Шуберта на культуру всего мира, все же на развитие немецкой музыки влияла через Шуберта не просто мировая культура. Тесные исторические связи обоих народов, их общий язык, во многом родственные черты их национальной музыки послужили для этого гораздо более веской причиной. Правда, не следует упускать из виду, что как раз история обеих стран после реформации хотя и находилась в тесной зависимости одна от другой, все же шла разными путями. В Германии реформация имела огромное национальное зна-

чение, в то время как в Австрии развитие происходило под знаком контрреформации. Германия после Тридцатилетней войны осталась полностью разбитой и разгромленной политически — в Австрии происходил политический и экономический подъем вплоть до образования цветущей монолитной державы. Напротив, после революции во Франции и отечественной освободительной войны против Наполеона мы видим, что в Германии исторические силы национального объединения хотя и с трудом, но все же неудержимо движутся вперед, в то время как в Австрии вследствие пробуждающегося национального сознания негерманских народностей начинается период колебаний и постоянно возрастающих национальных противоречий.

На почве этого исторического процесса, находящегося в тесной взаимосвязи, но развивающегося в разных направлениях, благодаря общности языка и культуры возникает взаимный обмен, который для развития буржуазии в обеих странах является поистине национальной необходимостью. Ничто не может подтвердить это взаимодействие так убедительно, как взаимное оплодотворение литературы и музыки обеих стран. В лице немецкой классической литературы немецкое просветительство, для которого духовные традиции протестантизма оказались значительно более плодотворной и лучше вспаханной почвой, нежели контрреформация с ее всемогущей католической опекой, было страстно воспринято австрийской буржуазией в процессе ее освобождения от феодализма. Именно австрийские классики музыки помогли немецкой буржуазии преодолеть слабости, сектантские промахи и филистерство немецкого просветительства. И лишь благодаря их благотворному влиянию через классическую философию и литературу немецкое просветительство смогло развиваться в направлении всеобъемлющего, убеждающего также и чувство, гуманизма. То, что передовая буржуазия Австрии нашла у Канта, Шлейермахера и Гегеля, у Лессинга, Виланда, Гердера, Гёте и Шиллера, т. е. необходимую широту кругозора и углубление миропонимания путем соответствующей культуры чувств, — немецкой буржуазии, борющейся за свои национальные и социальные цели, дали Глюк, Гайдн, Моцарт и Шуберт. Подобное взаимопроникновение нашло свое высшее воплощение, быть может, в лице Бетховена, кото-

рого как немецкого композитора, исполненного идеями просветительства, тянет в Вену, город Глюка, Гайдна и Моцарта, где он становится музыкальным народным трибуном немецкой нации, а через немецкую нацию и трибуном всего человечества.

Как же обстоит дело с Шубертом? В австрийской столице, этой цитадели реставрации, он стал мастером «немецкой песни», которая на языках всего мира совпадает с понятием песни вообще. Поэтому мы должны задать себе вопрос: разве возможно было это единственное в своем роде достижение без немецкой литературы в роли повивальной бабки? Немецким поэтам — Гёте, Вильгельму Мюллеру и Гейне — композитор песен Шуберт обязан решающими импульсами своего собственного художественного развития. И в области инструментальной музыки поддержкой ему был немецкий композитор (он сам называл себя так) Людвиг Бетховен. Если мы теперь спросим: разве мы когда-нибудь сумеем измерить, насколько немецкая культура обогатилась теплом, правдивостью и естественностью шубертовского языка чувств, — то в ответ на это мы сможем с определенностью сказать только, что хотя его музыкальное влияние на композиторов и исполнителей в Германии и действовало продолжительное время, но гуманистический эффект этого действия как общего фактора культуры, не идет ни в какое сравнение с распространением его произведений. В этом виноват, разумеется, не Шуберт, а отсутствие преемственности буржуазной музыкальной культуры, которая в период позднего капитализма пала до промысла, не ставящего себе никаких моральных задач, кроме чистого развлечения. Помимо того, виною тому были рогатки, ставившиеся на пути к распространению культурного наследия среди широких масс. До тех пор оно было классовой привилегией буржуазии. Вместе с общественным упадком в период империализма и фашизма занятие искусством было доведено до пустой формы, за которой прятался антигуманизм в его самых циничных проявлениях. Это была вскрытая Томасом Манном близость эстетства и варварства — эстетство, пролагающее путь варварству. Великие гуманистические традиции классической литературы и музыки были преданы забвению.

Поэтому лишь на демократической основе, созданной широкими трудящимися массами, может быть осуществлен новый подъем немецкой национальной культуры и может происходить ее дальнейшее развитие. И чем полнее массы возьмут ее в свои руки, чем лучше удастся развить демократическую народную культуру, тем больше возрастет значение Франца Шуберта. При решении этой исторической задачи он будет самым лучшим помощником.

Бах, Гайдн, Моцарт, Бетховен — все они всегда рассматривали народную музыку как основу всего своего творчества именно потому, что они сознавали: чем возвышенной архитектоника композиции, тем глубже должны уходить ее корни в музыку народа. А Франц Шуберт является подлинным народным художником среди наших классиков. Многие из его мелодий настолько близки немцам, что они воспринимают их как свои. Подобная народность его музыки объясняется не в последнюю очередь общностью музыкального языка австрийского и немецкого народа, их во многих чертах родственными национальными интонациями, свойственными народным массам в Германии не в меньшей мере, чем в Австрии.

Таким образом, выяснение национального вопроса, как мы видим, играет исключительно важную роль при описании жизненного и творческого пути Франца Шуберта, а также его влияния на последующие поколения, ибо иначе невозможно правильно понять ни его место в австрийской музыке, ни его значение для немецкой культуры. Национальный вопрос в Австрии стоял во времена Шуберта не менее остро, чем в наше время, с той лишь разницей, что тогда опасения за существование Дунайской монархии мешали австрийской буржуазии открыто поднимать этот вопрос. Однако утверждать на этом основании, что в глазах Шуберта национальный вопрос вообще не играл никакой роли, противоречило бы фактам. Такой страстный патриот, как Грильпарцер, неизбежно должен был скатиться к национализму, отказавшись признать существование национального вопроса. Он огульно объявлял этот вопрос «смехотворным» и не принимал его в расчет, опасаясь, что он «придаст всем народностям австрийской монархии центробежную силу». Подобное замазывание основного вопроса нации нанесло большой вред австрийской буржуазии.

Оно-то и объясняет нам ее половинчатость в сопротивлении против меттерниховского полицейского государства, против реставрации как политической системы. Своим участием в политике угнетения немецких национальностей, которую проводила монархия, буржуазия совершенно парализовала свою собственную оппозицию.

Но Меттерних сумел не только надеть узду на сопротивляющуюся австрийскую буржуазию и запрячь ее в телегу контрреволюции, — с помощью хитроумной коррупционной политики он предпринял генеральное наступление с целью подорвать силу сопротивления австрийского народа. Суть этой политики заключалась в политическом и моральном разложении всех классов. Этому процессу систематического растреления подвергся и господствующий класс — дворянство. Более того, в целях коррупции широких слоев народа, зависящих от аристократии, дворянству была отведена в этом процессе руководящая роль.

«Меттерних содержит в Вене школу для систематической деморализации дворянства, и в каждом главном городе провинции имеется одна или несколько семей, которые обязаны играть двойную роль: в качестве агентов Меттерниха бороться против оппозиции и подбивать строптивых на растраты и транжирство, чтобы тем самым отвлечь внимание дворянства от политики и всяких серьезных начинаний».

Это меткое наблюдение сделано моравским писателем Карлом Постлем, одним из первых критиков меттерниховской системы. Для того, чтобы написать книгу «Австрия, как она есть» и опубликовать ее, ему пришлось эмигрировать в Америку, где он стал известен потомству под именем Чарльза Зилсфилда как интересный рассказчик. В 1828 году — год смерти Шуберта — он издал в Лондоне свою книгу, в которой беспощадно осветил политическую и общественную обстановку в Австрии и тем самым положил начало политической оппозиционной литературе. Его реалистическое изображение подтверждается высказыванием умной Лулу фон Тюргейм, подруги герцога Рейхштадтского, который как единственный потомок Наполеона был прикован золотыми цепями к венскому двору.

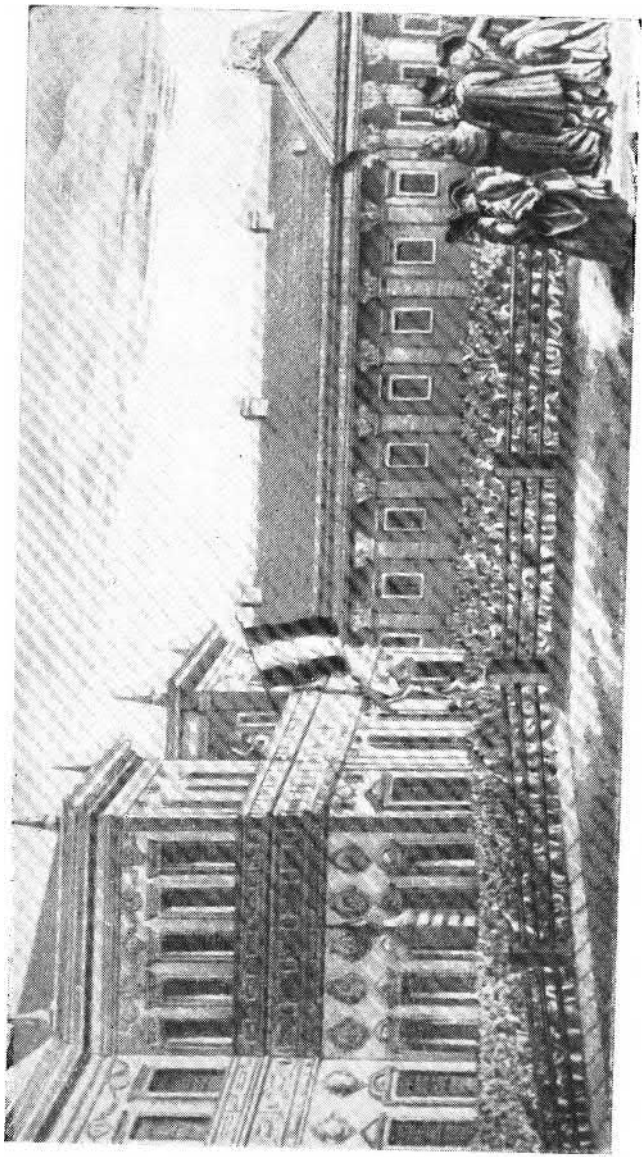
«Среди аристократии невежество и отвращение к наукам заняли место прежнего остроумия; материализм за-



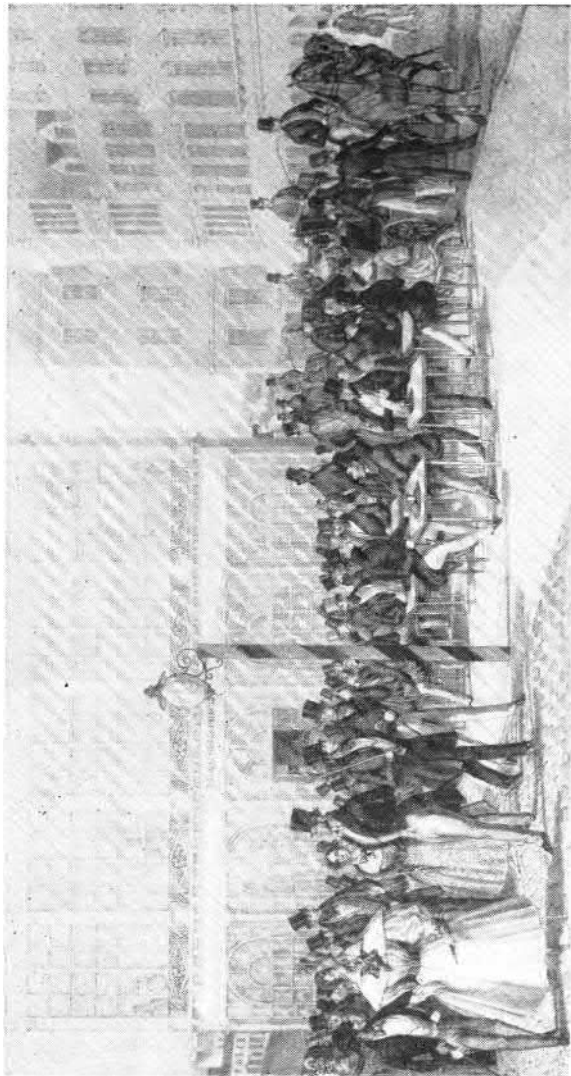
Венский конгресс
Картина маслом Изабей



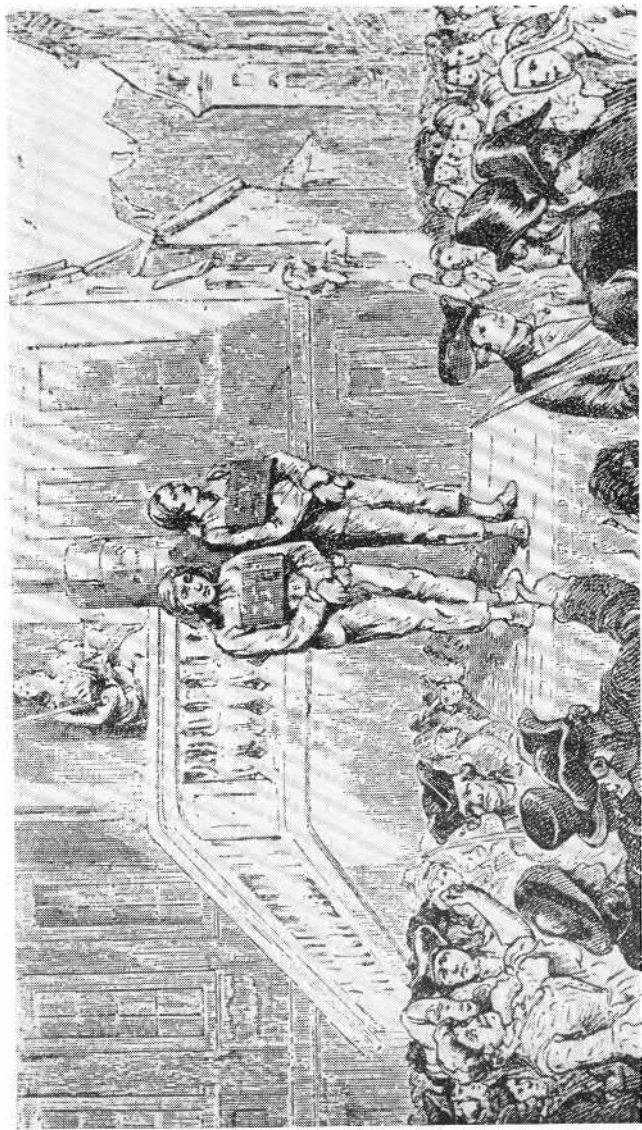
Венский конгресс
Карикатура современника француза



Беспорядки перед дворцом Бернадотта в Вене, 1797 г.
Гравюра Бутцера



Кафе «Юноша»
Литография Бенца



Якобинцы у позорного столба
Рисунок неизвестного автора, прибл. 1800 г.

ступил место воодушевления, жажда развлечений и лень заменили благородные чувства. В низших классах какой-то дух пресмыкательства и тупости занял место высоких побуждений. Так Австрия, обезопасив себя от какой бы то ни было оппозиции, могла расширять свою власть: стадо овец мирно паслось, направляемое невидимой плетью пастуха, и, пощипывая отведенную ему травку, не противясь, давало себя стричь».

Правительство Меттерниха видело в деморализации дворянства одно из политических средств для достижения союза феодализма и финансовой буржуазии, столь необходимого обанкротившемуся абсолютистскому государству. В разговорах уже потерявшего слух Бетховена с его друзьями то и дело заходит речь об этом реакционном союзе.

«Европейская политика встала на такой путь,— значит-ся в разговорных тетрадах «неподкупного»,— на котором без денег и без банкиров ничего сделать нельзя. Правящее дворянство ничему не научилось и ничего не забыло».

Благодаря союзу, возникшему между крупной буржуазией и феодальным дворянством, поддерживавшему австрийскую реставрацию, остальная буржуазия должна была чувствовать себя все более стесненной.

«Разве не странно видеть,— восклицает Зилсфилд,— как император соглашается объявить свое государство банкротом лишь на том основании, что его министр граф Валис заявил ему, будто бы избыток платежных средств придаст подданным энергию и подымет дух предпринимательства, а это может оказать неблагоприятное влияние на его правление. В этой странной позиции австрийское правительство опасается пробудить активность своих подданных, ибо она может повредить послушанию». Действительно, как ни были необходимы кредиты банкира для расшатанных финансов и развития промышленности по примеру Англии, Франции и даже ставшей прусской Рейнской области, этому развитию упорно препятствовали всеми средствами бюрократии. И подобно страшным идеям просветительства и буржуазной революции, современный промышленный капитализм смог проникнуть в Австрию только с черного хода, так как господствующий класс не без основания видел, что он ведет к нежелательному распадению патриархальных устоев, создавая и в столице и в коронных землях, и без того удер-

живаемых лишь с трудом, новые опасные очаги беспокойства.

Чтобы загородить дорогу поднимающейся буржуазии, недостаточно было деморализации нравов. Недостаточно было для этого и бюрократических мер управления, столь ослабляющих сопротивление. Для того, чтобы отгородить Австрию от более развитой Германии и Швейцарии как либерального очага волнений, была воздвигнута знаменитая «китайская стена». Эта стена служила не только для взимания отпугивающих ввозных пошлин.

«И на всех границах, где только австрийские области соприкасались с какой-либо цивилизованной страной, в дополнение к кордону таможенных чиновников был выставлен кордон литературных цензоров, которые не пропускали из-за границы в Австрию ни одной книги, ни одного номера газеты, не подвергнув их содержания двух-трехкратному детальному исследованию и не убедившись, что оно свободно от малейшего влияния тлетворного духа времени» (К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 8, изд. 2-е, стр. 33).

Стаи цензоров дополнялись армией платных соглядатаев.

«Трудно представить себе, сколь широко была разветвлена сеть тайной полиции, но это, собственно, доказывает только нечистую совесть правительства,— констатирует Зилсфилд.— Каждый лакей в гостинице — платный шпион. Есть специальные шпионы, которые получают жалованье за то, что посещают трактиры и гостиницы и подслушивают, что говорят клиенты за столом. От них нет спасения даже в придворной библиотеке, книжные магазины также регулярно посещаются шпионами, которые спрашивают о том, какие книги покупают посетители. Разумеется, все мало-мальски подозрительные письма вскрываются, и никто даже не заботится о том, чтобы скрыть нарушение тайны переписки, ибо рядом со взломанным сургучом от правителя красуется печать полиции».

Где же рекрутировала полиция столько тысяч соглядатаев, нужных ей, чтобы разузнать все, о чем говорилось в каждом доме, в каждом жилище, в каждой комнате? Она находила их среди деморализованных слоев городского населения. Здесь полиция играла на руку коррупционной

политике Меттерниха. Поистине потрясающе описывает эту обстановку Зилсфилд:

«Образ мыслей вэнцев печально изменился за последние шестнадцать лет. Они славились весельем, беззаботностью, и бывали довольны, когда им удавалось прокатиться в омнибусе или побывать в Пратере, выпить там и закусить. К тому же их честность, доброта, порядочность вошли в поговорку, и даже Наполеон выказал им свое уважение: когда Вена была оккупирована французами, он оставил гражданской гвардии оружие и арсенал. Но с 1811 года вступила в действие армия из десяти тысяч «шпиков» или членов тайной полиции. Они набираются из низшего сословия, торговых служащих, слуг, рабочих, даже проституток и составляют объединение, пронизывающее все венское общество, подобно красной шелковой нитке в канатах английского флота. В Вене нельзя произнести ни слова, чтобы они его не подслушали».

Быть может, мы теперь лучше поймем, почему Бетховен под влиянием подобной обстановки предостерегал своих партнеров по разговору от своих собственных слуг. Быть может, теперь мы поймем, почему он тогда говорил о себе: «Все вокруг нас заставляет человека умолкнуть».

И мы теперь видим, что его можно понимать даже буквально. Он остался в Вене, но заплатил за это дорогой ценой — это было для него не менее трагично, чем утрата слуха, и привело к полному одиночеству, вырваться из которого ему помогло только оптимистическое содержание его творчества.

Одновременно мы приходим к выводу, что процесс морального разложения австрийского народа продвинулся весьма далеко. И если в первую очередь речь идет о городском люмпен-пролетариате, который вынюхиванием и доносами в полицию зарабатывал свои два гульдена, то нельзя отрицать и того, что правительству при активной поддержке церкви удалось привить широким слоям народа легенду о «добром императоре Франце». Мы можем прочитать у немецких писателей австрийской империи, какое чувство презрения и ненависти вызывал даже простой честный австрийский народ у остальных народов Дунайской монархии своим доходящим до раболепства добродушием. Одним из таких критиков был Карл Постль. Послушаем, что пи-

шет об австрийском народе этот последовательный демократ, который в Америке Джефферсона обрел свою вторую родину.

«Этот народ, который, несмотря на свою любовь выпить и закусить, наверняка, является одним из лучших и добросердечнейших на земле, все странным образом ненавидят. Для этого имеется две причины: одна — слепое повиновение господам, которое приводит австрийцев к тому, что они из низкопоклонства делают для правительства еще больше, чем им приказывают. Их ненавидят не за их грехи и не за обиды, нанесенные ими, а за то, что они позволяют так неуклюже править собой. Вторая причина — отсутствие какого бы то ни было национального сознания или добродетелей, вызывающих это сознание. Это обстоятельство хотя и помогает держать вместе двадцать рас и народов, составляющих Австрию, ослабляя впечатление от тех привилегий, которыми пользуются собственно австрийцы, но в то же время усиливает презрение к народу, имеющему столь мало прекрасных качеств. Каждая нация считала бы за несчастье подчиниться австрийцам, грубая сущность и никчемная фамильярность которых делает их предметом насмешек и издевок даже тогда, когда они в качестве победителей попадают на чужбину».

Этот уничтожающий отзыв говорит о недостатке национального сознания, о подбострастном отношении большей части австрийского народа к своему «абсолютистскому государству». Автор ясно увидел истинную причину вытеснения национального вопроса из политического сознания австрийского народа: это был страх перед потерей своих немецких привилегий.

Но как далеко ни зашло политическое растление масс, истинные силы австрийского народа, который во время турецких войн и в период политического подъема 1809 года сражался так храбро, — не могли иссякнуть: австрийский народ доказал это своей кровью, пролитой в 1848 году на венских баррикадах, когда он поднялся на революцию и героически проявил свое чувство солидарности с ненецкими национальностями, бросившись наперерез императорским войскам, посланным против революционной Венгрии. Да, даже когда дух сопротивления мог только слабо тлеть под пеплом в спертom воздухе реставрации, через два го-

да после того, как Зилсфилд выступил с беспощадной критикой, в Австрии появилось такое произведение как «Прогулки венского поэта». Разумеется, было совершенно невозможно опубликовать подобные стихотворения в самой Австрии, то есть «за китайской стеной». К тому же их автор Ауэршперг ради своей личной безопасности вынужден был прибегнуть к псевдониму (Анастасиус Грюн).

Почему?

Возле ратуши — взгляните! — новый вывешен указ.
Хитроумные капканы ловко сотканы из фраз.
Вот подходит человечек к объявлению тому.
Он не ропщет, не бранится, только шепчет: «Почему?»

Совам вспугнутым подобный, рой монахов и святош
Воет с кафедр и амвонов, выдает за правду ложь.
Но потешный человечек не дивится ничему.
Он не злится, не бранится, только шепчет: «Почему?»

Пусть они скликают войско — с воробьями воевать,
Пусть решили меч свободы в кандалы перековать,
Пусть возводят дом без окон, пусть ледеют ночь и тьму,
Он не вяжется в дебаты, только спросит: «Почему?»

Гром гремит, грохочут пушки, — взяли небо на прицел.
Это — жаворонка ловят, чтоб о вольности не пел.
Да, поэтам нынче туго, смерть Пегасу самому.
Но чудак не станет спорить, только всхлипнет: «Почему?»

Из бездонного, большого, золотого моря слов
Он одно лишь это слово вечно выудить готов,
Видно крепко полюбилось, по душе пришлось ему
Это жалащее слово, слово-символ «Почему?»

Тут его Совет премудрый вызывает на допрос:
«Для чего вы задаете этот каверзный вопрос?
Наших действий смысл священный знать не должно никому.
Он их выслушал спокойно и промолвил: «Почему?»

Господа вскочили с кресел, стол судейский задрожал:
«Заковать его в железо, чтобы впредь не возражал!
Посадить на хлеб и воду, отвести тотчас в тюрьму!»
А чудак пожал плечами и воскликнул: «Почему?»

Вот уже зловеще звякнул крепостных ворот затвор,
Вот преступника выводят на заре в тюремный двор.
«Рота! Пли!» — звучит команда. Все — в пороховом дыму...
С побелевших губ слетает стон чуть слышный: «Почему?»

...Глыбой каменной могилу придавили господя,
Чтобы вновь не прозвучало это слово никогда,
Благодарственный молебен отслужили посему...
Но на камне кто-то ночью вывел надпись: «Почему?»

Следовательно, эти маленькие человечки с назойливым вопросом «почему» на устах не оставались немыми и в Австрии. Как ни боролись с ними, заковывая их в кандалы и отправляя на эшафот, они появлялись все снова, выходя из народа. Они были плоть от плоти его. И если их обвинение сводилось к одному только слову,— это невзрачное слово становилось тем опаснее для всей системы. Не принадлежал ли Шуберт к этим маленьким человечкам из своего народа? Мы знаем, что Шуберт сильно страдал от его недостатков. У Шуберта, чья музыка буквально засыпает нас доказательствами, сколь глубоко все его чувства уходили корнями в австрийский народ, порою прорывалось подлинное отвращение к своему собственному народу. Известна, например, следующая полная сарказма запись в дневнике под заголовком «В два часа ночи»¹:

«Нерон! я завидую тебе, ведь ты был так силен, что мог губить подлый народ, наслаждаясь в это время игрой на лютне и пением». Шуберта отталкивало филистерское самодовольство широких мелкобуржуазных масс, которые бездумно служили день за днем под благожелательным опекуном своего «доброего императора Франца», защищенные всякого рода запретительными мерами против проникновения промышленной революции. «Сущее бедствие, как все костенеет в низменной прозе, а большинство людей спокойны и даже чувствуют себя хорошо, скользя по грязи в пропасть!» Больше всего Шуберт жаждал «разогнать эту сволочь». Повсюду вокруг себя он видел людей, у которых дух действия и решимости, приводивший его в восхищение у Шпауна, «постепенно исчезает, так что можно лопнуть от досады». Он поразительно близок к разгадке причины этого процесса разложения своего народа, когда возлагает ответственность за него на «пустоту жизни и бездеятельность, характерные для нашего времени». В стихотво-

¹ Приписка «В 2 часа ночи», по некоторым данным, принадлежит не Шуберту, но его другу Бауэрифельду.— *Прим. ред.*

рении, написанном самим Шубертом, «Жалоба к народу» этот упрек возвышается до действительно национального обвинения. Какая горечь слышится в гневных строках: «Давно народ свои растратил силы...»

В бессильных муках его патриотизм восстает здесь против политической пассивности, ставшей в Австрии государственным принципом, которому народ, по-видимому, подчинялся без всякого сопротивления.

Так судил о моральном упадке своего собственного народа Франц Шуберт, чья музыка больше, чем музыка каково-либо другого австрийского композитора, объединяет в себе национальные черты его народа. Если о национальном вопросе нельзя было высказаться в литературе, тем решительнее он ставился в музыке Шуберта. Шуберт впервые завоевал понятию «родина» широкое и полное право гражданства в музыке. Гайдн и Моцарт также немислимы без австрийской народной музыки. Но у Шуберта народная музыка впервые приобрела как бы колорит австрийского ландшафта, австрийской природы с ее многочисленными контрастами, начиная от очаровательного Венского леса до смело вздымающихся горных хребтов. В любви к родине мы видим истинный патриотизм Шуберта.

Как счастлив тот, кто и в стране чужой
Родную почву чует под собой.

Так поет «Скиталец — луне», причём Шуберт вкладывает в его уста самую простую и прекрасную народную мелодию, и в неподдельной народной танцевальной мелодии фортепьянного аккомпанемента слышны звуки родины. И это не единичный случай. Подобную связь мы обнаруживаем во многих его песнях.

Мы видим, что эта яркая национальная черта не всегда встречает понимание даже со стороны друзей Шуберта и что они порой даже критикуют ее. И мы понимаем, сколь далек был Шуберт в своем воспевании родины от подлаживания под народность или от псевдонародности. Его чувство носило явно прогрессивный характер и свидетельствовало о его решительной позиции. Несмотря на весь гнет реакционной системы, он непреклонно придерживался классического гуманизма. Именно потому, что Шуберт всеми фибрами своей души был связан со своей родиной, что сво-

им народом, он и воспевал в своей музыке жизненные права простого человека; именно потому, что простота, теплота и естественность были его жизненной стихией, Шуберт не мог без отвращения следить за процессом разложения, угрожавшим политическим и моральным силам его народа.

Бетховен также глубоко презирал систематическую коррупцию, которую он наблюдал в Вене. Самые резкие отзывы казались ему недостаточно сильными. Он неоднократно говорил: «Все венцы — от императора до чистильщика сапог — ничего не стоят!» — «Здесь все противно и грязно. Хуже быть не может. С самого верха до самого низа — все жулье!» — «Будь она проклята, эта жалкая венская дрянь!» — «Таких подлецов, — в данном случае имелся в виду лично император, — следовало бы вешать на первом попавшемся дереве!» — «До тех пор, пока австриец пьет пиво и ест сосиски, он бунтовать не будет!» Приверженность к наслаждениям и продажность венцев вызывала у него истинный гнев. Уже Шиллер сравнивал венцев с «фэаками» — легендарными островитянами из «Одиссеи» Гомера, которые, благодаря их привилегированному положению, жили, как в сказочной стране, беззаботно предаваясь только еде и питью. Это изречение стало крылатым словечком, которое в добропорядочном немецком Веймаре с доброжелательной иронией применяли к австрийским условиям. И это был еще самый мягкий отзыв Бетховена об австрийцах.

Но ведь Бетховен не был ни венцем, ни австрийцем. И хотя он до конца своих дней был связан с Веной неприятными для него родственными узами и персональной княжеской пенсией, он до последнего вздоха оставался немец-революционером, которого не пугал жупел якобинства и который без труда правильно распознавал обстановку в австрийской столице. Напротив, для более молодого Шуберта, который сам был одним из этих венцев, причины подобного политического разложения были еще скрыты. К тому же он не пережил, как Бетховен, Великой французской революции и героической эпохи национальных освободительных войн, которые подняли волны патриотизма и в Австрии; Шуберт был в то время еще мальчиком, и демаскировка реакционной реставрации в годы Венского конгресса не могла подействовать на него подобно удару кула-

ка, как на Бетховена. То, что Шуберт прожил свои зрелые годы в период политического мрака,— было его личным несчастьем. Тем более удивительной представляется нам ясность взглядов. Для него народ и «народ» были двумя разными понятиями. Одному — жизненно сильному и достойному любви — он целиком открылся в своей музыке; перед другим — подлым и деморализованным — он замкнулся. Его друзья, которые не всегда понимали это подчеркнуто противоречивое поведение Шуберта-композитора и Шуберта-человека, часто удивлялись, что он не задумываясь широко использовал народные мелодии, среди которых встречались даже настоящие уличные песенки, наподобие тех, что целыми пачками писал к водевилям Бойерле для театра в Леопольдштадте сочинитель такой музыки Венцель Мюллер. С другой стороны, Шуберт ни за что не соглашался положить на музыку хотя бы один куплет для фарсов Бойерле, которые, по свидетельству Зилсфилда, «содержали лишь скабрёзности и поэтому, по мнению австрийцев, были совершенно невинными и беспрепятственно проходили через цензуру», например, куплет «Одна у нас столица Вена, и кайзер в ней живет».

Шуберт был слишком искренним патриотом для подобного фальшивого прикрашивания австрийской монархии. Как он ни любил веселиться в кругу друзей, бездумная и бессмысленная жажда наслаждений, всячески поддерживавшаяся государственной системой, отталкивала его. Подобным откровенно критическим отношением к своему народу он перекликается с крупным поэтом венского народного театра Фердинандом Раймундом. Раймунд никогда не злоупотреблял своим искусством для того, чтобы льстить народу. Он всегда показывал ему его половинчатость, его слабость; у него было страстное стремление сделать из народного театра как школу поэзии, так и школу морали. Тем более приходится сожалеть, что, несмотря на такую близость по духу, Раймунд и Шуберт никогда не встречались в жизни. Лишь следующему поколению, много лет спустя после смерти их обоих, пришла в голову счастливая мысль — сопровождать музыкой Шуберта мелодраматические сцены в пьесах Раймунда.

Как истинный сын Вены, Шуберт также чувствовал неудержимое влечение к театру. Написанные им не менее

десяти зингшпилей и опер и по меньшей мере столько же фрагментов, эскизов и набросков подтверждают нам его неустанное стремление к сцене, его страстную любовь к ней. За исключением «Розамунды», единственной его оперы, все эти опыты окончились неудачно. Было бы слишком просто попытаться объяснить фиаско Шуберта как оперного композитора только неподходящими либретто. Истинные причины кроются, несомненно, глубже. Молодой Шуберт, правда, любил театр, но не так, как его современник немец Карл Мария фон Вебер, для которого театр служил национальной трибуной. Творчество Шуберта характеризуется как раз отходом от общественной сферы. Ни театр, ни публичные концерты, в которых художник обращается к нации, ко всему миру, не составляли его жизненной стихии. Его стихией была шубертиада в кругу близких друзей. В этом сказывается и его отличие от Бетховена. То, что Бетховен с железной стойкостью оставался верен общественной жизни, несмотря на личное одиночество, доказывает нам непоколебимую связь Бетховена с идеями революции, идеями национального единства, ибо он отстаивал их и после ее разгрома реставрацией. Эта связь оставалась духовной основой его творчества. В этом свете его «Торжественная месса», девятая симфония, его столь же монументальные планы десятой симфонии и увертюры на имя Баха представляются колоссальным выступлением, вызовом, брошенным контрреволюции. Юный Шуберт выбрал другой путь — дружбу. И это был единственный путь, который еще казался возможным большинству представителей австрийской интеллигенции. Дружба должна была дать защиту от политического гнета и в то же время служить заменой полностью уничтоженной общественной жизни. Не в крупных произведениях, а в лирике стремится Шуберт выразить свой протест.

И все же мы не имеем права доводить до крайностей это противопоставление. Можно доказать, что Шуберт сравнительно скоро нашел путь как к крупной, монументальной симфонии, так и к публичному боевому выступлению именно потому, что все чаще брал пример с Бетховена; продолжить этот путь ему помешала ранняя смерть. Сделать этот шаг ему удалось собственными средствами, независимо от Бетховена, и это доказывает нам, что и у

него все ярче проявлялась героическая позиция, желание «отобразить период действия и силы» и сломить рогатки реставрации.

Как и у Бетховена, у Шуберта трудно отделить героическое от патриотического. В некотором смысле в его творчестве и то и другое связано еще теснее. При разработке своего героического музыкального языка Бетховен, как известно, опирался с совершенной очевидностью на массовую музыку эпохи французской революции. В этом проявляется его собственный революционный интернационализм. И как бы страстно его сердце ни билось для Германии, его взоры всегда были устремлены к счастью, и освобождению «народов». «Все люди, все люди, все люди»¹, — трижды подчеркивает он в девятой симфонии свой призыв к братству, чтобы устранить всякое сомнение в том, что он в этом требовании не терпит никаких компромиссов.

Политические взгляды Шуберта бесспорно не были такими широкими, хотя его вдохновляли те же гуманистические идеалы, и в них он был непоколебим. Но если Шуберту не доставало интернационализма, ибо австрийское абсолютистское государство насильственно подавляло всякое проявление интернационализма, то тем сильнее выделялись у Шуберта национальные черты внутри этой «китайской стены». Достаточно послушать такие близкие по духу и по времени создания сонату D-dur op. 53 и большую симфонию C-dur, написанные или только набросанные вчерне летом 1825 года, а также оба фортепьянных трио op. 99 и op. 100 (1826 и 1827), чтобы убедиться, как ярко именно в героических частях этих произведений проявляются австрийские национальные черты Шуберта. Усиленные национальные черты, подчеркнутый патриотизм — все это непосредственное художественное выражение его общественного протеста.

Мучительная тоска, вызванная «пустотой жизни и бездеятельностью, характерными для нашего времени», и все

¹ Начальные слова фразы «Все люди станут братьями» («Alle Menschen werden Brüder») «Оды к радости» Шиллера, составляющей текстовую основу вокально-инструментального финала IX симфонии Бетховена. Бетховен повторяет их трижды, очевидно, желая особо их подчеркнуть.— *Прим. ред.*

возрастающее желание «отобразить время силы и действия» — таковы полярные точки все усиливающейся целеустремленности творчества зрелого Шуберта. И, очевидно, он даже стремился к подобному антагонизму. Со все большей остротой этот антагонизм проявляется во всем его творчестве. В 1823 году сперва в «Неоконченной», затем в фантазии «Скиталец», в 1824 году в квартетах d-moll и a-moll, в стихах «Жалоба к народу», в его героических венгерских фортепьянных композициях (ибо «венгерское» носит у Шуберта героико-национальные черты, что не позволяет рассматривать его лишь как фольклорный элемент. Напротив, оно подчеркивает в творчестве композитора его собственный австрийский патриотизм, а затем по-братски сливается с усилившимися австрийскими чертами); в 1825 году следуют два «больших» произведения для оркестра и фортепьяно, симфония C-dur и фортепьянная соната D-dur, затем идет как непримиримый контраст исполненная скорби «Полнота любви» и ее инструментальный антипод — часть *Con moto* фортепьянной сонаты. 1826 год у плодovitого Шуберта — самый бедный, и несмотря на это, — или именно поэтому, — мы видим, что его душевный конфликт усилился, став почти невыносимым, поскольку, согласно данным последних исследований, жизнерадостное трио B-dur написано в том же году, что и трагический квартет G-dur. В 1827 году композитор создает свой полный безутешной тоски «Зимний путь» и героическое трио E_s-dur. Печальные песни на слова Гейне написаны в 1828 году, то есть почти в то же время, когда была, наконец, закончена и подверглась переработке большая симфония C-dur. Обострение непримиримых противоречий настолько бросается в глаза, что так и хочется говорить об их нарочитости. Вместе с погружением в бессильную скорбь постоянно нарастают героико-патриотические черты.

Шуберту уже не суждено было «пережить время силы и действия», которое он как художник все более сознательно стремился приблизить.

Когда после Июльской революции и Варшавского восстания 1830 года движение политического сопротивления началось и в Австрии, когда сплачивались демократические силы и оппозиционная буржуазия, опираясь на пробуждающийся пролетариат, стала во главе восстания, Шу-

берта уже не было в живых. К нему во всем своем значении применимы исполненные трагизма строки Ленау:

Как тяжко света жаждать столько лет
И умереть, когда настал рассвет!¹

Их следовало бы поместить на надгробном памятнике Шуберта. Родившись через два года после «процесса против якобинцев», он умер за два года до Июльской революции. Таким образом лучшие годы его жизни, решающие годы его развития точно совпали с годами глубочайшей политической беспомощности австрийской буржуазии. Эта летаргия, усиленная национальными противоречиями, накладывала печать на весь духовный облик, на чувства австрийской интеллигенции. И если она не хотела погрязнуть в пассивности провинциальной обывательщины, к которой ее всеми средствами толкала господствующая система то соблазнами, то при помощи полицейского террора, — ей оставался только один выбор: или молчаливо-отчаянное сопротивление, или тоска и пассивность, «Смерть в сумерки» или же затушевывание своего собственного политического бессилия романтикой. Следует понимать, что обе позиции находятся в непримиримом противоречии. И тем не менее они были характерной чертой художественного мирозерцания той мрачной эпохи, которая так славилась обилием блеска и наслаждений, что художник, побежденный безвыходностью и бесперспективностью своего положения, начинал бросаться из одной крайности в другую. Ведь расстояние от презрения к общественной действительности до утверждения иррационального, от бегства перед последовательными выводами разума до погружения в безбрежное, бездонное чувство и ухода от жизни всегда было опасно малым. К этому следует добавить, что расцветавшая в Германии романтическая школа предоставила искусству новые источники, которые классиками еще далеко не были исчерпаны: искусство и поэзию народа, мир сказок и саг, природу, родину. И здесь с неодолимой притягательной силой прорывалась крупная национальная струя. Подобными открытиями искусство было обязано усилению немецкого

¹ Перевод В. Левика.

национального сознания, ибо именно оно и направило его к этим чудесным источникам. К тому же в романтической тоске о непосредственном, задушевном, о чистых и светлых образах проявлялась несомненная потребность в чем-то первозданном, стремление к неиспорченным человеческим отношениям, хотя бы лишь в мечтах! И с такой же очевидностью в ней сказывался протест против самоотчуждения в капиталистических производственных отношениях, возмущение против обращения с искусством как с товаром. Но в то время как в Англии и Франции романтическое бунтарство уже сопровождалось реалистической критикой капитализма и буржуазного общества, глашатаи романтики в экономически отсталой, национально раздробленной Германии свой страх перед нарастающими противоречиями капиталистического общества соединяли с прославлением средневекового сословного государства и церкви, ибо она одна дарует блаженство. Тем самым немецкие романтики недвусмысленно давали понять, что свою ведущую силу они черпали если не из феодально-аристократического источника, то от зловещего реакционного союза между буржуазией и феодальной аристократией, который в Германии был вызван к жизни французской революцией, а после нее наполеоновскими войнами. Таким образом здесь романтики стали литературными и эстетическими глашатаями реставрации, ее самой надежной опорой. Горя желанием повернуть вспять колесо истории и вновь установить средневековый патриархальный общественный строй, они поистине должны были рассматривать австрийское монархическое государство как обетованную страну. От гегемонии Австрии в Центральной Европе они ожидали не только восстановления старой Римской империи немецкой нации, подавления просветительства, — крестовый поход против достижений революции, барьер против современного промышленного капитализма в лице Дунайской монархии сделали в их глазах эту монархию политической идиллией, уподобить которой они хотели бы всю Европу. После провала патристическо-демократической интермедии и прихода Меттерниха к власти в 1809 году началось подлинное вторжение немецких романтиков, во главе которых стояли Фридрих Шлегель, Адам Мюллер, Цахариас Вернер и Клеменс Хофбауер. И вскоре, как личинки из кокона, из атеистствующей

щих циников или протестантских сектантов вышли ревностные католики.

Так романтика в качестве политически-эстетического направления перекинулась в Австрию, где она по вполне понятным причинам пользовалась благожелательной поддержкой. Разброд среди поэтов, художников и композиторов был неописуемый. То, что до сих пор они воспринимали как невыносимое насилие, вдруг представилось им в соблазнительных красках, как источник поэзии, — правда, беззубой поэзии, на которую цензуре не было нужды надевать намордник. Средневековые торжественно оккупировало театральные подмостки, но не то средневековье, каким оно было в действительности, когда шла мощная борьба между просыпающимися силами городской буржуазии и феодалами-крепостниками, а историческая идеализация собственного абсолютистского государства. Живописцы с нежной кистью и размягченным сердцем погрузились в христианскую легенду. В лирике место мировой скорби заняла идиллия, превратившаяся в неистощимый источник литературных славословий. Даже крупные поэты под влиянием романтики теряли свое собственное лицо, как показывает нам пример Грильпарцера. Таким образом цель была достигнута: мучительное осознание собственной политической пассивности, этот истинный источник мировой скорби и отчаяния, окончательно затуманилось, скорбь уступила место наслаждению.

А Шуберт? Разве он тоже поддался расслабляющему влиянию романтики? То, что она не пощадила и его круга, доказывает лирика его друзей. Очень многие из их стихов он перекладывал на музыку. Среди его поэтов мы находим и Шлегеля и Новалиса, но мы находим там и Гёте и упрямо сопротивлявшегося романтике Майрхофера! И как раз в лирике этого венского поэта и друга Шуберта можно встретить мировую скорбь и отчаяние без примеси романтики. Тем откровеннее он высказывается относительно истинных причин своих страданий. Это же различие мы должны делать и у Шуберта. Все нестерпимей становилось для него чувство, что он отравлен этой «пустотой жизни и бездеятельностью, характерными для нашего времени». Но столь же сильным было и его отрицательное отношение ко всему болезненному, к мистике (несмотря на

его религиозность), его неизменное утверждение жизни, его решительный гуманизм. «Мир был для него прекрасным», — метко замечает Бауэрнфельд. Но противоречие остается неразрешенным. Сам Шуберт создал из него формулу своего творчества. «Когда я пел о любви, она приносила мне страдания; когда я пел о страдании, оно превращалось в любовь. Так любовь и страдания раздирали мою душу». Это та тоска, из-за которой даже веселость Шуберта так часто кажется приглушенной. Это то первоизданное, здоровое, что благодаря его собственной человеческой теплоте, даже страданию, выраженному в некоторых его произведениях, придает столь радующую душу силу печальной, трогательной и простой народной песни. И именно жизнеутверждение у Шуберта безусловно несокрушимо. Так, например, он писал Шпауну: «Низменна печаль, прокрадывающаяся в благородное сердце; отбрось ее, растопчи стервятника, пока он не растерзал твою душу!»

Таким образом Шуберт хорошо сознавал смертельную опасность отчаяния. И поэтому для его творчества в высшей степени характерно, что почти каждый раз, когда он в каком-нибудь из своих крупных произведений впадал в отчаяние, ему удавалось преодолеть эту печаль художественно равноценным, но сияющим радостью произведением.

Итак, мы видим, что этот антагонизм по существу составляет основной внутренний конфликт искусства Шуберта, в нем-то и кроется суть его творчества. Содержание его весьма далеко от романтики, оно гораздо меньше напоминает Шлегеля и Новалиса, чем молодого Гейне или Вильгельма Мюллера, который ведь был не только творцом «Песен мельника» и «Зимнего пути», но и создателем боевых греческих песен. Знаменательно, что за некоторыми исключениями вроде «Неоконченной» (которая также во многом имеет боевой характер), отчаяние и мировая скорбь проявляются прежде всего в песнях, в то время как для отображения целеустремленной борьбы Шуберту более подходящей кажется инструментальная форма. Отсюда, казалось бы, легко сделать вывод, что лирическая песня более подходит для выражения горя и скорби, а инструментальная музыка — для выражения героико-драматических чувств и мыслей. Но при этом нельзя упускать из вида предательскую роль слова: плач был допустим, особенно

если он становился аллегорией мировой скорби. Но для того, чтобы изобразить героическое время силы и действия, слова были опасными. И потому это было доступно лишь инструментальной музыке.

«Музыкантов цензура не преследует, — записал в разговорную тетрадь уже лишившемуся слуха Бетховену Грильпарцер, — если бы она только знала, что вы думаете, когда пишете свою музыку!»

Этот антагонизм существовал и для Бетховена, но достаточно одного взгляда на его сонаты и симфонии, чтобы понять, в чем его творчество принципиально отличалось от шубертовского в выражении этого противоречия. Во-первых, у Бетховена его чувство всегда вызвано общественной мыслью, ощущение радости у него всегда связано с сознанием свободы. Во-вторых, печаль, элегия у Бетховена поднимается из сферы личной, лирической в сферу героико-народного. Лирика Бетховена, во всяком случае в его зрелом возрасте, имеет характер гимна, воспевающего жизнь, исходящего из общественного начала. И в-третьих, печаль и радость находятся у него в тесном и неразрывном диалектическом отношении. Радость пробивает себе дорогу средствами формы сонаты, будь то в рамках одной ее части или в разных ее частях, когда замысел более широк. Отсюда такое «освобождающее» действие музыки Бетховена.

Иначе обстоит дело у Шуберта. Общественное содержание в его искусстве не менее действенно. Но вместо того, чтобы, как у Бетховена, открыто и публично пробить себе дорогу, оно переносится у него в личную сферу. Оно как бы концентрируется в лирике. Лиризм Шуберта столь всемогущ, что он проникает в значительной мере и в его инструментальную музыку и даже оказывает большое влияние на ее развитие. Если она не передает скорбь или страдания, то почти всегда в ней звучат какие-то нотки печали. Быть может, это и есть голубой цветок романтики? Он был бы им, если бы неисполненное осталось неисполненным. Именно в этом отношении Шуберт у нас никогда не остается в долгу. Однако путь к разрешению мы не переживаем вместе с ним как диалектический процесс, как достижение цели в борьбе от части к части или даже в рамках одной части. Вместо финала той симфонии, которую он оставляет «неоконченной», он пишет новое произведение,

фантазию «Скиталец», квартету G-dur он противопоставляет трио B-dur (правда, хронологический порядок мог быть и обратным—автограф трио утерян), «Зимнему пути» — трио Es-dur. И какие бы героические звуки ни нашел Шуберт для большой симфонии C-dur, содержание ее все же бедно конфликтами. Почти одновременно или, во всяком случае, очень скоро после ее окончательного завершения Шуберт создает столь контрастирующие с нею песни на слова Гейне.

Итак, мы приходим к выводу, что антагонизм страдания и радости всегда проявляется у Шуберта непосредственно, вместо его разрешения сохраняется его неразрешенное противоречие. Самым потрясающим образом это предстает в последнем периоде творчества Шуберта, где антагонизм в концентрированном виде неоднократно проявляется в одном и том же инструментальном или хоровом произведении (месса Es-dur, струнный квинтет C-dur, три последних фортепьянных сонаты).

В то время как у Бетховена конфликты доводятся до подлинного их разрешения, у Шуберта противоречия остаются в своей непримиримости, часто даже жестоко сталкиваясь друг с другом. В этом безусловно кроется отставание от больших возможностей, которые открыл Бетховен, чтобы средствами музыки не только изображать большие конфликты, но и разрешать их. Музыкальное мастерство Шуберта, особенно в его камерных произведениях, показывает, что здесь дело было не в недостаточном владении музыкальными формами, а в том, что он сам не видел разрешения для своего антагонизма. Причина этого заключалась для Шуберта в неразрешимой и безысходной общественной ситуации. Бетховен еще видел разрешение — Шуберт его уже не видел. Сопоставляя это с большой исторической перспективой, которая открывалась перед художниками XIX века, мы могли бы с тем же правом сказать: Бетховен уже видел разрешение — Шуберт еще не видел его.

И все же именно важнейшие произведения последних двух лет его жизни доказывают нам, что Шуберт все острее начинал осознавать свой конфликт. Квартет G-dur, «Зимний путь» и гейневские песни, месса Es-dur, струнный квинтет, наконец, три последние фортепьянные сонаты дают возможность убедиться в этом обострении. Они опро-

вергают лишенный основания взгляд, согласно которому зрелый Шуберт рождал свои творения не в муках, а записывал их, лишь прислушиваясь к внутреннему голосу. Да разве можно оспаривать, что Шуберт всегда прислушивался к своему богатому внутреннему голосу? Но тем энергичнее мы должны оспаривать столь распространенное мнение, будто бы вся борьба, которую он вел, заключалась лишь в соревновании с бетховенской сонатой и симфонией в области формы, в то время как сам он всегда оставался «шпильманом», подыскивавшим подобно рапсоду лишь соответствующую форму, чтобы вылить в нее все богатство своих мелодий. Такое поверхностное мнение могло существовать только до тех пор, пока творческий конфликт Шуберта, его душевный антагонизм, оставался нераспознанным. Этот конфликт все больше обострялся, настойчиво требуя своего разрешения. Но это разрешение могла дать только сама жизнь, только изменившаяся общественная ситуация. Смерть оборвала жизнь Шуберта, прервала его творчество прежде, чем настало для этого время, прежде, чем был найден путь.

Восбще следует остерегаться рассматривать творчество Шуберта, каким бы богатым оно ни было, как нечто с самого начала целостное, единое, без видимого внутреннего развeития. Правда, в начале этого развития, если не принимать во внимание его юношеское творчество, имеются такие совершенные художественные произведения, как «Гретхен за прялкой» или «Лесной царь», в то время как в конце его мы находим такую бледную песнь, как «Голубиная почта» или же вокальную сцену для Мильдер «Пастух на скале», которые, несмотря на их многочисленные поэтические черты и необычайную свежесть и естественность, все же не могут быть причислены к его наиболее впечатляющим песенным сочинениям. Эти несомненные скачки не могут затуманить наш взор, так как в обеих юношеских песнях мы имеем дело с гениальным взлетом, тогда как в обоих поздних вокальных сочинениях речь идет о нетипичных, побочных вещах, которые не могут быть названы в одном ряду ни с песнями на слова Рельштаба или Гейне, ни с главными инструментальными произведениями года смерти композитора. В действительности Франц Шуберт за четырнадцать лет своего творчества, о которых можно гово-

рить, сделал очень крутой подъем и прошел такой процесс развития, какого мы не наблюдаем ни у одного из наших классиков, за исключением, быть может, Моцарта. В тридцать один год ни Бах, ни Гейдель не написали ни одного из своих «крупных» произведений, создавших им мировую славу. Глюк в тридцать лет еще далеко не закончил свои итальянские годы странствования. Иосиф Гайдн непосредственно перед началом своей службы в Эйзенштадте, прежде чем написать свои первые классические квартеты и симфонии, должен был пройти большой и трудный путь. А Бетховен в этом возрасте написал только свою первую симфонию, которой предшествовали его первые квартеты. Таким образом, если соразмерять внутреннее развитие, Шуберта можно сравнивать только с Моцартом, потому что только Моцарт к тридцати одному году написал уже своего Дон-Жуана, а вскоре после этого—три большие симфонии.

Мы знаем, что Моцарт, каким бы совершенным как творческая личность он нам ни представлялся в этих произведениях, не остановился на них. Концерт для кларнета, «Волшебная флейта» и реквием показывают нам, что он неудержимо двигался вперед в разработке классического стиля, в котором его зрелый гуманизм и его гётевская связь с жизнью обнаруживались со все большей глубиной и чистотой. Можем ли мы на этом основании считать, что процесс поразительного развития Шуберта—от ранних песен на стихи Гёте через «Неоконченную», фантазию «Скиталец», «Песни мельника»¹, сонаты для фортепьяно и большую симфонию C-dur, написанную в 1825 году, трио B-dur и квартет G-dur, «Зимний путь» и трио Es-dur к фантазии f-moll для фортепьяно в четыре руки и песням на стихи Гейне—завершился мессой Es-dur, струнным квинтетом и тремя последними сонатами для фортепьяно?

Напротив, творческий путь Шуберта заставляет нас скорее сделать вывод, что путь этот неудержимо продолжался бы, причем в направлении, которое заставило бы композитора найти разрешение его душевного конфликта.

¹ «Песнями мельника» в Германии и Австрии часто называют песенный цикл Шуберта на слова В. Мюллера «Прекрасная мельничиха», главным «действующим лицом» которого является мельничный подмастерье.— *Прим. ред.*

И если мы не хотим рассматривать Шуберта в неправильном освещении, то неоднократно обсуждавшийся вопрос, смог ли бы он достигнуть внутренней завершенности Бетховена, можно ставить, лишь исходя из этой перспективы. И как бы ни было богато его наследство, сколь бы в нем ни было совершенных художественных произведений, «законченным» его назвать нельзя.

Таким образом остается открытым только вопрос, хватило ли бы у Шуберта сил преодолеть в своем творчестве дуализм вместо того, чтобы все глубже погружаться в него. Но это такой вопрос, который нельзя решить в области музыки. Для его решения нам необходимо знать, кем собственно был Франц Шуберт, как он мыслил и как действовал. Ведь он видел вокруг себя действительность, которая одновременно и соблазняла и угнетала его. Бауэрнфельд, например, считал, что «Шуберт почитал несчастьем быть австрийцем и страдал от этого. Австрийская система сохраняет свои почести только для золотой середины, т. е. посредственности, и признает лишь ее достоинства, а каждого, у кого проявляется хотя бы немного таланта, считает своим прирожденным врагом. Да, он ее враг и остается им до конца своих дней, пока подобная полипу паразитическая система не будет, наконец, раздавлена!»

Это мнение одного из лучших друзей Шуберта. Можем ли мы предполагать, что Шуберт не приветствовал бы со всей страстью предмартовское пробуждение в Австрии после июльской революции 1830 года? Ведь непрестанно и неудержимо растущие революционные силы указали бы и ему путь, по которому должно было бы развиваться его творчество. Тот, кому стало ясно лихорадочное ожидание и поистине безумное ликование масс в финале симфонии *C-dur*, уже ни на минуту не усомнится в положительном ответе на этот вопрос.

Редко в изображении жизни художника без всякого отбора смешивалось столько существенного с второстепенным, как в биографиях Шуберта. Это и является прежде всего причиной того, что в массах создано совершенно искаженное представление о Шуберте. Будучи не в состоянии исторически оценить прогрессивно-демократическую роль его искусства и вскрыть его освободительно-гуманистическое идейное содержание, буржуазные биографы ис-

казили его образ, показывая его преимущественно как созерцающего обывателя, то есть создали образ, следуя которому, ловкие романисты и жаждущие доходов писатели нарисовали знакомую фигуру безобидного мещанина. Но в действительности дело обстоит как раз наоборот: именно лучшие представители буржуазной интеллигенции того времени, — а на их стороне и Франц Шуберт, — восставали против подобного пассивного мещанского существования, ибо оно было несовместимо с их демократическими идеалами. Шуберта, изображенного в «Дреймэдерльхауз»¹, никогда не существовало. Тем более позорно, что миллионы трудящихся людей знают Франца Шуберта только как героя оперетты, созданной капиталистическим промыслом развлечений, а слащавые фильмы о Шуберте превзошли даже эту подделку. В то же время именно фильм должен исправить ложное представление о Шуберте².

Но если противопоставить этому искажению, рассчитанному на широкие массы, другое, правда, претендующее на благородную сдержанность, но подчеркивающее мнимую «жажду смерти» Шуберта и фактически отражающее лишь упадочничество и болезненную жажду смерти самой буржуазии, — делу тоже не поможешь.

Такое изображение внесет в полный жизни образ Шуберта следы упадка культуры, свойственного эпохе империализма. Так, в западных странах возникла целая литература о Шуберте, стремившаяся изобразить его «рано созревшим», якобы отмеченным печатью смерти, ожидающим лишь своего конца и потому так торопившимся творить.

На самом деле Шуберт как художник не был певцом ни самодовольной созерцательности, ни бегущей от жизни мистики смерти. Для того, чтобы быть справедливым по отношению ко всей его личности, недостаточно говорить и

¹ «Дреймэдерльхауз» («Dreimäderlhaus—«Дом трех девушек») — оперетта Генриха Берте, главным героем которой является Шуберт. (Музыка оперетты составлена из мелодий различных произведений Шуберта). Дает искаженное, неверное представление о личности великого австрийского композитора и об обстоятельствах его жизни. — *Прим. ред.*

² Имеется в виду фильм о Шуберте, выпущенный в Век к 125-летию со дня смерти композитора. Этот фильм демонстрировался и в Советском Союзе. — *Прим. ред.*

о его «двойственной натуре». И если даже благожелательные друзья порою говорили о нем, что он «составлен из двух чуждых друг другу натур», то этот отзыв может служить лишь как указание, что они не могли объяснить себе его раздвоенность иначе, как с психологической точки зрения. Ныне мы понимаем, что двойственность только потому могла быть воспринята как существенная черта характера Шуберта, что неразрешенный конфликт лежал на нем всей своей тяжестью. Общественные условия реставрации в Австрии создавали подобную раздвоенность не только в нем, но и в его друзьях. И если у него она проявлялась резче, чем у большинства его товарищей, и если она настолько четко была слышна в его музыке, что порою даже пугала его друзей, то это происходило, прежде всего, в силу творческого величия его личности и глубокого жизненного содержания его музыки. Франц Шуберт жил в эпоху, когда капитализм разрушал действительные жизненные отношения, превращая искусство в товар, и вместе со своим союзником феодализмом подавлял развитие производительных сил, и композитор болезненно переживал это. Кричащее противоречие между искусством и жизнью мучило его. Как истинный народный художник, он жаждал увидеть время, когда искусство будет отвечать запросам жизни. Но, разумеется, он не хотел пессимистического и нигилистического решения этой проблемы, какое давал буржуазный декаданс в период упадка империализма, изуродовав искусство. Для Шуберта искусство и жизнь могли представлять единство только в том случае, если бы жизнь была прекрасной и достойной для всех людей. Он мечтал о таком времени, когда красота и добро в искусстве будут полностью соответствовать жизни, когда искусство будет принадлежать всему народу.

И если эта позиция типична для искусства Шуберта, то, пожалуй, она была типична и для Шуберта как человека. Это дает нам в руки мерку для оценки его биографии. И действительно, если мы будем руководствоваться этой меркой, то мы отделим существенное от несущественного в его жизни и поразимся, обнаружив непреклонного гуманиста Шуберта, который не предавался ни бездумному наслаждению жизнью, ни романтическому затушевыванию своей политической беспомощности.

Можно надеяться, что тогда так часто высказываемое мнение, будто по сравнению с творчеством Шуберта его жизнь была малозначительна и бедна событиями, вскоре исчезнет из литературы. И жизнь его не будет рассматриваться лишь между прочим, как это часто делается теперь именно учеными исследователями. То, что справедливо для жизни каждого человека, справедливо и для композитора Франца Шуберта: ключ к его творчеству нужно искать в его жизни, в его эпохе.



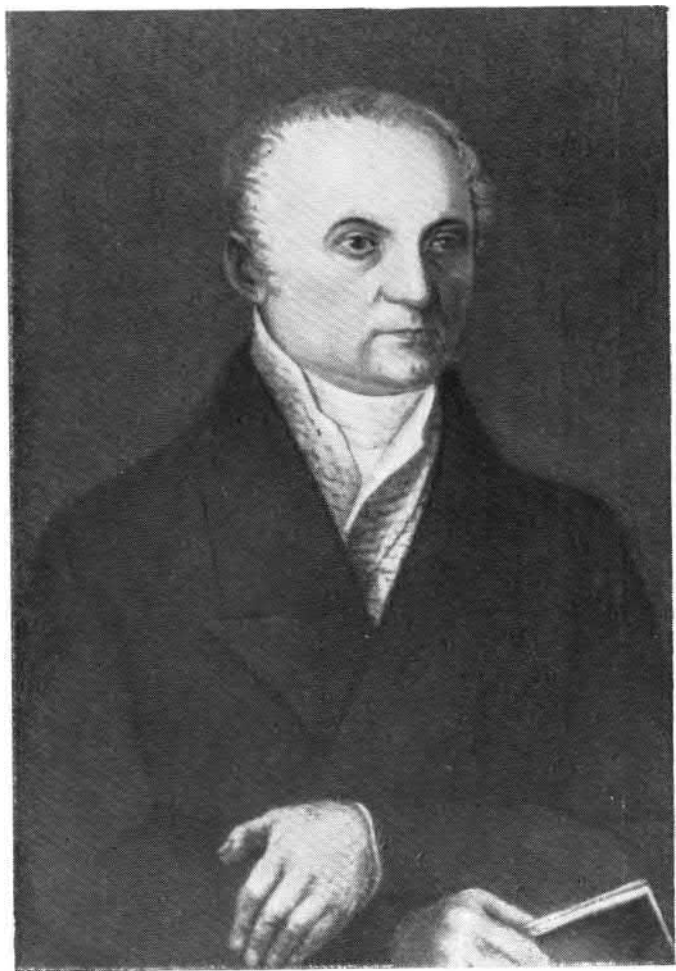
Лихтенталь и дом, где родился Шуберт, с птичьего полета
Гравюра по рисунку Даниэля Хубера



Лихтентальская приходская церковь «Четырнадцать заступников»
Анонимный рисунок тушью



Императорский и королевский городской конвикт
Фотография



Отец Шуберта
Портрет маслом неизвестного художника



Свадьба императора Франца I в церкви Августинцев в Вене в 1816 г.
Акварель Хёхле

ГЛАВА I

Отчий дом Шуберта — Австрийская империя в миниатюре.— Годы учения у регента Лихтентальского хора.— Придворный мальчик-хорист в Венском императорском конвикте.— Дружья детства.— Первая победа.

Дом отца Франца Шуберта находился в Химмельсфортгрунде, рядом с предместьем Вены Лихтенталь. Можно без преувеличения сказать, что порядки в этом доме были верным отражением порядков, царивших в австрийской империи. Без отмены крепостного права, без школьной реформы Иосифа II, без введения всеобщего народного обучения и среднего образования для учителей народных школ, отец Шуберта, Франц Теодор Флориан, сын моравского крестьянина, — он родился в 1763 году в Нейдорфе, близ Шенберга, — никогда не стал бы учителем народной школы в венском предместье. Точно так же лишь благодаря прогрессивным реформам этого просвещенного монарха отец Шуберта, как и все учителя народных школ, был освобожден от военной службы. Уже в возрасте двадцати одного года мы видим его помощником своего старшего брата Карла — учителя в Леопольдштадте, другом предместье Вены. Но, как только скончался Иосиф II, все изменилось. В 1792 году к власти пришел его племянник, Франц II, который провозгласил себя в 1804 году австрийским императором Францем I и в 1806 году, после того как под давлением Наполеона был организован Рейнский союз, отказался от германской императорской короны. Прежде всего Франц I отменил реформы своего дяди. В то время как Иосиф II, видя приближение революции во Франции, навязывал эти реформы дворянству и духовенству, чтобы предотвратить революцию у себя, в глазах его наследника реформы были узаконенным вступлением к ненавистной ему революции, которой он так боялся. Правда, учрежденный Иосифом статут «вернопод-

данного», освободивший крестьян от крепостной зависимости, он не осмелился отменить уже потому, что буржуазии нужны были дешевые рабочие руки. Но зато крестьян заставили платить такие тяжелые подати, что они снова оказались прикованными к земле, если не желали совсем потерять ее. Дворянство вновь получило отмененные Иосифом привилегии, созданный им буржуазный чиновнический аппарат был запуган смещениями и репрессиями. Наибольшую вражду духовенства Иосиф навлек на себя своим эдиктом о веротерпимости, гарантировавшим свободу вероисповедания и уравнивавшим евреев в правах со всеми остальными гражданами. Но тем большую нетерпимость Иосиф проявлял к самому духовенству, закрыв все монастыри, запретив орден иезуитов и передав все образование в руки светских воспитателей. Для ликвидации последствий этого правительство Франца II поступило совершенно так же, как и со статутом «верноподданного»: оно не отменило школьную реформу Иосифа, народные и средние школы сохранились, но были отданы под полный контроль духовенства, снова открылись монастыри, и орденским организациям была предоставлена возможность оказывать неограниченное влияние на воспитание молодого поколения.

Разумеется, это генеральное наступление на реформы Иосифа вызвало сопротивление. Но это сопротивление не распространилось за пределы тех кругов, где просветительство завоевало себе твердую почву, как, например, у буржуазной интеллигенции в высших школах, среди лиц свободной профессии и, прежде всего, среди высшего чиновничества. Чтобы окончательно сломить хребет ненавистным реформам Иосифа, правительство Франца решило организовать показательное «дело». Прокатилась волна арестов, охватившая не только столицу, но и всю страну. Начался знаменитый «процесс якобинцев». Естественно, был нанесен удар и по ненавистным масонским ложам, которые под защитой Иосифа II переживали в Австрии эпоху расцвета. Но главный удар был направлен на распространившееся по всей империи «Общество свободных и равных». Более двух лет длился этот политический процесс «о государственной измене», слушавшийся при плотно закрытых дверях и закончившийся смертной казнью восемнадцати подсудимых и пожизненным заключением для

нескольких десятков остальных. Уже в ноябре 1793 года на громадном портале собора св. Стефана был вывешен призыв к убийству всех находящихся в городе «якобинцев».

В действительности же «свободные и равные» не имели ничего общего с якобинцами и отнюдь не собирались угрожать монархии революцией, как это было во Франции; они лишь восставали против отмены реформ Иосифа, но имперский суд не учитывал таких тонких различий. В глазах как самого монарха, так и светской и духовной феодальной аристократии, в глазах всех, кто был смертельно напуган победами французской революционной народной армии под Вальми и Флёрюсом, сторонник Иосифа ничем не отличался от якобинца. Сверх того, «свободные и равные» выдвигали требование о прекращении интервенции против революционной Франции. Во исполнение этого «изменнического» требования, Пруссия и заключила в 1795 году в Базеле сепаратный мир, правда, не столько по доброй воле, сколько вследствие своих непрерывных военных и политических поражений. Австрия, напротив, продолжала бороться на стороне Англии до тех пор, пока два года спустя в Италии не была разбита на голову двадцативосьмилетним генералом Бонапартом. При заключении мира в Кампформио она была вынуждена признать новую Францию и отдать Французской республике Ломбардию, Бельгию и левый берег Рейна.

Террористским процессом против «свободных и равных» правительство Франца II явно преследовало двойную цель: подавить всякое сопротивление внутри империи против продолжения реакционной интервенции и тем самым сразу же покончить со все еще внушавшими страх сторонниками реформ Иосифа. Эта цель была успешно достигнута. Все свободолюбивые стремления австрийской буржуазии были окончательно подавлены. Они и без того проявлялись весьма робко, так как буржуазия боялась пробудившихся национальных чувств негерманских народов Дунайской монархии, главным образом чехов и венгров.

После показательного процесса против «свободных и равных» сопротивление буржуазии было сломлено. Восстановление старых привилегий аристократии, передача дела просвещения в руки духовенства, полицейская слеж-

ка, усиление цензуры — все это она безропотно терпела из опасения лишиться теплых мест и местечек на государственной службе и в системе просвещения. Эта пассивность, которая неизбежно должна была выродиться в угодничество и подхалимство, так широко распространилась, что даже проигранная война против революционной Франции ничего не изменила. Вместо того, чтобы использовать в политическом отношении ослабление позиций монархии, буржуазия и даже сам народ оплакивали вкуче с кайзером утрату отошедших провинций, срывая свой гнев на отдельных министрах как козлах отпущения. Правительство и церковь столь преуспели в раздувании ненависти к победоносной Французской республике, что вскоре после заключения мира в Кампоформио жители столицы устроили погромное выступление перед домом французского посла Бернадотте. Этот взрыв «народного гнева» завершился уничтожением свешивавшегося с балкона трехцветного — сине-бело-красного знамени республики. В Вене в ту пору мало было граждан, у которых доставало бы мужества занять сторону революционной Франции, даже бывать в доме Бернадотте. Одного из них звали Людвиг ван Бетховен — правда, это был молодой немец с берегов Рейна.

Реакционный поворот событий в Австрии не мог не затронуть и отчий дом Шуберта. Ведь «добрый кайзер Франц» уделял школе особое внимание. Она должна была помогать полиции в деле воспитания покорных подданных. Ей было поручено с корнем вырвать «неправильное просветительство». «Моему сердцу особенно близко, — изрек Франц в 1796 году, — скорейшее создание школьной полиции, которая не только следила бы за нравственностью учащейся молодежи в высших и низших школах, но, главным образом, распространяла бы свое влияние на учителей».

Вскоре мы увидим, каким образом эта школьная полиция, функции которой, естественно, были вверены духовенству, влияла в желательном направлении и на взгляды отца Шуберта. Для этого не потребовалось даже особого давления. Поистине нужно было не многое, чтобы подчинить себе маленького учителя в одном из беднейших предместий Вены! Постоянный страх потерять место, неоднократные попытки добиться перевода в лучший квартал, где

не приходилось бы, как в Химмельпфортгрунде, обучать большую часть детей бесплатно,—уже это заставляло отца Шуберта быть примерным гражданином, который, не задумываясь, руководствовался в деле воспитания своих учеников, и даже собственных детей, горячим стремлением применять враждебные прогрессу патриархальные принципы своего кайзера. Правда, место учителя в этом бедном предместье ему пришлось занять в расплату за собственные «грехи юности». Дело в том, что еще в 1785 году, не проработав и года в качестве помощника учителя у своего старшего брата в Леопольдштадте, Франц Теодор Шуберт вынужден был срочно вступить в брак: девушка, с которой он находился в связи, ожидала ребенка. Мария Элизабет Витц, как и ее жених, была родом из крестьян,—отец ее был слесарем,—и работала в Вене поварихой. Заработка помощника учителя у брата в Леопольдштадте не хватало на содержание жены и сына, тем более, что спустя год Шуберты ожидали уже второго ребенка. Пришлось взять первое попавшееся место. В июне 1786 года отец Шуберта был назначен учителем в Химмельпфортгрунде.

Отнюдь не райские условия жизни в этом местечке не оправдывали его поэтического названия¹. Предместья Вены были главными центрами экономического подъема столицы Австрии в XVIII—XIX веках. Именно здесь основывали свои мануфактуры предприниматели, в большинстве своем пожалованные дворянством. Здесь же, в близости от своего рабочего места, селились рабочие и поденщики, попеременно с ремесленниками, населявшими предместья Вены из поколения в поколение. Здесь в 1848 году разразилась буря революции, перекинувшаяся из предместий в центр города, где в кровавых уличных боях народные комитеты захватили власть в свои руки и в течение пяти месяцев управляли австрийской столицей.

Но венские предместья привлекали к себе внимание предпринимателей не только как желанный объект промышленной эксплуатации. Большую прибыль давали и

¹ Himmelpfortgrund (Химмельпфортгрунд) — У райских врат. (нем.).

квартирная плата, взимаемая с рабочих и ремесленников. Недаром в припеве венской народной песенки говорилось:

Мой дед владел домами
И фабрику имел.

По той же причине одно из этих предместий, Шоттенфельд, в народе метко прозвали «долиной бриллиантов». Не лучше обстояло дело и в Химмельпфротгрунде, Лихтентале и прилегающем к ним Россау. Все эти три предместья Вены можно, собственно, назвать родиной Шуберта. Помимо многочисленных ремесленных мастерских, здесь было много шелковых мануфактур, фабрика фарфоровых изделий, пивоваренный и кирпичный заводы. Основная масса населения проживала в большинстве случаев в типичных для архитектуры венских предместий двухэтажных домиках. Вход был обычно устроен со двора, который в виде подковы окружали три внутренние стены дома. Вдоль верхнего этажа проходила галерея, через которую и попадали в жилые помещения. То были маленькие и темные квартирны из одной или двух комнат и кухни. Здесь в тесноте проходила вся домашняя жизнь десятков семейств. В скромном домике «Красный рак», где проживала семья Шуберта, насчитывалось шестнадцать таких квартир. У Шубертов была квартира из одной единственной комнаты и кухни. Здесь мать Шуберта за время с 1786 по 1801 год произвела на свет двенадцать из своих четырнадцати детей. Не приходится удивляться, что в таких условиях из них осталось в живых только четверо.

Следует добавить, что условия, в которых жила семья Шуберта, не были исключением. О нужде, царившей в этих кварталах, можно лучше всего судить по плотности населения местечка Химмельпфортгрунд. В 86 домах, построенных приблизительно по одному образцу, жило свыше трех тысяч человек. В среднем на один дом приходилось тридцать пять человек. Девять улиц, имевшихся в Химмельпфортгрунде, кишели ребятишками. Нет ничего удивительного в том, что местная школа пользовалась среди учителей Вены дурной славой. Учитель получал здесь совершенно недостаточный оклад, да и тот в основном за свою работу в качестве начальника дома призрения для

бедных, потому что работа в школе не приносила почти никаких доходов. Но у отца Шуберта другого выбора не было, тем более что его расходы на семью постоянно возрастали. Редкий год проходил без того, чтобы у Элизабет Витц не рождался ребенок. Из четырнадцати детей девять умерло, прожив всего лишь несколько недель или в первые же годы своего существования. Такая ужасающе высокая детская смертность не была исключением в Химмельпфортгрунде. Это было общее бедствие всего населения, но нигде оно так не свирепствовало, как в кварталах, в которых жила беднота. Во времена Марии Терезии, и особенно при Иосифе II, когда появились мануфактуры, начали принимать меры по борьбе с детской смертностью. Но во времена «добротого кайзера Франца», когда отец Шуберта ограничивался тем, что каждый раз добросовестно заносил в семейную хронику попеременно то рождение, то смерть одного из детей, — на смерть смотрели как на проявление неотвратимой воли господней.

То, что Франц Шуберт, родившийся 31 января 1797 года двенадцатым по счету ребенком от этого брака, остался в живых, можно приписать лишь счастливой случайности. Он также появился на свет в этой квартире из одной комнаты с кухней, которую его отец со всей семьей занимал в доме «Красный рак» с 1786 года. Лишь в 1801 году семье Шуберта удалось наконец избавиться от такой ужасной тесноты. Взяв деньги взаймы, отец Шуберта приобрел на соседней улице Зойленгассе небольшой дом, служивший одновременно и школьным помещением. Здесь и рос маленький Франц со своими тремя братьями и сестрой. Здесь же, когда мальчику пошел шестой год, отец сам принял его в школу. Для него, как учителя, было делом чести, чтобы его дети учились хорошо. И маленький Франц оправдал его надежды, так же как и его старшие братья Игнац, Фердинанд, Карл и младшая сестра Тереза. В это же время, если не раньше, у Франца появилась и интерес к музыке. Позднее об этом писала его сестра:

«Особенно он дружил с одним столяром-подмастерьем, который часто брал его с собой в мастерскую, где изготовлялись фортепьяно. На стоявших там инструментах и на стареньком фортепьяно в родительском доме Франц без всякого руководства играл свои первые упражнения».

Отца Шуберта весьма радовала эта ранняя склонность к музыке у младшего сына. Ведь в Австрии тот, кто хотел стать хорошим учителем, должен был уметь петь и играть. А Франц Теодор твердо решил — дети должны стать его преемниками в школе. Он обучал их игре на скрипке, которой сам владел далеко не достаточно. Разумеется, он понимал, что может преподать им лишь самые элементарные правила, и поэтому вскоре, чтобы дать детям лучшее музыкальное образование, он передал их одного за другим регенту хора Михаэлю Хольцеру, музыкальному руководителю приходской церкви в Лихтентале. В качестве компенсации за уроки ученики должны были петь в церковном хоре Хольцера и играть в его оркестре. Это был обычный способ, которым тогда пользовались священники для организации и укрепления хоров и оркестров. Тысячи прихожан, музыкантов-любителей, получали таким образом свое музыкальное образование. Этим же одновременно закладывался фундамент для музицирования, которое практиковалось во многих семьях и в многочисленных любительских кружках. Они-то и создавали ту почву, на которой расцветала классическая музыка.

Одним из лучших примеров этой любви жителей Вены к музыке может служить дом отца Шуберта, а также семейство мелких фабрикантов, владельцев шелкоткацких мастерских по фамилии Гроб, с которым молодого Шуберта впоследствии связали и другие нити, помимо шелковых и музыкальных.

Францу Шуберту шел восьмой год, когда он поступил к Хольцеру. Сначала он брал только уроки пения и участвовал в хоре. Очень скоро опытный педагог и руководитель хора Хольцер понял, какое выдающееся дарование было вверено ему. Поэтому он стал обучать мальчика и другим предметам: игре на органе, познакомил его с учением о гармонии, которое в те времена ограничивалось генерал-басом, и с контрапунктом. Мальчик проявлял такую жадность к знаниям и такие способности к восприятию, что вскоре учитель уже не поспевал за своим учеником. «Такого ученика у меня еще никогда не было», — не раз повторял он отцу Шуберта и нередко со слезами умиления на глазах добавлял: «Только я соберусь объяснить ему что-нибудь новое, а он это уже знает. Так что я ему никаких

уроков не давал, а только беседовал с ним и молча восхищался». В другой раз у старика вырывались слова: «Да ведь у него в одном мизинце заключена вся гармония!»

Мы знаем, что Шуберт на всю жизнь сохранил благодарность к своему первому учителю музыки. Для Лихтенбургского церковного хора Шуберт написал несколько небольших произведений, в том числе свои первые четыре мессы. Все они впервые исполнялись в Лихтенбурге. Последнюю из этих месс благородный ученик посвятил своему учителю.

Но еще до того, как Шуберт поступил в учение к этому славному регенту Лихтенбургского хора, он брал у своего старшего брата Игнаца первые уроки игры на фортепьяно. Но и брат очень скоро должен был сложить оружие перед своим учеником. Он писал: «Я был поражен, когда он через несколько месяцев заявил мне, что больше не нуждается в моих уроках и будет дальше заниматься один. И действительно, через короткое время он сделал такие успехи, что я сам должен был признать в нем мастера, далеко меня превосходящего, догнать которого я был уже не в состоянии».

Мальчику было тогда десять лет. Год спустя он уже пел в Лихтенбургской церкви первое сопрано, причем ему нередко доверяли и сольные партии. Его брат Фердинанд писал, что «исполнение Шуберта всегда отличалось подобающей скромностью и выразительностью». «Франц играл тогда в церкви скрипичное соло и уже сочинял маленькие песенки, струнные квартеты и фортепьянные пьесы; его быстрые успехи приводили отца в изумление, поэтому он обдумывал, как предоставить сыну возможность дальнейшего усовершенствования и устроить его в конвикт».

Императорский королевский конвикт представлял собой интернат для гимназистов, которые готовились в находящейся по соседству средней школе к поступлению в университет. Кроме того, в конвикт принимали мальчиков — хористов придворной капеллы. Недостающих теноров, басов и скрипачей приглашали из придворной оперы, поскольку они не имели твердого ангажемента.

Учреждение конвикта уже само по себе было политическим актом реставрации. К мероприятиям, о которых

больше всего пекся помешавшийся на восстановлении старого порядка Франц II, следует отнести передачу контроля за просвещением духовенству. Правда, он не посмел снова вызвать в Австрию иезуитов, орден которых был вместе с их учебными заведениями распущен его просвещенным дядей Иосифом II. Под натиском победоносной французской армии в Италии даже Папа был вынужден запретить деятельность ордена иезуитов; правда, немедленно же после поражения Наполеона он поспешил восстановить их утраченные права. Но это произошло уже в 1814 году. Когда Франц II в 1802 году открыл, вместо прежней иезуитской семинарии, Венский городской конвикт, он передал руководство им в руки ордена пиаристов. С укреплением своей системы контрреволюционного давления на молодежь он даже назначил директора конвикта, мрачного Иннокентия Ланга, внушавшего такой невероятный страх воспитанникам, ректором университета и сделал его надворным советником. Дабы не допустить смещения сословий, под заботливым попечением святых отцов было создано два учебных заведения: одно — аристократическое, для детей дворянского происхождения, и одно — бюргерское, для детей чиновников и низшего офицерства. Ни та, ни другая школа не пережила реставрации. В революционном 1848 году они были закрыты.

Уже вскоре после открытия Венского конвикта, с 1803 года, в бюргерскую школу стали принимать мальчиков из народа, обладающих хорошими голосовыми данными, поскольку в них нуждалась капелла в императорском дворце и церковь при дворце. Всего в школе имелось восемнадцать вакансий: десять для мальчиков-хористов придворной капеллы и восемь — для церкви при дворце. Помимо пения, здесь обучали игре на каком-либо инструменте, чтобы в период, когда у мальчиков ломался голос, их можно было использовать в оркестре воспитанников конвикта.

Отца Шуберта эта вакансия для его сына привлекала не столько с музыкальной стороны, сколько ввиду связанной с нею перспективы поступления в университет, желанный путь к которому открывал аттестат об окончании школы. Уж если ему, скромному народному учителю, по видимому, суждено было до конца своих дней влачить

жалкое существование в Химмельпфортгрунде, то по крайней мере одному из его сыновей судьба должна была улыбнуться. Короче говоря, когда отец Шуберта прочитал в «Винер цейтунг», что в императорской королевской придворной капелле открылись две вакансии хористов, на которые принимались мальчики десяти лет, подготовленные для вступления в первый класс гимназии, и узнал к своему вящему удовлетворению, что тем, кто отличится хорошим поведением и должными успехами в науках, согласно высочайшему повелению разрешается оставаться в конvikте и после ломки голоса, — он принял твердое решение. В конце сентября 1808 года сын был представлен дирекции конвикта и должен был держать экзамен по пению. Об этом событии брат Франца Фердинанд, которому биографы Шуберта обязаны многими интересными сведениями о жизни Шуберта, пишет следующее:

«На мальчике был светлоголубой, почти белый костюм, что давало повод окружающим, как взрослым, так и детям, поступавшим в конвикт, подшучивать над ним, как то: «Да это, наверное, сын мельника, уж этот не даст петуха!» и т. п. Но сын учителя начальной школы привлек внимание не только белизной своего костюма: и придворные капельмейстеры Сальери и Эйблер, и хормейстер Корнер отметили, что мальчик отличился на испытании по пению уверенным и четким исполнением заданного урока».

И впрямь, результаты испытания были настолько успешными, что мальчик в скором времени сменил свой белый костюмчик на обшитый галунами мундир императорского конвикта. Другой воспитанник, друживший с Шубертом мальчик-хорист Бенедикт Рандхартингер дает нам подробное описание мундира: «Он состоял из совершенно вышедшей из моды низенькой треуголки, белого шарфа, открытого сюртука из темнокоричневой материи с золотым эполетом на левом плече, светлыми блестящими пуговицами, старомодной жилетки, спускавшейся спереди ниже талии на живот, коротких панталон с пряжками и ботинок с пряжками». Здесь нехватает только косы и шпаги. От косы их избавили, а к шпаге не допускали.

В этом старомодном одеянии и предстает перед нами одиннадцатилетний сын учителя Франц Шуберт с десятью избранными мальчиками-хористами, которые пели

в придворной капелле во время мессы и за это пользовались правом учиться в гимназии наряду с другими воспитанниками. В то время как Иосиф Гайдн и его брат Михаэль в детстве прислуживали в соборе святого Стефана, Шуберт пел на богослужениях в придворной капелле во дворце.

Весьма критически настроенный Зилсфилд необычайно образно описывает, каким своеобразным фоном была содержательная музыка для скучных поповских церемоний и пустых развлечений всего двора и аристократии. Правда, Зилсфилд описывал не придворную капеллу, а находившуюся недалеко от нее церковь августинцев, в которой императорская семья отмечала особые торжества.

«Торжественное богослужение в этой церкви и исполняемый при этом духовный концерт могут лучше, чем что-либо иное, дать представление о католицизме и католическом богослужении. Перед алтарем стоит одетый в сверкающие ризы священник, окруженный своим причтом и множеством служителей, которые размахивают кадилами, кланяются и ведут себя так непринужденно, что от набожности не остается и следа. Из четырех или пяти боковых алтарей слышится непрерывный звон колокольчиков: там служат обедню другие священники, окруженные стоящими и коленопреклоненными верующими, которые в воскресный день исполняют свой христианский долг. Наибольшим успехом пользуется тот священник, который быстрее других отслужит обедню. В церковных ложах собирается высший свет, а в центральном проходе расхаживают, кокетничая, венские денди и, не стесняясь, не только стреляют глазами, но и громко болтают. Суэта, шум и беготня, царящие в церкви, наводят на любые мысли, кроме серьезных, и только мощные звуки органа и прекрасная церковная музыка несколько заглушают их. Не успели певчие и оркестр закончить художественную часть торжественной литургии, как все устремляются к выходам, позабыв и о священнике, и о богослужении, и обо всем остальном. Еще не отслужили и половины обедни, как две трети верующих покинули церковь. А слушать проповедь остается не больше двадцати пяти человек из только что наполнявшей церковь тысячи посетителей. Несомненно, концерт в «Арджил Румз» или даже в «Ковент Гардеме» (концерт-

ный зал и опера в Лондоне.— Г. Г.) слушают более серьезно, нежели эту своеобразную церковную службу».

Но маленькому хористу Шуберту ничуть не мешало то, что музыка служила лишь исполнением к ладану. Его соученик Шпаун, который был на девять лет старше его, пишет: «То, что другим было в тягость, а именно церковная служба, для него было удовольствием». Для этого имелось два основания. Во-первых, Шуберт увлекался музыкальными сочинениями, которые разучивались в придворной капелле. В их числе были и ценные произведения старых и новых мастеров. Кроме того, служба в капелле давала ему возможность избегать порою гнетущих уроков в конvikте с его мрачными методами воспитания. Сверх обычных дисциплинарных взысканий здесь применялись порка и карцер. За ними следовала подробная исповедь и усердные молитвы. Ученикам не разрешалось покидать конвикт, выходить на улицу можно было только группами и под надзором. Старомодный мундир с белым шарфом и низенькой треуголкой были введены для того, чтобы воспитанников конвикта было легко распознать. Эта смесь принуждения и ханжества, тяжким бременем ложившаяся на всех юных воспитанников, была верным отражением того гнета, той политической смирительной рубахи, в которой держал всех своих подданных Франц I, охваченный паническим страхом перед надвигавшейся буржуазной революцией.

«Если при поступлении школа внушала мне ужас, то еще страшнее она стала после более длительного пребывания в ней»,—такие и подобные им жалобы можно найти в письмах воспитанников. «Особенно неприятны мне те злые физиономии, с которыми встречают нас господа наставники». Так пишет, высказывая то, что у него на душе, один из воспитанников — молодой Франц фон Шлехта. Письмо было адресовано его другу Шоберу, воспитывавшемуся в подобном же конвикте пиаристов в Кремсмюнстере. Обоих их мы скоро встретим среди друзей Шуберта.

В другом месте Шлехта в отчаянии пишет:

«Когда я, прикованный к парте, думаю о вас, мои дорогие, и смотрю на ласковое небо за окном, где каждая птичка свободнее и счастливее меня, мне делается душно и тяжело при мысли, что лучшую часть своей жизни я вынужден прозябать здесь. Сегодня я снова стоял у открытого

окна в нашем коридоре, смотрел на голубое небо, по которому плыли белые курчавые облачка, и мне пришло в голову, что ведь и над вами сияет та же небесная лазурь, и вы радуетесь ей, вы счастливы, а я? Но ничего, это настроение проходит, как только нам удастся вздохнуть свободно, то есть каждый раз, как только мы вырываемся из этой тюрьмы».

Разве можно предположить, что молодой Шуберт не переживал подобных настроений, что ему в меньшей мере недоставало голубого неба и вольного простора? Драконовский режим, однообразная жизнь в конвикте тяготили и его.

«Видно было, что эта жизнь ему не по душе: маленький мальчик всегда серьезен, неприветлив»,— говорит Шпаун, с которым он все больше начинает дружить. Однажды, случайно встретившись с ним, Шуберт шепнул ему на ухо: «Вы мне дороже всех в этом конвикте, больше друзей у меня нет».

И когда Шпаун в сентябре 1809 года покидал конвикт, Шуберт откровенно признался ему: «Счастливец— вы избавились от тюрьмы! Мне так жаль, что вы уходите от нас!»

Очевидно, сравнение с тюрьмой не было выдумано ни Шубертом, ни Шлехта. Так принято было говорить среди воспитанников. Однако было бы неправильным считать такие откровенные признания характерными лишь для воспитанников интернатов. Мы сумеем дать им должную оценку, только рассматривая их в свете политических событий этих лет, отклики которых проникли даже в такое герметически закрытое учреждение, каким был этот конвикт. Незадолго до отъезда Шпауна здесь произошли такие события, которые, с одной стороны, дали толчок зарождавшейся у молодого Шуберта страстной любви к свободе, а с другой,— больно ранили его.

1809 год с полным правом считается годом наивысшего в истории Австрии подъема патриотизма. В апреле героически боровшиеся тирольцы под водительством Андреаса Хофера сбросили с горных перевалов и разбили французов и союзных с ними базарцев, снова заняв Инсбрук и освободив весь Тироль. Более трех тысяч человек капитулировали. И в самой Вене император, перед лицом при-

ближающихся наполеоновских войск, вынужден был уступить натиску буржуазии и дать согласие на создание народной милиции по образцу французской. Но когда враг подошел к воротам столицы, то к величайшему огорчению всех патриотов император после пятидневного обстрела сдал город без боя. Страх перед тем, что буржуазия, ремесленники, рабочие и чиновники Вены превратят оборону города в настоящую народную войну, которая может оказать решающее влияние на все политическое развитие Австрии, побудил императора сдать город без боя. Это было 13 мая. Восемь дней спустя произошло чудо, которого так боялся император. После двухдневного кровавого сражения австрийцы, стянутые за Веной, нанесли наполеоновским войскам неожиданное поражение под Асперном. Остатки французской армии, совершенно истощенные, отступили на остров Лобау, где несколько дней оставались отрезанными, без продовольствия и снаряжения. Вместо того, чтобы продолжать наступление и закрепить победу, австрийские войска стояли в бездействии, тщетно ожидая приказа нанести завершающий удар. Такой приказ так и не был получен. Благодаря этому Наполеон получил нужную ему передышку для перегруппировки своих войск и 6 июля навязал австрийцам новое сражение под Ваграмом, которое на этот раз закончилось полной победой французов.

«Разве я не говорил с самого начала, что дело этим кончится? — заявил император с вызывающим равнодушием, садясь в свою карету, — теперь все мы можем отправиться по домам». После этого он заключил с Наполеоном мир в Шенбрунне, по которому он отдал крупные территории страны и обязался уплатить громадную контрибуцию. Но для него это было не столь важным, и прежде всего он распустил милицию, отменил связанные с ее образованием политические свободы, укрепил полицейский аппарат и цензуру, ввел усиленный надзор за чиновниками. Более прогрессивные из них, рекомендовавшие ему патриотический курс политики, были отставлены или уволены. На их место пришел «друг аристократов и банкиров» — всемогущий Меттерних. Продолжавшие бороться тирольцы были брошены на произвол судьбы. При численном превосходстве врага их сопротивление в сентябре было

сломлено, часть вождей эмигрировала в Вену, другие продолжали бороться под руководством Хофера, пока в ноябре он не стал жертвой предательства и не был взят в плен. Его отправили в Италию и расстреляли по приговору суда в Мантуе.

Из воспоминаний Шпауна мы знаем, какое волнение охватило воспитанников в связи с этими событиями. «Когда французы приближались к Вене, был создан студенческий корпус. Нам, ученикам конвикта, запрещали записываться в него. Но услышав, как в расположенном напротив большом университетском зале оглашался патриотический призыв фельдмаршала-лейтенанта Коллера, и увидев, с каким энтузиазмом студенты спешили вступить в корпус, мы не смогли удержаться и тоже записались. Торжествуя, мы вернулись в конвикт, украсив себя красно-белыми лентами корпуса. Директор конвикта встретил нас упреками, но мы уже не обращали на него внимания, и, полные воодушевления, в ближайшие же дни отправились в поход. Но уже через три дня был получен высочайший приказ эрцгерцога Райнера, обязывавший нас немедленно покинуть корпус и возвратиться в конвикт. Здесь нас продержали несколько дней взаперти, чем и закончилась наша игра в солдаты».

Запертыми в четырех стенах конвикта воспитанники оказались и во время обстрела Вены. Шпаун пишет об этом следующее: «Перед нашими глазами на университетской площади, в одном из ее прекрасных фонтанов, разорвался гаубичный снаряд. Но вдруг раздался взрыв и в самом здании конвикта. Оказывается, другой снаряд пробил крышу конвикта, прошел сквозь все этажи и разорвался в комнате наставника Вальха, который как раз в этот момент поворачивал ключ, чтобы открыть дверь. Благодаря счастливой случайности во всех трех этажах префектов не было в их комнатах, иначе, возможно, всех троих уже не было бы в живых. Кое-кто из озорников среди нас жалел, что этого не случилось: по крайней мере мы бы избавились сразу от трех наших мучителей...»

Среди воспитанников, принятых тогда в конвикт, были и сыновья некоторых тирольских вождей. Двое из этих горячих голов, по-видимому, казались дирекции особенно опасными. То были Иоганн Зенн и Михаэль Рюскефер.

Один из более поздних друзей Шуберта, Иосиф Кеннер, который также провел свою юность в конвикте, описывает Зенна с чувством большой симпатии.

«Прекрасный юноша, с отзывчивой душой, но неприимимый в философских спорах, откровенный с друзьями, замкнутый по отношению ко всем остальным, чистосердечный, порывистый, ненавистник всякого насилия. Его судьба глубокого затронула меня».

Тут же Кеннер рассказывает о бунте, поднятом тирольскими мальчиками-эмигрантами в знак протеста против чудовищного дисциплинарного взыскания, наложенного на одного из их товарищей всего лишь за то, что тот осмелился явиться к причастию не в ботинках, а в сапогах.

«Наказание подняло на ноги всех тирольцев, и они решили силой освободить узника из карцера, куда он был посажен без огласки. Зенн, как и Рюскефер, были участниками заговора. Рюскефер тотчас же добровольно ушел из конвикта, а Зенн лишился стипендии, так как не пожелал унизиться до признания этого наказания вопреки своим убеждениям справедливым, хотя и остался без всяких средств к существованию. Свободомыслие Зенна уже навлекло на него подозрения начальства, непреклонность юноши казалась опасной. По-видимому, он был знаком с Шубертом еще ранее по конвикту».

Подозрительное свободомыслие, опасная непреклонность — подобные качества были нетерпимы как в императорском королевском конвикте, так и во всей Австро-Венгерской феодальной монархии. Император лично подписывал приказы об исключении.

Горькое слово «тюрьма» не случайно сорвалось с уст молодого Шуберта, снова его страстная любовь к свободе оказалась глубоко задетой.

Мы не знаем подробностей о том, какое впечатление произвели на тринадцатилетнего Шуберта великие политические события, бушевавшие вокруг конвикта в тот героический год. Его дружба с непреклонным Иоганном Зенном, сыном тирольского эмигранта, не только не ослабла вследствие насильственной разлуки с ним, но вскоре стала даже еще теснее. Она не осталась бесплодной и для Шуберта как художника. Разумеется, он пока еще не мог

распроститься с конвиктом. Здесь, за его гнетущими холодными стенами, занятия музыкой казались ему спасением. Когда он погружался в царство звуков, «тюрьма» исчезала и перед ним беспредельно широко раскрывался мир истины, добра и красоты. И это испытывал не только он, вместе с другими мальчиками-хористами занимавший несколько особое положение. Большая часть учеников отдавалась занятиям музыкой с искренним рвением. Некоторые из них позднее признавались, что музыка была для них в это время единственной опорой. «Многие учились игре на духовых инструментах, в скрипках недостатка не было, учились даже игре на контрабасе, и так постепенно организовался прекрасный оркестр»,— пишет Шпаун. Следует отметить, что конвикт не чинил препятствий подобному увлечению воспитанников музыкой. Напротив, в уставе конвикта было ясно сказано, что музыка— «одно из самых невинных и благородных занятий»— должна рассматриваться как важнейший предмет обучения для большинства воспитанников. Обоснование достойно ордена пиаристов! Оно доказывает, что почтенные отцы умело пользовались мудрым опытом своих предшественников, иезуитов. «Невинные и благородные» занятия музыкой казались им, во всяком случае, несравненно более подходящими, нежели более опасные занятия литературой, благодаря которым в среду их подопечных легко могли проникнуть идеи ненавистной революции. И потому они делали все для того, чтобы данное положение устава выполнялось с особым усердием. Послушаем, что рассказывает один из соучеников Шуберта, Антон Хольцапфель, об этих столь поощряемых занятиях музыкой в конвикте.

«Тогдашнему директору конвикта, надворному советнику Иннокентию Лангу, духовному лицу, члену ордена пиаристов, пришла в голову счастливая мысль—составить полный оркестр только из воспитанников конвикта и так вышколить нас, молодых людей различного возраста, не всегда имевших достаточную музыкальную подготовку, чтобы мы могли каждый вечер исполнять целую симфонию, завершая концерт какой-либо бравурной увертюрой. Струны, инструменты и все остальное, даже преподавателей игры на духовых инструментах, он оплачивал из своего кармана, а на литавры средства отпускались вице-дирек-

тором Шенбергером. Но так как сам господин директор ничего не понимал в музыке, то он всегда назначал ответственным кого-либо из старших воспитанников, а один из младших мальчиков-хористов, на которого можно было положиться, как бы исполнял должность капельдинера. В его обязанности в числе прочего входило натягивание струн, забота о сальных свечах, раскладка нот, приведение в порядок инструментов и нот, их хранение. Все это Франц Шуберт выполнял в течение нескольких лет, причем, кроме того, он каждый день играл в оркестре партию скрипки. Помимо этих ежедневных занятий музыкой и участия в церковной службе мальчиков-хористов, получавших стипендию, создавались еще группы для исполнения струнных и вокальных квартетов—это также поощрялось господином директором; кроме того, у нас вошло в моду пение под аккомпанемент фортепьяно, особенно баллад и песен Цумштега. В это время мы серьезно увлекались музыкой; это увлечение охватило и Шуберта, который ведь лишь позднее усовершенствовался в игре на фортепьяно. Из года в год мы регулярно исполняли все симфонии Иосифа Гайдна, Моцарта, две первые симфонии Бетховена, затем все бывшие тогда в ходу увертюры, даже «Кориолан» и «Леонора» (большая увертюра к «Фиделио»), и разучили большую часть квартетов Гайдна и Моцарта. Разумеется, все это очень несовершенно, с большими недочетами и на плохих инструментах, но я и теперь помню, с каким огромным удовольствием мы, четко отбивая такт, пикикали все фуги, попадавшиеся в квартетах Альбрехтсбергера, Гайдна и Моцарта».

Шпаун в своих воспоминаниях также говорит о чрезвычайно высоком уровне занятий инструментальной музыкой в конвикте. Сам он так страстно отдавался музыке, что иногда голодал ради того, чтобы иметь возможность купить себе новые ноты. Осенью 1808 года, за год до выпуска из конвикта, ему пришлось возвращаться пешком в свой родной город Линц из-за того, что деньги, предназначенные на дорогу, он истратил на покупку двух симфоний Бетховена. В своих рассказах о том, как они музицировали в конвикте, Шпаун порой делает весьма тонкие замечания о маленьком Шуберте, улавливая уже тогда то, что ускользало от других товарищей.

«Благодаря ревностному совместному труду воспитанников, инструментальная музыка в конвикте достигла такой степени совершенства, какая редко встречается у столь молодых дилетантов. Каждый вечер посвящался исполнению целой симфонии и нескольких увертюр. Силами молодого оркестра успешно исполнялись выдающиеся произведения Гайдна, Моцарта и Бетховена».

И это нельзя назвать преувеличением. Незадолго до поступления Шуберта в конвикт оркестр этих мальчиков выступал в замке Шенбрунн перед эрцгерцогом Рудольфом в присутствии Бетховена и аккомпанировал с листа высочайшему ученику маэстро, игравшему концерт Моцарта для фортепьяно. Но и в самом конвикте оркестр воспитанников пользовался вниманием публики, особенно летом, когда они музицировали при открытых окнах. Долго после этого в Вене вспоминали о том, как «в погожие вечера публика, возвращаясь с прогулки по бастионам, останавливалась у конвикта, привлеченная звуками музыки. Порою здесь собиралась такая густая толпа, что в переулке прерывалось все движение, а живший напротив механик Ханичек выставлял на улицу все имевшиеся в его доме стулья, предлагая сесть дамам» (Eduard Hanslik. «Geschichte des Konzertwesens in Wien»).

Таким образом оркестр конвикта уже тогда был известен во всем городе. Двенадцатилетний Шуберт сразу же по вступлении в интернат играл в этом оркестре вторую скрипку. Шпаун рассказывает далее:

«Я сидел первым за пультом второй скрипки, а маленький Шуберт, стоя позади меня, играл по тем же нотам. Очень скоро я заметил, что маленький музыкант далеко превзошел меня точностью ритма. Обратив на него благодаря этому внимание, я заметил, как этот тихий с виду и равнодушный мальчик глубоко переживал все оттенки этих прекрасных симфоний. Адажио гайдновских симфоний глубоко трогали его, а о g-moll'ной симфонии Моцарта он часто мне говорил, что она потрясает его, хотя он и не знает почему; менуэт он называл увлекательным, а когда играли трио, ему казалось, что он слышит пение ангелов... От бетховенских симфоний D-dur и B-dur он был в совершенном восторге. Но позднее он стал отдавать предпочтение симфонии c-moll.

В это время были модными симфонии Кроммера¹, которые, благодаря легкости для исполнения, всегда ложились шумные аплодисменты. Шуберт очень сердился, когда исполнялись подобные вещи, и часто во время игры вполголоса бормотал: «Какая пошлость!» Он сам говорил, что не понимает, как можно играть такие произведения, когда Гайдн написал столько симфоний. Однажды во время исполнения симфонии Кожелуха² многие стали ругать эту музыку как устаревшую. Шуберт буквально вышел из себя и крикнул своим детским голоском: «В этой симфонии больше содержания, чем во всем Кроммере, которого вы так охотно исполняете!»

Как мы видим, в городском конвикте музыкой занимались очень прилежно, и маленький Шуберт скоро продвинулся от роли второго скрипача и прислужника при оркестре до роли одного из ведущих его участников. Вскоре он стал даже замещать дирижера. Эту должность занимал придворный органист и альтист Бургтеатра Венцель Ружичка. Ружичка, по происхождению чех, играл незаменимую роль в музыкальной жизни конвикта. Можно сказать, что в его руках находилось почти все преподавание инструментальной музыки. Он приходил в конвикт два раза в день и давал мальчикам уроки игры на фортепьяно, органе, альте или виолончели, а порою даже уроки теории музыки. По-видимому, Ружичка был настоящим музыкантом-универсалом. Он же по существу и создал этот оркестр. Дирижировал он, стоя за пультом первой скрипки. Бесспорно, Ружичка был душой и движущей силой музыкальной жизни в конвикте. Он давал дополнительные уроки, не получая за это никакого вознаграждения. Во время

¹ Кроммер Франц (1759—1831) — композитор, уроженец Моравии. Жил в Вене, где занимал видные музыкальные должности при дворе. Оставил множество сочинений в различных жанрах, ныне совершенно забытых.— *Прим. ред.*

² Кожелух Леопольд Антон (1752—1818) — композитор, чех по национальности. Переехал в Вену из Праги в 1778 году, стал преемником Моцарта на посту придворного капельмейстера и композитора. В числе его произведений — более 30 симфоний, около 60 фортепьянных сонат, 40 фортепьянных концертов, а также оперы, балеты, оратории, кантаты и т. д. Произведения его сыграли определенную роль в развитии инструментальной музыки.— *Прим. ред.*

французской оккупации, когда мирная жизнь в Вене была нарушена беспрестанными реквизициями, расквартированием и перемещением войск, ему удавалось продолжать руководить музыкальной жизнью в конвикте, и трудно сказать, кто больше был благодарен ему за это — духовные отцы или воспитанники конвикта.

Этот очень занятый человек вскоре заметил, кому из учеников он может на время своего отсутствия поручать оркестр. И действительно, назначенный помощником дирижера мальчик-хорист Шуберт в музыкальном отношении оказался настолько выше остальных участников оркестра, что даже старшие ученики и совсем взрослые исполнители охотно подчинялись его руководству. Его музыкальный слух был, по-видимому, уже тогда необычайно тонко развит. Шпаун пишет, что, прослушав пьесу всего один раз, он не только в совершенстве запомнил основную мелодию, но, сверх того, немедленно замечал малейшие отступления, каждую ошибку в сопровождающих голосах.

Столь тонкое музыкальное чутье завоевало ему большое уважение среди учеников, тем более ценное, что большинство рассматривало игру в оркестре как освобождение от гнета, царившего в конвикте. Там, где музыка помогала хотя бы на время вырваться из «тюрьмы», где царство звуков означало свободу, там не могли не любить самого даровитого из ее слуг. И если он не принадлежал к числу любимцев господ духовных отцов (как это подчеркивает Хольцапфель), то тем в большей мере он пользовался симпатиями своих соучеников. При этом он всегда оставался чрезвычайно сдержанным и скромным.

В один голос все товарищи Шуберта изображают его замкнутым и «очень осторожным» в выборе друзей. Ветеринарный врач Георг Франц Экель, который тогда играл в оркестре конвикта на флейте, пишет:

«Еще ребенком, а потом и юношей Шуберт жил больше внутренней духовной жизнью, которая находила свое выражение почти исключительно в музыке и редко в словах. Даже по отношению к тем, кто ему был ближе всех, а среди них были тогда Антон Хольцапфель и я, ибо мы первыми, когда чернила еще не успевали просохнуть на нотных листах, читали и пели его песни, — он был скуп на слова и мало общителен, за исключением того, что

касалось божества, которому он посвятил всю свою короткую жизнь и любимцем которого он был.

Присущие ему серьезность и спокойствие, приветливость и добродушие не допускали возникновения ни дружбы, ни вражды, столь часто встречающихся у юношей в таких закрытых учебных заведениях, тем более что Шуберт, помимо классных и внеклассных занятий, почти все свое свободное время проводил в музыкальной комнате и в большинстве случаев в одиночестве, а мы с Хольцапфелем разделяли с ним его досуг лишь тогда, когда у него была готова новая песня. На общих прогулках воспитанников он всегда держался в стороне, шел с опущенным взором, заложив руки за спину, играя пальцами как на клавиатуре, весь углубленный в себя, в свои мысли.

Я никогда не замечал в нем порывистости, но всегда он был оживленным. Правда, это скорее выражалось в мимике и движениях, чем в словах, которые в большинстве случаев были коротки, ясны и не лишены юмора. Смеялся он редко, чаще улыбался, порою даже без внешней причины, просто откликаясь на какие-то свои внутренние переживания. Преподаватели и товарищи любили его за его тихий, спокойный нрав, он никогда не вступал в ссоры и споры и тем более не давал к ним повода. Я не помню также, чтобы Шуберт когда-либо получил дисциплинарное взыскание. Все уважали его за уже тогда проявившийся выдающийся музыкальный талант, и хотя тогда о написанных им в конвикте песнях знали лишь немногие, но всем были известны его достоинства как первого сопрано придворной капеллы, первой скрипки и помощника дирижера отличного оркестра конвикта».

Из этого описания мы впервые узнаем более подробно о том, что Шуберт втайне занимался композицией, о чем, как утверждает Экель, большинство соучеников ничего не подозревало. Лишь немногим Шуберт доверил свою тайну. В их числе, конечно, был и Шпаун. Последний рассказывает, как он в первый раз застал Шуберта у фортепьяно в музыкальной комнате за сочинением музыки:

«В ответ на мою дружескую просьбу он сыграл мне менуэт собственного сочинения. При этом он застыдился, покраснел, однако, моя похвала обрадовала его. Он рас-

сказал мне по секрету, что часто потихоньку записывает свои музыкальные мысли, но что отец его не должен об этом знать, потому что он ни за что не хочет, чтобы сын посвятил себя музыке. Он, Шуберт, хорошо знает, что все это ничего не значащие пробы пера и всякий раз выбирает исписанные листы, но иначе он не может: он должен каждый день писать».

Действительно, отец Шуберта, постоянно беспокоясь, чтобы мальчик не отставал в школьных занятиях из-за своего увлечения композицией и не лишился бы стипендии, строго-настрого запретил ему тратить силы на столь бесполезное времяпрепровождение. Но когда Шпаун в 1811 году вернулся в Вену, он, приехав в конвикт, не только увидел, что его друг, который был на девять лет моложе его, играет первую скрипку и выдвинулся в заместители Ружички, но и нашел у него целые горы исписанной нотной бумаги. Шуберт признался, что он уже написал много пьес: сонату, фантазию и даже небольшую оперу. Теперь он будет писать мессу. Единственная трудность состоит в том, что у него нет нотной бумаги и нет денег, чтобы ее купить. Вот ему и приходится линовать простую бумагу, но часто ему и на нее не хватает средств.

«Я начал потихоньку снабжать его нотной бумагой, которую он расходовал в невероятных количествах. Он сочинял чрезвычайно быстро и все время, отведенное для подготовки к урокам, неизменно использовал для занятий композицией. Разумеется, на школьные предметы времени не оставалось. Отец его, который был вообще очень добрым человеком, узнал в конце концов о причине отставания сына в школе, что вызвало страшную бурю, за которой последовало повторение запрета. Однако вдохновение молодого музыканта было слишком сильно, чтобы его полет можно было остановить».

Шпаун видел также много стихов, положенных мальчиком на музыку. Одна из этих песен сохранилась. Это первая ставшая нам известной песня Шуберта «Плач Агари в пустыне».

Видя, что он может положиться на Шпауна, Шуберт после этого стал постоянно показывать ему свои новые произведения. Среди них были двенадцать менуэтов, которые так понравились Шпауну, что он попросил Шуберта

дать их ему на некоторое время. В первый раз Шуберт выпустил свои ноты из рук. «Я показал их знатокам, и все они нашли их выдающимися». В числе знатоков был родственник Шпауна д-р Антон Шмидт, прекрасный скрипач-любитель, знавший еще Моцарта.

«Если правда, — сказал Шмидт, — что этот менуэт написал почти ребенок, то из этого ребенка выйдет настоящий мастер, каких было мало!»

К сожалению, это пророчество не дошло до отца Шуберта. Иначе он не устроил бы такого скандала, который на этот раз окончился еще хуже, чем в первом случае. По-видимому, раздосадованный отец запретил мальчику возвращаться домой или, может быть, пригрозил ему таким запретом в случае, если он не прекратит занятий композицией и не будет лучше учиться. Как бы то ни было, подобная угроза отца заставила мальчика пережить невыносимый душевный конфликт. Впервые он почувствовал силу своего призвания, которое оказалось более могучим, чем даже любовь к родительскому дому. И как горько было для него сознание, что отец, до сих пор являвшийся для мальчика высшим авторитетом, даже не подозревал того, что в нем происходит. В душе его осталась глубокая рана, которая не скоро зажила. И эта рана еще увеличилась, когда в мае 1812 года мать Шуберта, «тихая, очень любимая своими детьми и всеми уважаемая женщина» (Хольцапфель), тяжело заболела тифом и умерла. И вот маленький Шуберт стоит у ее могилы, вместе с отцом, братьями и сестрой, убитый двойным горем. Ведь он не мог простить, что из-за чудовищного отцовского запрета он был лишен возможности видеть свою мать, которую теперь потерял навсегда.

Отцу, по-видимому, также было тяжело. В нем как бы жили и боролись два человека: один — хороший, подчинявшийся голосу рассудка, а другой — слабый и слушающийся начальства. А голос начальства диктовал ему, что дети должны воспитываться в духе абсолютного подчинения, и всякое своеволие должно быть беспощадно подавлено. Ведь сам император изрек: «Мне гении не нужны, мне нужны верноподданные, рьяно выполняющие свой долг». И разве отец Шуберта не желал добра своему сыну, когда запрещал ему сочинять музыку? Он же хотел только, что-

бы сын продолжал учиться в конвикте и получил лучшее образование, чем он сам.

Конечно, его радовал необычайный музыкальный талант сына, да ведь и он, отец, несмотря на свои слабые силы, занимался музыкой как в школе, так и дома. Но зарабатывать кусок хлеба музыкой, «этим самым невинным и благородным занятием», вместо того, чтобы воспользоваться ею для достижения карьеры чиновника, представлялось ему, с его мелкобуржуазными взглядами, абсурдом. И все же голос рассудка победил в нем, его не смогли заглушить ни честолюбие, ни страхи мелкого буржуа. И этот голос подсказал ему, что грех наказывать сына за талант. Весьма вероятно, что и Шпаун, который неспроста собирал блестящие отзывы о композициях Шуберта, повлиял на его решение. Но в какой мере Шпаун был причастен к этому, мы не знаем. В своих воспоминаниях он лаконично замечает:

«Отныне все преграды пали: отец признал великий талант своего сына и дал ему волю».

ГЛАВА II

В классе маэстро придворной капеллы Сальери.—Голод.—Патриотические чувства верноподданного Франца Шуберта.—Новый помощник учителя в Химмельфортгирнде.—Первый успех.—Весна песни.—Начало дружбы с Майрхофером.—Гёте.

Это решение перевернуло всю жизнь молодого Шуберта. Теперь не надо было прятать свои сочинения, и он мог уже подумать о том, чтобы регулярно брать уроки композиции. До этого старик Ружичка давал ему некоторые указания по генерал-басу. Но скоро эти уроки прекратились сами собою, так как обнаружилось, что мальчик, оказывается, уже умел применять те теоретические сведения, которые старый практик мог ему преподать. «Мне нечему его учить, — заявил Ружичка, — его уже господь-бог научил».

Только теперь, собственно, началось изучение композиции. На нотной тетради Шуберта мы находим пометку, сделанную уже через три недели после смерти матери и примирения с отцом: «18 июня 1812 года начал контрапункт».

Но для этого знания старика Ружичка оказались недостаточными. Такие занятия мог вести только настоящий композитор, и он нашелся в лице придворного капельмейстера Сальери, у которого учились уже многие маститые композиторы, в том числе такие великие, как Людвиг ван Бетховен, Иоганн Непомук Гуммель и позднее Франц Лист. Можно сказать, что у него брали уроки целых три поколения композиторов. На его совести лишь одно темное пятно—соперничество с Моцартом. Если даже окончательно отнести к области фантазии распространившуюся благодаря известной маленькой трагедии Пушкина легенду о том, что Сальери тайно отравил Моцарта¹, то все же

¹ В настоящее время эта точка зрения поддерживается рядом зарубежных и советских исследователей (проф. И. Ф. Бэлза), опирающихся на документальные материалы.—Прим. ред.

нельзя оспаривать того, что Сальери успешно использовал свое положение придворного капельмейстера, чтобы загородить дорогу Моцарту. Собственно говоря, соперничество Сальери было основано на глубоких разногласиях между ними, которые нельзя объяснить только тем, что Сальери был итальянец. В конце концов Моцарт написал большинство своих опер на итальянском языке, а о Сальери с полным правом можно сказать, что он воспитал целую плеяду немецких композиторов и в большинстве случаев совершенно бескорыстно. Основой их противоречий были, пожалуй, в первую очередь их принципиальные эстетические расхождения по вопросу о роли драматической музыки. В то время как Моцарт оставался приверженцем старой итальянской оперы-буфф, которую он, правда, бесконечно обогатил и углубил, Сальери был сторонником больших героических реформаторских опер Глюка, личным учеником которого он был. Его взгляды на драматическое пение и музыкальную декламацию отражали идеи предреволюционного просветительства и особенно идеи французских энциклопедистов, впервые воплощенные на оперной сцене Глюком. Своими собственными операми, как то: «Данаиды», «Аксур» или французская революционная опера «Тарар» (текст Бомарше!) — Сальери создал себе имя, которое до известной степени оправдывало его долголетнюю службу в качестве первого капельмейстера Вены. С этой должностью был связан и контроль над музыкальным образованием в обоих императорских конвиктах¹ и особенно за обучением мальчиков для придворной капеллы. В этой роли мы и встретились с Сальери, когда маленький Шуберт поступил в конвикт.

Несомненно, дарование юного хориста не ускользнуло от внимания маэстро придворной капеллы. Не раз ему приходилось слышать ясное и чистое сопрано мальчика, и не раз Сальери имел возможность убедиться в способностях Шуберта как скрипача и помощника дирижера школьного оркестра. К тому же он получал все более высокие оценки. В свидетельстве за первый семестр 1809 года было написано: «Музыкальный талант». Во втором семестре

¹ Имеются в виду «аристократическое» и «бюргерское» отделения Венского городского конвикта (см. стр. 66).—Прим. ред.

оценка гласила: «Выдающийся музыкальный талант». В следующем году в конвикт поступило свыше письменное указание, чтобы «ввиду выдающегося таланта Франца Шуберта в области музыкальной композиции ему было уделено особое внимание». И в 1811 году по окончании второго семестра в свидетельстве было указано: «Франц Шуберт ...играет на скрипке и на фортепьяно трудные пьесы prima vista» («с листа». — Г. Г.).

Сальери с большим интересом следил за необычайно быстрым развитием таланта Шуберта. Он поручил Ружичке обучать мальчика генерал-басу, и естественно, что тот показал ему сочинения своего даровитого воспитанника. А теперь Сальери сам взял Шуберта под свое покровительство. Как и во многих других случаях, он бесплатно давал Шуберту частные уроки. Ученик приходил к нему на квартиру два раза в неделю. Для этого потребовалось специальное разрешение дирекции, так как устав конвикта запрещал воспитанникам выходить из здания поодиночке. Подобная привилегия рассматривалась и учителями и учениками как нечто из ряда вон выходящее. С завистью и восхищением воспитанники конвикта смотрели сквозь решетку, как Шуберт, для которого было сделано исключение, переходил университетскую площадь.

Молодой любознательный ученик сначала был несколько разочарован методом преподавания Сальери, который длительное время лишь проверял домашние задания, состоявшие в обработке тем для многих голосов, и заставлял ученика читать партитуры. Для этой цели Сальери в большинстве случаев выбирал старинные итальянские оперы, которые казались Шуберту необычайно скучными. Но когда началось изучение произведений Глюка, положение изменилось. Уж тут-то лучшего учителя нельзя было найти. Шуберт был буквально очарован Глюком и заразил своим увлечением друзей из интерната, играя им целые сцены из «Орфея» и «Ифигении в Тавриде».

Между тем число уроков у Сальери увеличилось до трех, четырех и более часов в неделю, что доказывает, насколько интенсивно учитель занимался со своим учеником. Однако с течением времени накапливался и материал для конфликта между ними.

Кроме Шуберта, об этом знал лучше всех его на-

дежный друг Шпаун, который постоянно был в курсе его дел.

«Сальери особенно выделял своего юного любимца и в течение многих лет почти ежедневно давал ему уроки композиции. И его труды не пропали даром. Он поручал ученику изучать партитуры старых итальянских мастеров. Молодой музыкант ревностно и с любовью занимался ими, не находя, однако, в них того полного удовлетворения, которое ему давали, например, оперы Моцарта, — с ними он познакомился также по партитурам, — или произведения Бетховена, необычайно вдохновлявшие его. Сальери, по видимому, не разделял этой любви Шуберта, и откровенность, с которой его искренний ученик высказывался по этому вопросу, заставила маэстро усомниться в том, что Шуберт пойдет по тому пути, который он наметил для него, желая подготовить его для оперного творчества. К тому же Сальери совсем не одобрял как раз тот жанр, к которому неудержимо влекло Шуберта, а именно немецкую песню. Стихи Гёте, Шиллера и других поэтов, которые вдохновляли молодого композитора и которые ему так хотелось положить на музыку, были непонятны итальянцу. Он видел в них лишь варварскую речь, не достойную воплощения в музыке. Сальери всерьез требовал от Шуберта, чтобы тот прекратил создавать произведения подобного рода и чтобы он подождал сочинять свои мелодии, пока не будет старше и не созреет для них. Для переложения на музыку он давал ему коротенькие итальянские стансы, которые не могли заечь молодого композитора, да он, не зная языка, едва понимал их. Шуберт тратил на них много труда, не достигая особого успеха».

Это описание вскрывает перед нами все противоречия между учителем и учеником, со временем ставшие непримиримыми. Шестидесятидвухлетнего Сальери отделяли от пятнадцатилетнего Шуберта не только два поколения, но и совершенно разный образ мышления как в музыке, так и в остальном. Мы уже видели, что наибольший расцвет творчества Сальери приходится на период до 1789 года, то есть до Великой французской революции. Хотя как художник он принадлежал к тем, кто прокладывал пути революции, он был далек от того, чтобы приветствовать этот великий политический переворот, не говоря уже о

том, что он не понимал его величайшего исторического значения. Такое непонимание заставило разойтись с ним уже первого его великого ученика — Бетховена, новшества которого в музыке, считавшиеся вольностями, состояли именно в том, что он впервые в искусстве заговорил языком революционных народных масс. Это же непонимание должно было оттолкнуть от него и второго его великого ученика — Франца Шуберта, которого беспредельно восхищала в Бетховене как раз его смелость. Тем более странно обнаружить в рукописном наследии молодого Шуберта запись, в которой он резко отзывается о своем любимом Бетховене. Этот странный выпад мы находим в дневнике Шуберта. Взволнованные, почти беспорядочные фразы, по-видимому, не случайно записаны Шубергом после торжества, устроенного учениками Сальери в июне 1816 года по случаю пятидесятилетнего юбилея маэстро. В связи с этим Шуберт написал также кантату для трио мужских голосов с сопровождением фортепьяно. Запись в дневнике сделана целиком под влиянием юбилея. В ней Шуберт, явно намекая на Бетховена, выдвигает известный упрек в «оригинальничании» (*Bizarrerie*), «которым грешат многие композиторы, почти исключительно благодаря влиянию одного из наших величайших немецких музыкантов. Подобное оригинальничание, когда в одно сливается трагическое с комическим, приятное с отвратительным, героическое с нитьем, самое святое со скоморошеством, когда все это путают без всякого различия, приводя человека в неистовство, вместо того, чтобы подымать его к высотам всеобъемлющей любви, когда его смешат, вместо того, чтобы приобщать к божественному, — изгнать подобное оригинальничание из творений своих учеников и научить их видеть природу во всей ее святости и чистоте, — вот что должно быть высшей радостью музыканта, который, следуя примеру Глюка, познает природу, невзирая на всю противоестественность обстановки, окружающей его в наше время».

Высказывание это совершенно непостижимо и является художественным самоотрицанием молодого композитора, который к тому времени уже написал «Гретхен за прялкой» и «Лесного царя» и, по свидетельству Шпауна, восторгаясь симфониями Бетховена, позднее отдавал предпочтение как раз его революционной пятой симфонии. Ведь тот же Шу-

берт в минуты уныния и неверия в свое признание робко возражал Шпауну, старавшемуся ободрить его:

«Я иногда и сам думаю, что из меня могло бы что-нибудь выйти, но кто может создать что-либо после Бетховена?»

И действительно, в отношении подлинной оценки Бетховена целая пропасть отделяла его от учителя, хотя Шуберт и не хотел признаться в этом, очевидно, стараясь избежать открытого конфликта с Сальери. Сообщения Шпауна не оставляют в этом сомнений.

Их расхождения в оценке Моцарта не носили такого принципиального характера. Здесь личное предубеждение Сальери определяло все. Об этом нам рассказывает Ансельм Хюттенбреннер, который учился у Сальери одновременно с Шубертом и позднее стал его близким другом:

«Всюду, где только он мог подметить слабое место у Моцарта, он обращал на него внимание своих учеников. Насколько мне известно, Сальери пропустил только одну постановку «Дон-Жуана». Это произведение, по-видимому, особенно интересовало его, но я никогда не слышал, чтобы он с восторгом отзывался о нем. Сальери мне казался всегда самым крупным музыкальным дипломатом — это был Талейран музыки!»

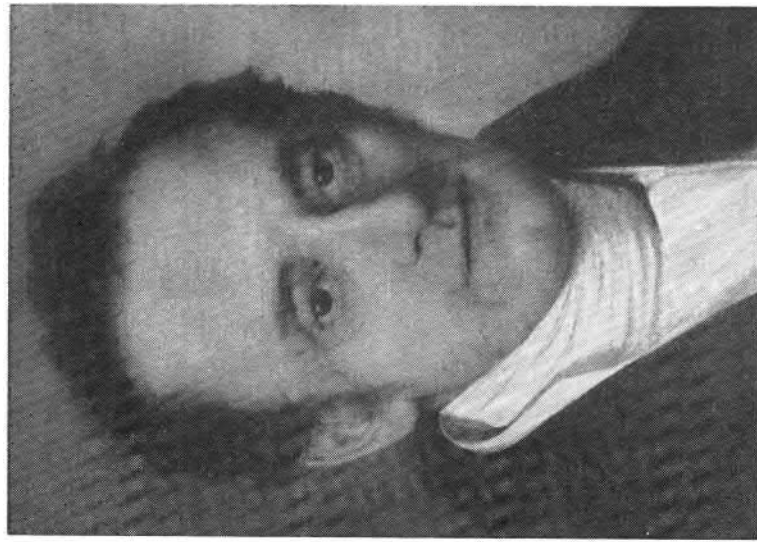
Сравнение рискованное! Ибо, как оно ни напрашивалось современникам, отождествлявшим дипломатическую гибкость Сальери с пользовавшимися дурной славой качествами французского министра, в одном отношении оно было неверно: если министр ухитрился четыре раза в жизни изменить свою политическую окраску, то Сальери не изменил ни одному из своих убеждений. Он упрямо придерживался их, несмотря на то, что они устарели на столетия.

Шуберт, напротив, боготворил Моцарта. Здесь не могли даже самые дипломатические уловки Сальери, стремившегося приглушить эту страсть. После одного из исполнений увертюры к «Свадьбе Фигаро» Шуберт в восторге воскликнул: «Это самая прекрасная увертюра в мире!» — но, немного подумав, добавил: «Я чуть не позабыл о «Волшебной флейте».

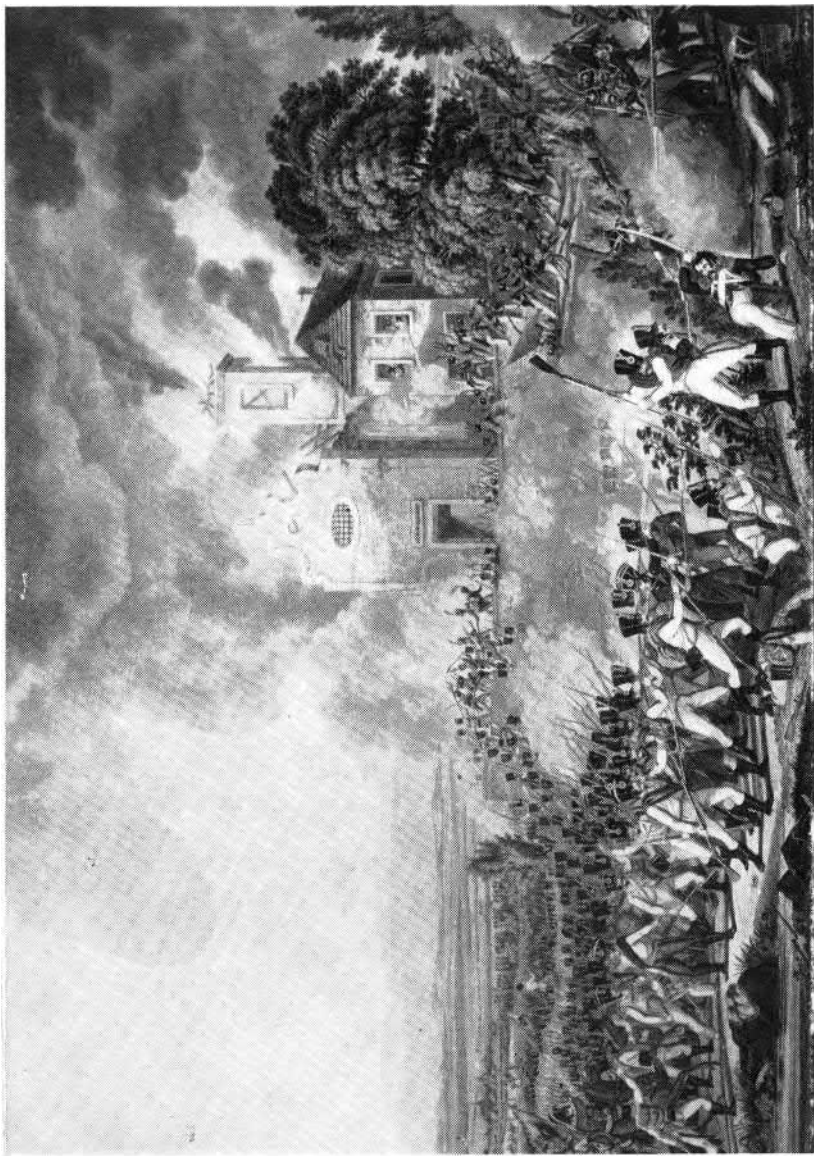
Несомненно, Шпаун был прав, говоря, что Сальери во что бы то ни стало хотел сделать из своего ученика опер-



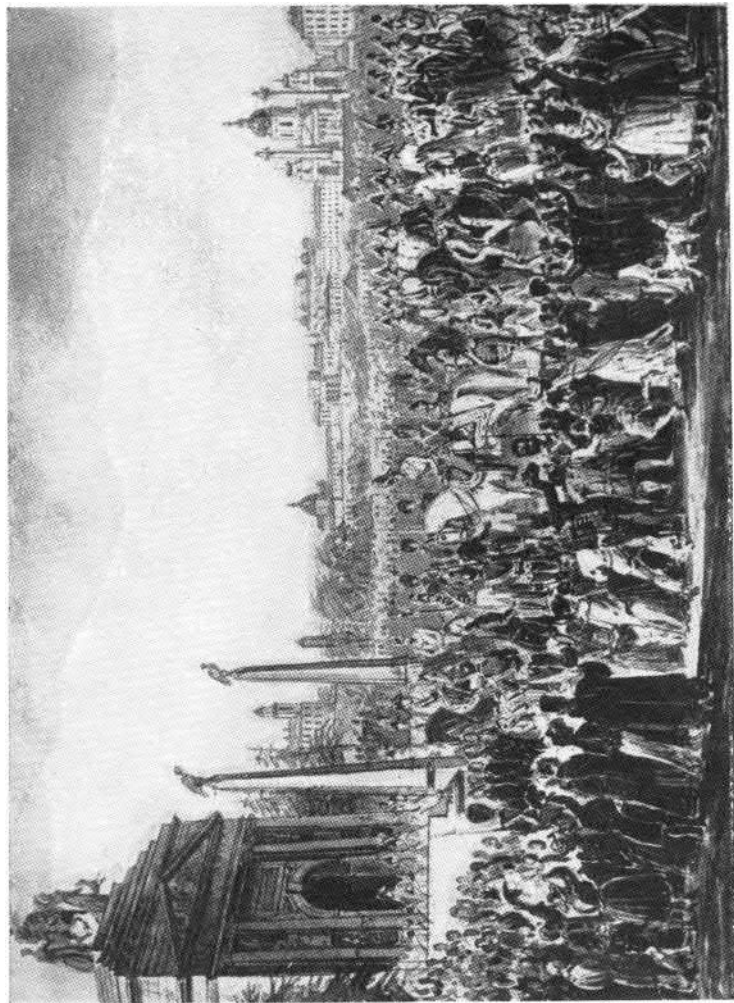
Фердинанд Шуберт
Неоконченный портрет маслом



Игнац Шуберт
Портрет маслом работы Хольпейна



Битва под Асперном
Цветная гравюра Пухерля



Торжественный въезд Франца I в Вену в 1813 г. Картина маслом Хёлле



Антонио Сальери
Литография Винтера, 1815 г.

ного композитора, тогда как Шуберт не проявлял никакой склонности следовать за ним по этому пути. Как известно, ни в какой другой области Шуберт не потерпел такой полной неудачи, как в драматической, несмотря на то, что при своей несчастной любви к опере он сделал не менее шестнадцати больших и малых попыток в этом жанре. Прав ли был Сальери? Быть может, непреодолимая страсть Шуберта к лирической песне действительно была ядом, помешавшим развитию у него драматического стиля? Может быть, это противоречило всему его характеру, а может быть, не в нем одном была причина того, что лирическая песня как магнит притягивала его к себе. Не было ли для этого объективных причин, не зависевших от него лично?

Ответить на эти вопросы может только его творчество. Не будем поэтому сейчас, когда нас прежде всего интересует жизненный путь Шуберта, заниматься ими. Твердо установленным можно считать только одно: ни недовольство Сальери, ни даже его запрет не могли удержать тот поток мелодий, который рождался у Шуберта при работе над музыкальным воплощением стихов, написанных на родном немецком языке. Другой воспитанник конвикта, Альберт Штадлер, входивший в круг друзей композитора, пишет по этому поводу:

«Шпаун, Хольцапфель, я и все, кто этим интересовался, прилежно снабжали его сюжетами, постоянно копаясь в трудах всех лирических и эпических поэтов, какие мы только могли найти. Редко он отвергал что-либо выбранное нами. Гений его пробудился, и со все возрастающим восхищением мы наблюдали быстрый рост его мощных крыльев.

При всем этом Шуберт совершенно не страдал самомнением. Я бы сказал, что он был последним из всех, признавших высшую ступень мастерства, на которую он поднялся уже тогда».

И этот-то родной немецкий язык, благодаря которому так развернулись его творческие силы, язык Шиллера и Гёте, который помог ему постигнуть высшие идеалы человечества,—итальянец, пытавшийся навязать ему свой художественный вкус, осмеливался называть варварским!

В этих условиях удивительно, что Шуберт не стал искать другого учителя. Но ведь тогда ему пришлось бы преж-

де времени оставить конвикт, бежать. Для этого он все же не чувствовал себя достаточно сильным, да он и не осмелился бы огорчить подобным поступком своего отца. С другой стороны, он отлично знал, что Сальери был для него самым влиятельным покровителем, которому он обязан своим особым положением в конвикте. И вот Шуберт, выполняя заданные уроки, писал свои прекрасные арии на вычурные итальянские стихотворения, оstarявшие его совершенно холодным. А ведь он с такой любовью создавал бы музыкальные образы, вдохновляясь благородной германской национальной литературой. Такая двойная творческая жизнь требовала не только большой затраты сил, но и времени. Тут ему на помощь пришла природа. В июле 1812 года хорист Франц Шуберт должен был выйти из хора вследствие ломки голоса, но, к величайшему удовлетворению отца, мальчику было разрешено продолжать занятия в конвикте. Так он был избавлен от службы в придворной капелле, которая со временем стала тяготить его, отнимая драгоценные часы, нужные для композиции. На партитуре одной мессы мы видим сделанную со вздохом облегчения его собственноручную пометку:

«Шуберт Франц в последний раз дал петуха. 26 июля 1812 года».

Теперь единственной помехой занятиям композицией оставались школьные уроки; каждую свободную минуту он проводил за нотными листами. Те друзья, которые в то время часто имели возможность видеть его, сообщают об этом много примечательного. Так, Штадлер пишет:

«Очень интересно было наблюдать, как он сочиняет. Он редко пользовался для этого фортепьяно и не раз говорил, что инструмент отвлекает его. Совершенно спокойно, не обращая никакого внимания на неизбежную в конвикте болтовню и шум вокруг него, он сидел за письменным столиком, низко склонившись над нотной бумагой и книгами,— он был очень близоруким,—покусывал перо и иногда для пробы барабанил своими короткими пальцами. Он писал легко и быстро, без больших поправок, как будто все должно было быть именно так, а не иначе».

Несомненно, он был целиком охвачен творческим порывом, и уже ничто не могло остановить его. «Со дня на день, — пишет Шпаун, — страсть молодого Шуберта к му-

зыке разгоралась все сильнее, и он чувствовал, что его призвание — жить для искусства, что только оно одно может сделать его счастливым. Вполне понятно, что при таких обстоятельствах он не мог уделять много внимания урокам латинского и греческого языка, и потому, несмотря на его способности, успехи его в школе были весьма скромны. В конце концов школьная дисциплина стала для него невыносимой».

К невыносимой школьной дисциплине прибавилось еще одно неприятное обстоятельство, от которого тоже нельзя было избавиться, — то был голод. В конvikте, как и во всех интернатах, кормили плохо; само собой разумеется, родители посылали воспитанникам деньги, а те приобретали дополнительные продукты за свой счет. Эти деньги, свидетельствовавшие о позорном положении в конvikте, носили невинное название «рекреационных»¹. Они-то и вносили в интернат разделение на бедных и богатых. Не раз Шуберту, который питался далеко не лучшим образом, приходилось прибегать к помощи более состоятельных товарищей. Непрекращающийся голод, от которого можно было избавиться, лишь пойдя на унижение, становился для него все более невыносимым. В конце концов он однажды написал своему брату Фердинанду письмо с просьбой о помощи — кстати, это первое сохранившееся письмо Шуберта.

«Я сразу раскрою тебе, что у меня на сердце. Так я скорее доберусь до цели, не задерживая тебя длинными рассуждениями вокруг да около. Я уже давно задумываюсь над своим положением и пришел к выводу, что хотя в общем и целом оно и не плохое, но все же его во многих отношениях необходимо улучшить. Ты по собственному опыту знаешь, как хочется иногда съесть булочку или несколько яблок, в особенности, если ты после скромного обеда лишь через 8½ часов можешь рассчитывать на голодный ужин. Это желание так часто мучает меня, что я вынужден *volens volens* стараться изменить его. От тех грошей, что присылает отец, через день-другой ни черта не остается. Что же мне делать в остальное время? «Да не бу-

¹ Т. е. денег на развлечения (от французского «recreation»), карманных денег.— *Прим. ред.*

дут посрамлены возлагающие на тебя надежду свою!» (От Матфея, глава 3, раздел 4)¹. Так же думаю и я.— Как ты смотришь на то, чтобы выслать мне раз в месяц пару крейцеров? Для тебя это пустяк, а меня в моей келье это осчастливило бы, и я был бы доволен. В заключение сошлюсь еще раз на слова апостола Матфея, который изрек: «Имеющий две одежды пусть отдаст одну неимущему...» и т. д. Я хотел бы, чтобы ты услышал глас, неустанно взывающий к тебе: помни бедного брата своего, любящего тебя, надеющегося на тебя!

Твой бедный, очень бедный Франц».

Это письмо бросает яркий свет на положение в конvikте, который, конечно, не был исключением среди других интернатов. Кроме того, заслуживает особого внимания то, что «бедный Франц» обращается к брату, а не к отцу, от которого он, очевидно, и не надеется получить больше денег на мелкие расходы.

Между тем школьные успехи молодого Шуберта, особенно по математике, настолько заставляли желать лучшего, что его дальнейшее пребывание в конvikте было поставлено под вопрос. Снова руководство конvikта заступилось за него перед начальством, разрешающим выдачу стипендии, сославшись при этом на Сальери, который отзывался о Шуберте, как о выдающемся музыкальном таланте и об авторе многих хороших музыкальных пьес. Ему поставили одно условие: подготовиться за время каникул, особенно по тому предмету, по которому он отставал, а именно по математике. В соответствии с принятым в Австрии порядком ходатайство должно было быть передано самому все милостивейшему монарху. Но тот как раз в это время участвовал в «битве народов» под Лейпцигом, и так как эта битва была выиграна, правда, не его стараниями, а благодаря мужеству и героизму народов Германии, России и Австрии, боровшихся за свободу и национальную независимость, то Франц I, спустя два дня после по-

¹ Производимые Шубертом ссылки на евангелие по Матфею в обоих случаях ошибочны, второе высказывание помимо того перефразировано. Шуберт никогда не был знатоком священных текстов; во время обучения в учительской семинарии он получал по закону божью оценку «посредственно» и «плохо». — *Прим. ред.*

беды союзников, нашел время разрешить вопрос по делу Франца Шуберта и двух других учеников конвикта и начертал:

«Касательно воспитанников ...Франца Шуберта, Иог. Герауса и Авг. Гмента. Принять ходатайство с условием: ежели они после окончания каникул не повысят своих отметок выше двоек¹, ежели после экзаменов в следующем семестре будут учиться на двойку, они будут немедленно уволены из конвикта, ибо пение и музыка — дело весьма второстепенное, а благонаравие и прилежание в науках — в высшей степени важнее, необходимейший долг всех тех, кто намерен пользоваться благами, предоставляемыми стипендией.

Франц

Рёта, 21 октября 1813 года».

Сей монарх, который только для того и ждал победы, чтобы вместе с русским царем отнять у народов Европы их надежду на свободу, не мог более ясно выразить свое презрение к искусству. Для того, чтобы обеспечить юноше с выдающимся музыкальным талантом обыкновенную стипендию, мало было даже блестящего отзыва о нем маэстро придворной капеллы — Сальери. Император еще раз подтвердил верность своему девизу: «Мне гении не нужны, мне нужны верноподданные...»

Ответ верноподданного Франца Шуберта последовал в виде канона для трех мужских голосов «На победу немцев», который он написал через три недели после получения высочайшего решения. Его, шестнадцатилетнего воспитанника Венского императорского конвикта, патриотическая война потрясла до глубины души! Еще в начале года Шпаун познакомил его с певцом свободы, поэтом Теодором Кернером, которому тогда шел двадцать первый год. Кернер жил в Вене с 1811 года. Уже первые его драмы имели такой успех, что Бургтеатр предложил ему блестящий контракт. Особенно свсей потрясающей трагедией

¹ В австрийских школах была установлена трехбалльная система оценок; по этой системе единица означала вполне удовлетворительные познания, двойка — удовлетворительные, тройка — неудовлетворительные. — *Прим. ред.*

«Црини» Кернер вызвал бурю патриотических восторгов. Здесь перед глазами венцев во весь рост встал образ легендарного венгерского героя и его бесстрашного отряда, мужественно бившегося за свободу, несмотря на огромное численное превосходство врага. Драма эта, поставленная в декабре 1812 года, когда до Вены дошли первые сообщения из России о том, что Наполеон и его «Великая армия» разбиты на голову, — была ярким проявлением пламенной любви к отечеству. Несмотря на некоторые идеологические недостатки, а также недочеты в изображении отдельных характеров, автор трагедии своей страстной любовью к свободе, горячей ненавистью к гнету и тирании, глубокому презрению к трусости и подхалимству, а также передачей тонких лирических чувств сильно затронул души зрителей.

Шуберт загорелся желанием познакомиться с автором «Црини». «Эта встреча произвела на него сильное впечатление», — пишет его брат Фердинанд. Решение Кернера, принятое им в Вене, оставить занятия науками и целиком отдаться поэзии укрепило и Шуберта в его намерении полностью посвятить себя музыке. Вскоре после этого Кернер покинул Вену. Ничто уже не могло удержать его здесь. «Германия поднимается... мое искусство тоскует по своей родине — дайте мне стать ее достойным сыном! Разве я могу, подобно трусам, спокойно воспевать победу моих торжествующих братьев, находясь вдали от поля битвы! Разве я могу писать комедии для шутов на подмостках, когда у меня достанет мужества и сил, чтобы биться на подмостках самой жизни». В одном из более ранних писем Кернер восклицает: «Говорят о жертвах ради свободы, а сами сидят за печкой. Я знаю, что я один этого не могу изменить, но если каждый будет так думать, то все полетит в пропасть. Быть может, скажут, что мне суждена лучшая доля, но что может быть лучшим, нежели борьба или даже смерть за высшее в жизни?» Кернер поспешил в Германию, где поступил добровольцем в Лютцовский добровольческий корпус. Спустя пять месяцев, 26 августа, он, будучи немецким партизаном, пал в сражении за родину под Гадебушем в Мекленбурге. Сообщение о его смерти было воспринято молодым Шубертом и его друзьями с глубокой скорбью.

3 марта 1814 года Союзная армия вступила в Париж. Это событие также было воспето Шубертом. Когда император вернулся в столицу Австрии, он был встречен населением с неопишным ликованием, в котором незаслуженная благодарность слилась с вполне законными надеждами. Чтобы показать хороший пример, которого начальство, очевидно, ожидало от верноподданного учителя, отец Шуберта устроил у своего дома иллюминацию и водрузил на нем почетную доску в честь победителя, на которой поместил следующее им самим сочиненное стихотворение:

Что сердце неспокойно? —
Ах, встречу ли достойно
Тебя, мой кайзер Франц?
Горят здесь только свечи,
Но в предвкушеньи встречи
Побег зеленый лавра
Расцвел в моей груди.

Не только отец Шуберта готовил лавровые венки. Они украшали известный гимн императору, для которого Иосиф Гайдн в год рождения Шуберта написал в дар австрийцам прекрасную мелодию. Автором текста был ловкий приспособленец, бывший иезуит, Лоренц Леопольд Хашка; в Вене о нем говорили, что он причастен к торговле рабами. Вопреки распространенной легенде, песня эта не родилась в народных массах, а была написана по заказу правительства для того, чтобы показать «французским якобинцам всю бесплодность их попыток найти среди добрых венцев сторонников и участников их преступных замыслов». Так писал министр Соро (Saurau) в письме графу Дитрихштейну, ведавшему при дворе музыкой. В оригинальном тексте гимна, написанном Хашкой, были фразы: «Сломи злые силы, раскрывай всякие мошеннические и плутовские заговоры!» — Это был намек на недавно раскрытый «заговор якобинцев», над которыми только что учинили кровавую расправу.

Для отца Шуберта гимн этот был гимном его души, Дабы наиболее полно выразить свой восторг, он крупным шрифтом начертил в своем приветственном стихотворении латинские слова «*FrAnClIsCo Magno VICtorI reDeVntI*», что означает: «Францу Великому, возвратившемуся после славной победы». Особо выделенные в них буквы были подоб-

раны таким образом, что составляли дату MDCCCXVIII, то есть 1814.

Император, глубоко тронутый горячей патриотической встречей, устроенной ему народом, увидел в ней лучшее доказательство безграничной преданности своих подданных и потому счел совершенно излишним обещать им буржуазную конституцию. Эту точку зрения разделяли не только канцлер Меттерних, но и царь Александр, английский король и французский министр Талейран. Непосредственно после его возвращения начались заседания Венского конгресса, на котором за дымовой завесой торжественных празднеств и блестящих балов был произведен новый передел Европы: народы европейских стран были распроданы, словно скот, лишены надежд на демократические свободы и вместо этого облагодетельствованы политическими намордниками.

Тем временем Франц Шуберт не стал ожидать истечения льготного срока, милостиво предоставленного ему государем, а вскоре после получения императорского решения, в начале ноября, покинул конвикт. Как бы на прощанье, он написал симфонию для школьного оркестра — это была его первая симфония, на рукописи которой он сделал многозначительную надпись:

Finis et fine»¹

Что он хотел этим сказать, было совершенно ясно. Вместе с этой партитурой раз и навсегда покончено с невыносимым гнетом в школе, он наконец вырвался из тюрьмы!

Позднее, после смерти Шуберта, когда начали собирать материалы о его жизни, семья Шуберта тщательно старалась, наряду с некоторыми другими, предать забвению и этот эпизод. Певец Венской революции 1848 года, Людвиг Август Франкль, написавший специальный «*Memorandum*» о вехах жизни Шуберта, говорит:

«Фердинанд Шуберт, питая необычайное уважение ко всему, что исходило от императора, сообщает, что Шуберт ушел из конвикта по неизвестным причинам». В противовес этому утверждению Франкль передает устное сообще-

¹ Окончание и конец (лат.).

ние Франца фон Шобера, которое не оставляет никаких сомнений в этом вопросе. Правда, Шобер познакомился с Шубертом только через год после этого, но их тесная дружба дает основание полностью доверять этому сообщению. Оно гласит:

«Он просто сбежал, потому что дирекция в лице Ланга постоянно угрожала ему исключением за недостаточное внимание ко всем предметам. Так как он не исправил своих отметок и до осуществления угрозы было недалеко, он по сути дела удрал к своему отцу, который был немало этим напуган и заявил, что не сможет его содержать. Чтобы как-нибудь прожить, Шуберту пришлось стать помощником школьного учителя».

Так были разбиты надежды, которые Франц Теодор Флориан Шуберт, учитель в Химмельпфортгрунде, возлагал на будущую карьеру чиновника для своего сына. Теперь неисправимый сын, не помышлявший о том, чтобы бросить бесполезные занятия композицией, мог пойти только по тому же пути, по которому шел его отец, кормивший всю семью. Старший из братьев, Игнац, уже работал у отца в качестве помощника учителя, второй, Фердинанд, поступил на место преподавателя музыки в городской сиротский дом, третий, Карл, стал учителем рисования, и даже младшая сестра, Тереза, была замужем за учителем. Итак, профессия учителя должна была стать традиционной в семье.

На этот раз Франц не возражал. Он рад был вырваться из конвикта. Кроме того, ему угрожала четырнадцатилетняя военная служба, спастись от которой он мог, только выполнив желание отца. Должность учителя плохо оплачивалась, вследствие чего учителей в государстве было мало. Чтобы помочь этой беде, указ об освобождении учителей от воинской повинности, изданный еще Иосифом, был оставлен в силе. Фердинанд рассказывает:

«Так как Франц из-за своего несбыточного влечения к музыке оставил конвикт и после этого его трижды вызывали на призывной пункт, он, во избежание подобных неприятностей, решил поступить в школу на должность помощника учителя».

Минимальный рост для рекрутов был пять венских футов. Это составляет 158,5 см. Семнадцатилетний юноша,

конечно, не мог тогда знать, что всю жизнь ему будет недоставать для этого почти одного дюйма, то есть 15 миллиметров. Поэтому он с помощью своего отца как можно скорее постарался устроиться в Венское училище св. Анны¹. Это было одно из многочисленных педагогических училищ, учрежденных еще Иосифом II для распространения образования в народе и переданных его наследниками в руки духовенства. О том, насколько несерьезно здесь относились к подготовке будущих учителей не из духовенства, говорит кратковременность курсов. Все обучение продолжалось десять месяцев! Но для молодого Шуберта, у которого в душе все пело и звучало, даже этот срок был слишком велик. Известно, что для того, чтобы в мае 1814 года прийти на постановку «Фиделио», — а постановка эта была важным событием музыкальной жизни, ибо дирижировал сам Бетховен, — Шуберт продал часть своих учебников. Кроме того, его собственное творчество в это время впервые получило публичное признание. Поэтому не следует удивляться, что и в этом училище он занимался с грехом пополам по большинству дисциплин и хуже всего по закону божью. Тем не менее экзамен он выдержал и получил право занять должность помощника учителя, что он и поспешил сделать, поступив в школу своего отца в Химмельфортгрунде шестым помощником учителя, с окладом 40 гульденов в год или 6,66 крейцеров в день. На эти деньги в те времена нельзя было купить даже одного фунта хлеба — он стоил 6,68 крейцера.

Но здесь его ожидало новое ярмо. Школа в Химмельфортгрунде была настоящей школой бедноты. Слишком много училось в ней детей, слишком мало было учителей, и классы были слишком тесны. В душных комнатах, тесно прижавшись друг к другу на узеньких партах, дети были лишены даже возможности побегать и поиграть. Незавидная задача для молодого неопытного помощника учителя, который сам еще не вышел из юношеского возраста! К этому надо добавить строгий контроль над школами со стороны духовенства, следившего за неукоснительным соблюде-

¹ Училище разместилось в бывшем иезуитском монастыре св. Анны. В помещении этого монастыря устраивались также выставки картин венских художников. — *Прим. ред.*

нием сурового школьного режима. Один из братьев Шуберта, Игнац, так выражает свое возмущение:

«Наш брат учитель подобен жалкому вьючному животному. Распущенные юнцы могут как угодно грубить ему— он беззащитен и сверх того должен унижаться перед неблагодарной публикой и пустоголовыми бонзами».

Под неблагодарной публикой подразумеваются родители, протестовавшие против порки детей в школе, а под пустоголовыми бонзами—каноники, которые всегда считали, что негодных юношей наказывают недостаточно.

Мы еще увидим, что это возмущение брата, особенно его выпад против бонз, всей душой поддерживалось Шубертом. Сначала он покорно ходил взад и вперед среди своих пригостишек, учил их читать, писать и считать, в то время как в душе его бушевал нескончаемый поток мелодий,— он говорил о себе в таких случаях, что он сочиняет,—но, когда малейший шум грубо прерывал его музыкальную мысль, он часто терял терпение и по старому учительскому рецепту отца хватался за палку. «Да, это верно,— рассказывал он позднее,—каждый раз, когда я сочинял, эта банда малышей так меня раздражала, что я постоянно выходил из себя. Разумеется, им тогда порядком попадало».

Помимо того, что эта служба была очень тяжела для молодого Шуберта, она не обеспечивала ему даже самого скромного существования. И хотя он снова поселился в доме отца, ему все же приходилось прирабатывать уроками музыки за низкую плату. Это возмущало его тем более, что отнимало драгоценное время, столь необходимое для занятий композицией.

Он понимал, что отца нельзя было за это винить. Ведь скудное жалованье помощника учителя выплачивалось из кармана так же скудно оплачиваемого старшего учителя. Отец был вынужден, помимо восьми уроков в школе, распределенных на две смены, так как число учеников все увеличивалось и достигло 300 человек,—давать еще частные уроки. В конце концов, в результате поданного им вместе с другими учителями венских предместий прошения оплаты уроков для детей ремесленников и поденщиков, учившихся в школе бесплатно, была увеличена на несколько крэйцеров. А в школе отца Шуберта они составляли почти од-

ну треть всех учеников. Бедному учителю предместья, отцу Шуберта, стало несколько легче жить лишь тогда, когда он через одиннадцать месяцев после смерти жены снова женился. Ведь его вторая жена, двадцатидевятилетняя Анна Клейнбек, была дочерью владельца небольшой шелкоткацкой фабрики в предместье Гумпендорф. Однако от второго брака у отца Шуберта родилось еще пятеро детей, на которых и пришлось истратить большую часть приданого. Таким образом всего от двух браков у него было девятнадцать детей, из них девять остались в живых. В доме господствовали патриархальные порядки. По старому обычаю дети обращались к отцу на «Вы». Это звучало деликатно и почтительно и было принято в лучших домах, но в то же время находилось в резком противоречии с бедственными условиями жизни этой мелкобуржуазной семьи. День именин отца, совпадавший с тезоименитством императора, праздновался по-царски. Несколько лет спустя, когда ему удалось купить в соседнем предместье Россау собственную школу, которая случайно находилась под патронатом святого Франциска, культ отца в доме стал обставляться еще торжественнее. Старшие дети должны были собираться вокруг украшенной иконы святого патрона. «Читалась небольшая проповедь, в которой, между прочим, несколько раз подчеркивалось, что следует отличать добро от зла и что люди должны быть благодарны учителю за его труды. Кроме того, служили молебен святому патрону. Эта служба всегда поражала меня своей нелепостью. Заканчивалась она пением хора, после чего всем присутствующим давали целовать какую-то реликвию святого, причем я замечал, что многие взрослые, вероятно, не желая воспользоваться подобной милостью, устремлялись к дверям...»

Эти саркастические замечания принадлежат старшему брату Шуберта Игнацу, который, так же как и он, возмущался подобными порядками.

Разумеется, на таких семейных праздниках отдавалось должное и искусству. Здесь читались стихи собственного сочинения и даже исполнялись кантаты, созданные Францем. Нередко он же писал к ним и текст. Одна из этих кантат сохранилась. Но и в другие дни в доме Шуберта часто музицировали, особенно во время каникул. Большинство струнных квартетов молодого композитора написано имен-

но по этому поводу. Отец обычно играл на виолончели, и Шуберту не легко было сохранить должную почтительность, когда глава семьи фальшивил. Вот что пишет об этом Фердинанд в своих воспоминаниях:

«Для отца и старших братьев составляло огромное удовольствие играть с ним квартеты. Это бывало обычно во время каникул. Самый младший подмечал все лучше всех. Если кто-либо из нас ошибался, как бы ни мала была ошибка, он смотрел прямо в лицо провинившемуся, иногда серьезно, а иногда с улыбкой. Если ошибался отец, который играл партию виолончели, то он сначала не говорил ничего, но если ошибка повторялась, он, робко улыбаясь, замечал:

«Отец, здесь что-то не так!» И добрый батюшка охотно выслушивал его замечания. В этих квартетах Франц всегда играл партию альты, старший брат Игнац — второй скрипки, Фердинанд (которого Франц выделял среди своих братьев) — первой скрипки, а отец — виолончели».

Протест старика Шуберта против артистической карьеры его сына стал постепенно ослабевать под напором просыпающейся отцовской гордости, особенно после первых публичных успехов сына. Случай не заставил себя ждать. В октябре 1814 года лихтентальская приходская церковь праздновала свою столетнюю годовщину. Сразу же по возвращении в отчий дом Шуберт восстановил свои старые связи с лихтентальским церковным хором и в особенности с его энергичным руководителем Михаэлем Хольцером. Оба они считали, что эту годовщину следует отметить торжественной мессой. Шуберт чувствовал, что он вполне справится с такой задачей, тем более что Сальери поручал ему сочинение не только итальянских арий, но и церковной музыки. На этот раз Шуберт впервые выступил перед публикой не только как композитор, но — по поручению Хольцера — и как дирижер. Лихтентальская церковь отпустила для этого некоторые средства. Для оркестра было привлечено значительное число музыкантов-профессионалов.

Фердинанд рассказывает, что это торжество вызвало в Лихтентале сенсацию. Через десять дней после первого исполнения мессу пришлось повторить в церкви августинцев. Это второе исполнение удостоилось посвящения строгого учителя Шуберта — придворного капельмейстера Сальери,

В первый и последний раз композитору духовной музыки и бывшему мальчику-хористу Шуберту удалось исполнить собственное произведение в таком почетном месте. Позднее в придворной капелле уже не помнили даже его имени. «Было трогательно видеть, как молодой Шуберт, который тогда был моложе всех остальных присутствовавших музыкантов, дирижировал собственным сочинением. Он делал это с такой серьезностью, с таким вниманием, что старики говорили: «Будь он тридцать лет капельмейстером придворной капеллы, лучше ему не сыграть!» Но не скоро его произведения будут исполняться с таким энтузиазмом, как эта первая его месса. Ведь *regens chori* (руководителем хора.— Г. Г.) был его первый учитель, органистом — его брат Фердинанд, первое сопрано исполняла его хорошая приятельница, любимая певица, а остальные музыканты были все его друзья юности или же хорошие знакомые, среди которых он вырос. На радостях счастливый отец подарил ему тогда пятиоктавное фортепиано». Даже холодный Сальери не удержался от признания: «Франц,— сказал он,— ты мой ученик, и ты еще не раз прославишь меня!»

• Исполнение этой мессы стало крупным событием в жизни семнадцатилетнего Шуберта. Среди исполнителей Фердинанд не забыл упомянуть молодую девушку, которая пела соло сопрано. Хотя о ней он говорит, как о любимой певице и даже хоршей приятельнице своего брата, однако, он деликатно не называет ее имени. Причину этого не трудно угадать. Девушка с прекрасным сопрано была первой любовью Шуберта. Ее звали Тереза Гроб. Она была дочерью швейцарского подданного, который переселился в Вену и собирался попытать здесь счастья, открыв в Лихтенале небольшую шелкоткацкую фабрику. Хотя Тереза не была красавицей,— Хольцапфель говорит, что она была хоршего роста, довольно полная, со свежим круглым детским личиком, на котором виднелись следы оспы,— Шуберт питал к ней глубокое чувство, но скрывал его даже от своих друзей¹. Несколько лет спустя, когда Ансельм Хюттенбреннер, находясь с ним наедине, вызвал его на откровенность, прямо задав вопрос, почему он в обществе

¹ По-видимому, лишь однажды Шуберт признался тогда в своем чувстве к Терезе Гроб — в письме к Антону Хольцапфелю от начала 1815 года, впоследствии потерянном.— *Прим. ред.*

часто так равнодушен и холоден к прекрасному полу, или, может быть, он совершенно не питает к нему никаких чувств,— Шуберт возразил: «О нет, одну я искренно любил, и она меня тоже. Она была несколько моложе меня и чудесно, с глубоким чувством пела соло сопрано в мессе, которую я написал. Красивой назвать ее было нельзя — оспа оставила свои следы на ее лице, но душа у нее была чудесная. Три года она надеялась, что я на ней женюсь, но я никак не мог найти службу, которая обеспечила бы нас обоих. Тогда она, следуя желанию своих родителей, вышла замуж за другого, что причинило мне большую боль. Я и теперь люблю ее и никто мне с тех пор не нравился так, как она. Но верно нам не суждено было быть вместе».

И действительно, Шуберт, как мы еще услышим, в начале 1816 года сделал отчаянную попытку выйти из своего тяжелого положения, которое не позволяло ему даже думать о женитьбе. И когда эта попытка потерпела неудачу, он все же не потерял надежды. Но Тереза, устав от безнадежных ожиданий, в конце концов по настоянию своей матери,— отец ее умер,— вышла за владельца булочной. Поставленная перед выбором, дочь мелкого фабриканта предпочла обеспеченную жизнь супруги булочника ненадежному положению жены музыканта, ремесло которого, к сожалению, не сулило золотых гор.

Первое глубокое чувство молодого Шуберта оказало колоссальное влияние на его творчество. Жизнь открылась перед ним с такой глубиной, какая до сих пор была ему неведома. Чувства, для выражения которых он еще мальчиком находил такие живые звуки, стали более теплыми, жизненными, более личными. Необычайная жажда творчества охватила его, он писал с беспрецедентной легкостью и уверенностью. Оба года — 1815 и 1816 — выделяются в его короткой жизни как наиболее плодотворные. За один 1815 год восемнадцатилетний юноша написал больше произведений, чем иной композитор пишет за всю свою жизнь. В их числе мы находим две симфонии, две сонаты для фортепьяно, много других пьес для фортепьяно, струнный квартет, большое количество духовных и светских вокальных пьес, две мессы, четыре зингшпиля, 144 песни, из них некоторые в нескольких вариантах. Бры-

вали дни, когда он писал по восемь-девять песен, одну за другой. И во время этого творческого порыва, который можно уподобить извержению вулкана, ему приходилось добросовестно выполнять обязанности помощника учителя, давать уроки музыки и, кроме того, самому изучать композицию. Разве мог он в таком состоянии следовать благоразумному совету Сальери — приберечь свои мелодии до той поры, когда он будет постарше, приобретет зрелость. «И источник этих великолепнейших мелодий нисколько не иссякал от подобного расточительства, напротив, в нем раскрывались все новые богатства, чарующие звуки били ключом» (Шпаун).

Но ни в чем пробужденные любовью бурные творческие силы не проявились так глубоко и непосредственно, как в песне. Было бы неправильно думать, что этот неудержимый порыв выражался только в любовных песнях. Он породил и целый поток лирических песен, охватывающий все бесконечное многообразие взаимоотношений человека и природы. Разумеется, Шуберт прежде всего нес свои песни Терезе, и, конечно, она первая же пела их, а он аккомпанировал ей на фортепьяно. Они вместе исполняли песню за песней, и молчаливое стыдливое чувство счастья в эти часы окрыляло, вдохновляло его на новые творческие подвиги, в которых все больше раскрывалась его индивидуальность. В тот же вечер, когда закончилось столь успешное исполнение его мессы в лихтентальской приходской церкви, он написал для Терезы «Девушку с чужбины», а три дня спустя — гениальную «Гретхен за прялкой». То пришла весна песни Шуберта, с каждым месяцем расцветавшая все пышнее.

Этот весенний поток песен увлек и друзей Шуберта по конвикту, в особенности Шпауна, Хольцапфеля и Штадлера. Позднее к ним присоединились Ансельм Хюттенбреннер и Франц фон Шюбер, которого привел Шпаун. Но вскоре они заметили, что отец Шуберта косо смотрит на их появление в Лихтентале. Больше всего старший учитель боялся, как бы эти визиты не повредили службе сына в школе и особенно его частным урокам. Тогда друзья решили собираться по воскресеньям в послеобеденные часы в здании конвикта. Но скоро и там они встретили сопротивление. Штадлер рассказывает:

«Частое появление Шуберта в конвикте было неприятно дирекции, тем более его длительное пребывание в нем. По воскресеньям мы должны были ходить к вечерне в соседнюю университетскую церковь. Вечерня длилась обычно добрых полчаса. Когда Шуберт приходил, мы запирали его в жилых или классных комнатах, подсовывали ему несколько листов нотной бумаги и первый попавшийся томик стихов, чтобы ему было чем убить время. И когда мы возвращались из церкви, у него обычно уже было что-нибудь готово, и он с удовольствием вручал мне написанное».

Несмотря на свою молодость, друзья Шуберта признавали, что являются свидетелями необычайного творческого порыва и, пораженные, восторгались им. Что-то от этого восторга слышится в словах Шпауна, сказанных несколько позднее: «Не проходило дня, чтобы он не написал несколько чудесных новых песен, и его друзья никогда не забудут этого восхитительного времени, которое доставило им столько радости».

Если Шуберт не садился сам за фортепьяно, то аккомпанировал обычно Штадлер, а Хольцапфель пел. Остальные друзья составляли «публику». Фортепьянные пьесы он любил исполнять сам. Штадлер говорит, что слушать его игру было истинным наслаждением. «Прекрасное туше, спокойная рука, чистая, изящная игра, полная чувства и мысли. Он принадлежал к хорошей старой школе пианистов, у которых пальцы еще не набрасывались точно хищные птицы на бедные клавиши». Ансельм Хюттенбреннер также сообщает, что игра Шуберта не была изысканной, но играл он уверенно и обладал очень хорошей беглостью. «Кроме того, он играл на скрипке, на альте, с одинаковой легкостью читал ноты в любом ключе и не пропускал ни одной важной ноты ни в меццо-сопрановом ни в баритоновом ключе».

О голосе Шуберта Хюттенбреннер пишет: «Голос у него был слабый, но очень задушевный. Девятнадцати лет он пел баритоном и тенором. У Сальери, когда там пели с листа по старым партитурам придворной музыкальной библиотеки, он исполнял, если кто-нибудь из женщин отсутствовал, партию альты или сопрано, так как обладал фальцетом большого диапазона».

Общение с друзьями уже потому было жизненной необходимостью для Шуберта, что большинство из них были одарены не только в музыкальном, но и в литературном отношении и постоянно приносили новые стихи. Их перу принадлежат многие стихотворения и даже наброски к либретто опер. К сожалению, литературным образцом для них служили не только произведения Гёте или других крупных мастеров немецкой классической поэзии. Не меньшее, даже все возрастающее влияние оказывало на них «новогерманское религиозно-патриотическое искусство» реакционного направления романтической школы. С 1808 года возглавлявший это направление Фридрих Шлегель перенес свою ставку в Вену, чтобы отсюда, под покровительством Меттерниха, развернуть бурную литературную пропаганду в пользу Священного союза и реставрации.

В такой обстановке для Шуберта было счастьем познакомиться с поэтом, который боролся с этим направлением и был непоколебимо предан высокому полету мысли Гёте и особенно Шиллера. Это был Иоганн Майрхофер, серьезный и глубокий поэт, который, как и многие тогдашние писатели, был вынужден зарабатывать себе кусок хлеба, служа в императорской цензуре. Мы еще увидим, как эта служба довела Майрхофера до тяжелого душевного конфликта — в состоянии депрессии он покончил с собою. Шпаун передал Шуберту стихотворение Майрхофера для переложения на музыку. С песни «На озере» началась дружба обоих художников. Майрхофер, который, как и Шпаун, был родом из Верхней Австрии, очень любил музыку и имел тонкий слух. Он играл на гитаре. Познакомившись впервые с песнями Шуберта, он упрекнул своего друга Шпауна за то, что тот так долго скрывал от него этот необыкновенный талант. «Весь день Майрхофер пел и напевал мелодии Шуберта и вскоре поэт и композитор стали большими друзьями». Необычайную музыкальность Майрхофера хорошо подметил Франц Грильпарцер, который хотя и превосходил его своей универсальностью, но все же признавал лирическую силу Майрхофера.

«Стихи Майрхофера всегда похожи на текст к музыке. Иногда этот текст предвосхищает мелодию композитора, который должен был положить эти стихи на музыку, а иногда в нем слышится мелодия прочитанного стихотворе-

ния, которое он повторил про себя и пропел с новыми словами и новым чувством».

Поэт Майрхофер, как мы видим, так же искал композитора для своих стихов, как композитор Шуберт—поэта для своих мелодий. Их встреча положила начало творческому союзу на долгие годы. Часто друзья Майрхофера слышали от поэта, что он начинает по-настоящему любить свои собственные стихи и понимать их лишь после того, как Шуберт положит их на музыку.

Но ни один поэт не мог с такой силой вдохновлять Шуберта, как Гёте. То, что ему хотелось передать в звуках,— правдивость мыслей, ясность выражения, глубину и богатство чувств, образность языка,— все это он находил в стихах Гёте. Здесь перед ним было утверждение жизни, преклонение перед человеком, связь со всем живым и живущим на земле, единство человека и природы, которым было полно его собственное существо. К концу 1815 года Шуберт уже положил на музыку тридцать четыре стихотворения Гёте. Среди них были такие жемчужины, как простая и задушевная «Послевая розочка», первые песни из «Вильгельма Мейстера» и «Неустанная любовь». Но самым гениальным его творением был «Лесной царь». Эта баллада, несомненно, была высшей точкой всего, что он до сих пор написал, и одновременно положила начало новому лирическому стилю. Шпаун и Майрхофер были свидетелями появления на свет этого необычайного произведения. Шпаун рассказывает:

«Однажды после обеда мы отправились к Шуберту, который тогда жил у своего отца в Химмельсфортгрунде. Шуберт, необычайно взволнованный, читал вслух «Лесного царя». Он ходил с книгой взад и вперед, вдруг сел и буквально за несколько минут, то есть так скоро, как только можно было записать, положил на музыку эту прекрасную балладу. Так как у Шуберта не было фортепьяно, мы побежали с нотами в конвикт, и в тот же вечер «Лесной царь» был там исполнен и принят с восторгом. После этого старый придворный органист Ружичка сам внимательно и с большим увлечением сыграл всю балладу и был глубоко потрясен ею. Когда кто-то указал на то, что в музыке баллады встречается несколько раз повторяющийся диссонанс, Ружичка разъяснил, наигрывая это место на фор-

тепьяно, насколько он отвечает тексту, как украшает мелодию и как удачно этот диссонанс разрешается».

Это сообщение ныне оспаривается. Один критически настроенный англичанин (Морис Браун) подсчитал, что только для переписки «Лесного царя» опытному переписчику необходимо не менее четырех часов. Если считать, что Шуберту для этого понадобилось бы не более трех, все же совершенно немыслимо, чтобы композитор заставлял так долго ждать своих друзей. Подсчет убеждает. Трезвый скептик учел также, что композитор, в особенности такой как Шуберт, порой пишет быстрее самого ловкого переписчика. Но одно англичанин все же упустил из виду: неоднократно отмечалось, что Шуберт при таких быстрых записях в аккомпанементе выписывал лишь некоторые такты. Если учесть также, что в основе баллады лежит очень ясная и простая концепция, то чудо не так уж необъяснимо. Все здесь зависело от «находки». И священный пламень гениальности, вспыхнувший 150 лет тому назад в час рождения «Лесного царя», ярко пылает и поныне. А как, должно быть, были взволнованы присутствовавшие! Именно этот исторический момент так прекрасно запечатлел Шпаун.

Лишь в достоверности одного пункта воспоминаний можно, пожалуй, усомниться — сообщения о том, что друзьям пришлось бежать в конвикт, так как у Шуберта якобы не было фортепьяно. Но переписка Шуберта с братом Фердинандом со всей определенностью опровергает это. Итак, Шпаун либо ошибся, либо хотел побереечь отца композитора, о котором мы уже знаем, что он отнюдь не благожелательно относился к шубертиадам в Зойленгассе¹.

Как бы то ни было, из этого сообщения Шпауна ясно видно, что друзья ощутили величие момента. Это сообщение не только раскрывает перед нами своеобразие творческой манеры Шуберта, оно навсегда запечатлело момент рождения самой прекрасной в мировой музыкальной литературе баллады.

¹ Дом и школа отца Шуберта в предместье Вены Россау находились на Зойленгассе.— *Прим. ред.*

ГЛАВА III

Борьба за место учителя музыки в Лайбахе¹.— Шуберт порывает с Сальери.— Смелый план.— От «Прометей» — к «Скитальцу».— «О, стихия песнопенья,.. среди трех искусств одна ты свободна и вольна». Триумф Россини.— Франц Шуберт находит певца для своих песен.

«Лесной царь» был новой ступенью художественного мастерства, достигнутого восемнадцатилетним Шубертом. Несмотря на свою скромность, которая иногда переходила в неверие в себя,— особенно, когда он думал о недостижимом образце—Бетховене, Шуберт все отчетливее понимал, что он не имеет права останавливаться на избранном пути. Тем болезненнее он ощущал свое стесненное положение. Служба помощника учителя, частные уроки, бедность, царившая в отчем доме, в режиме которого так четко отражалась душившая всякое стремление к свободе полицейская система австрийской империи, отсутствие надежды на брак с Терезой Гроб и на возможность покинуть дом отца — лежали на нем невыносимым бременем. Необходимо было что-то предпринять, необходимо было освободиться от этого гнета.

«Лесной царь» был написан в октябре. Спустя три месяца Шуберт прочел в «Винер цейтунг» объявление о том, что в Лайбахе в немецкой средней школе имеется вакантное место преподавателя музыки. Он немедленно подал туда заявление и обратился к Сальери с просьбой помочь ему. Сальери дал ему рекомендацию, которая состояла из одной единственной фразы:

«Нижеподписавшийся подтверждает изложенное Францем Шубертом в его ходатайстве о должности учителя музыки в Лайбахе.

Антонио Сальери, первый придворный капельмейстер его императорского королевского величества».

¹ Ныне Люблины в Федеративной Народной Республике Югославии.— *Прим. ред.*

Ни слова больше, не упомянуто даже о том, что Шуберт был учеником Сальери! Часто задают себе вопрос, почему учитель дал такую ничего не говорящую справку, ведь прежде он так горячо выступал в защиту своего ученика. Быть может, их музыкальные взгляды за это время резко разошлись? Быть может, просьба Шуберта поставила Сальери в неловкое положение, потому что незадолго до этого он дал аналогичные рекомендации трем другим ученикам, которые также ходатайствовали о предоставлении им столь хорошо оплачиваемой должности.

Борьба за место учителя музыки в Лайбахе окончилась ничем — ни один из четырех учеников Сальери не получил должности. После длительной переписки было, наконец, получено сообщение, что выбор пал на кандидата из соседнего города — Клагенфурта.

Таким образом хлопоты Шуберта закончились горьким разочарованием. Несомненно, эта должность помогла бы ему вырваться из его бедственного положения и жениться на Терезе. Он не обиделся на Сальери за его ничего не говорящую рекомендацию и готов был видеть в ней доказательство беспристрастности своего учителя, но исход дела все же показал ему, что влияние капельмейстера императорской придворной капеллы не простиралось до Лайбаха.

Спустя около месяца после этого, 16 июня 1816 года, Антонио Сальери праздновал пятидесятилетний юбилей своей деятельности. Чествование при дворе состоялось в первую половину дня, а во второй у него собрался большой круг учеников. Одному из них, композитору и библиотекарю И. Ф. фон Мозелю мы обязаны подробным описанием этого знаменательного события: «Как только мы все собрались, началось музыкальное торжество. Сальери, окруженный четырьмя дочерьми, одетыми в одинаковые платья, сидел за фортепьяно. С правой стороны, образуя полукруг, сидели четырнадцать учениц, с левой — двенадцать учеников (Гуммель и Мошелес отсутствовали.— Г. Г.). Напротив старика-юбиляра было оставлено особо два места для двоих его начальников, графа Кюфштейна и князя Траутмансдорфа (они также отсутствовали.— Г. Г.); в центре стоял бюст императора Иосифа II, его первого повелителя и, — добавлял юбиляр, — «смею сказать, отца, защитни-

ка и благодетеля». Когда все заняли свои места, Сальери на ломаном немецком языке (это после пятидесятилетней службы в Вене.—Г. Г.) обратился к своим друзьям и ученикам с просьбой возблагодарить от его имени господ бога за оказанную ему милость, за то, что он прожил в Вене пятьдесят лет на службе при императорском дворе, «во всяком случае не нанеся бесчестия своей родине, своей семье и своим друзьям». В ответ на этот призыв раздалось пение хора, трогательно выразившее это чувство благодарности,—музыка и текст были написаны самим Сальери. После хорового пения выступили его ученики по классу композиции, первым — тот, кто позднее всех поступил к нему в учение; один за другим они исполняли сочиненные на этот случай пьесы для пения, после чего были прослушаны и две композиции, присланные Гуммелем и Мошелесом. Закончилось это глубоко всех растрогавшее торжество исполнением нескольких частей из оратории Сальери с соло, хорами и эхом, которое доносилось из соседней комнаты».

Шуберт выступил с небольшой кантатой для двух теноров и фортепьяно. Как это было принято, кантата ко дню рождения начиналась словами: «Ты самый добрый, самый лучший, самый мудрый!» и заканчивалась славословием:

«Дедушке нашему многие лета,
Многие лета, многие лета!»

Какое сильное впечатление произвело на Шуберта это торжество, доказывают нам совершенно непонятные выпады против его кумира — Бетховена, записанные им в дневник по возвращении с вечера в мансарду в Химмельпфортгрунде.

В этой записи он даже называет своего учителя «величайшим», но уважение к Сальери не помешало Шуберту сравнительно скоро после получения лайбахского решения прекратить у него занятия.

Это привело к разрыву, который давно уже намечался. Чему еще мог научиться создатель «Лесного царя» у автора «Данаид»? Как ни велико было значение опеки Сальери, за которую Шуберт был ему благодарен, она неминуемо должна была превратиться в помеху для его дальнейшего

развития. Шуберт это понял. И именно поэтому он и после того как они расстались, до конца жизни учителя,—Сальери умер в 1824 году,—питал к нему чувство искренней благодарности.

Тем временем Шуберт попытался улучшить свое положение другими путями. Рассказывают, что однажды он вместе с одним из друзей, сопровождавших его на этом горьком пути, обивал пороги издателей, предлагая свои песни. Но никто не пожелал их издать.

Особенно большое унижение он пережил у издателя Артариа. Шуберт предложил ему некоторые из своих струнных квартетов, которые были подписаны: «Франц Шуберт, ученик Антонио Сальери». Очевидно, он полагал, что такая подпись придаст особую силу его предложению. Но на Артариа, который готов был перегрызть горло своим венским конкурентам за каждое новое произведение Бетховена, это произвело обратное действие, и он отказал Шуберту со словами: «Ученических работ я не принимаю».

Шуберт был так оскорблен этим ответом, что долгие годы не мог пересилить себя и предложить что-либо этому издателю. Но это было хорошим уроком для Шуберта. Чтобы привлечь интерес к его песням, друзья посоветовали ему выпустить их в свет сборниками, каждый из которых содержал бы песни на стихи какого-нибудь одного поэта. Начало должны были положить песни на стихи Гёте. От них ожидали решающего успеха, который проложил бы дорогу остальным сборникам. Предполагалось, что личное разрешение великого поэта, присланное из Веймара, послужит наилучшей поддержкой этого предприятия. Кроме того, в случае удачи исполнилось бы горячее желание Шуберта— он узнал бы мнение великого поэта о своих песнях. Ведь он почитал Гёте как никого другого. Поэтому он рьяно взялся за работу и включил в первый сборник шестнадцать песен, аккуратно переписав их изящным почерком. Здесь были собраны лучшие песни, как то: «Жалоба пастуха», «Полевая розочка», «Гретхен за прялкой», «Сцена в соборе» из «Фауста», «Неустанная любовь», «Вознице Кроносу» и, конечно, «Лесной царь», в котором Шуберт в угоду аккомпаниатору переделал знаменитые триоли аккомпанемента в правой руке на восьмые. Шпаун должен был написать письмо и отправить его от своего имени «великому и



Рисунок углем, изображающий Франца Шуберта или его брата Карла

Erkennung.

Opus.

«Лесной царь»
Шуберта, предназначенная для Гёте, 1816 г.

недостигаемому». Витиеватая манера послания говорит нам о том нетерпении, с которым друзья ожидали результатов

«Вена, 17 апреля 1816 года.

Нижеподписавшийся осмеливается отнять у Вашего сиятельства несколько минут драгоценного времени, и лишь надежда на то, что прилагаемое собрание песен будет не совсем неприятным даром для Вашего сиятельства, может оправдать подобную смелость.

Стихотворения, содержащиеся в данном сборнике, положены на музыку девятнадцатилетним композитором по имени Франц Шуберт, которого природа с раннего детства наделила большим музыкальным даром. Нестор наших композиторов, Сальери, в своей бескорыстной любви к искусству, всячески способствовал расцвету и созреванию этого дара. Всеобщий восторг, с которым уже встречали эти песни и остальные многочисленные произведения самые строгие судьи, как слуги искусства, как и профаны, и мужчины и женщины, а также единодушное желание всех его друзей побудили, наконец, скромного юношу начать свою музыкальную карьеру изданием части своих сочинений. Несомненно, что это в самое короткое время поставит его среди немецких композиторов на ту ступень, занимать которую ему дает право его выдающийся талант. Началом должно послужить собрание избранных немецких песен, за которым последуют более крупные инструментальные произведения. Собрание будет состоять из восьми тетрадей. В первых двух (из которых первая прилагается в качестве образца) содержатся стихотворения Вашего сиятельства, в третьей — стихи Шиллера, в четвертой и пятой — Клопштока, в шестой — Маттисона, Хельти, Салиса и т. д., а в седьмой и восьмой — песни Оссиана, занимающие особое место среди всех остальных.

В своем преклонении перед Вашим сиятельством композитор осмеливается посвятить Вам этот сборник, Вам, чьи прекрасные творения не только послужили толчком для его сочинительства, но коим он обязан и тем, что стал автором немецкой песни. Но сам он настолько скромен, что не считает себя достойным того, чтобы на заголовке его песен значилось Ваше имя, которое превозносят всюду, где только слышится немецкая речь, и не решается сам про-

свить Ваше сиятельство о такой великой милости, и я, один из его друзей, увлеченный его мелодиями, взял на себя смелость просить об этом Ваше сиятельство от его имени. Мы позаботимся о том, чтобы издание этих песен было оформлено достойным Вас образом. Я воздерживаюсь от дальнейшего восхваления этого сборника, он будет говорить сам за себя, но я должен отметить, что последующие сборники ни в коей мере не будут уступать настоящему в том, что касается мелодий, а быть может, и превзойдут его.

Я осмеливаюсь высказать пожелание, чтобы игра пианиста, коему Вы, Ваше сиятельство, поручите исполнение этих песен, была достаточно искусной и выразительной.

Если молодому композитору посчастливится заслужить одобрение того, чье мнение он почитал бы больше, нежели кого-либо другого во всем мире, то я беру на себя смелость просить Вас милостиво сообщить мне о просимом разрешении хотя бы в двух словах.

С безграничным уважением остаюсь

покорный слуга Вашего сиятельства
Иосиф фон Шпаун».

Широко задуманный план закончился полной неудачей. Ноты вернулись обратно: Гёте не удостоил Шуберта ни единым словом ответа. Об этих сочинениях не говорится ни в дневниках Гёте, ни в переписке с другом поэта Цельтером, директором певческой академии и основателем хорового общества в Берлине, с которым поэт обычно подробно обсуждал все музыкальные вопросы, нигде не упоминается и само имя Шуберта. В то же время в письмах Цельтеру подробно изложены взгляды Гёте на музыку к его стихам. Например, он пишет:

«Самый чистый, самый высший вид живописания в музыке — это тот, который применяешь ты. Задача состоит в том, чтобы вызвать у слушателя такое настроение, которое создает стихотворение. Тогда воображение само бессознательно создает образы, вызванные к жизни текстом. Пример тому — твои «Иоганна Зебус», «Полночь», «Горные вершины» и многое другое. Укажи мне, кто, кроме тебя, мог сделать подобное. Изображать звуками то, что само звучит, греметь подобно грому, барабанить, разливать в плеске звуков — отвратительно. Минимум этого может

быть разумно использован в виде точки над *i*, что ты и делаешь. А я, лишенный музыкального дара и музыкального слуха, хотя и хороший слушатель, воссоздаю это великое благо в словах и образах. Я хорошо понимаю, что лишен тем самым одной трети жизни, но таков уж мой удел...»

Мы видим, что песни, присланные неизвестным венским композитором, как нельзя больше противоречили вкусам Гёте. Великому поэту казался образцовым бесцветный аккомпанемент Цельтера, который и впрямь не осмеливался на большее, чем поставить точку над *i*, довольствуясь совершенно подчиненной ролью музыки. Гёте не хотел, чтобы при переложении на музыку было как-то затронуто содержание и мелодия его стихов, не хотел мириться с нарушением простой ритмики строфы, зная, что таким образом будет создано нечто новое, принадлежащее уже не одному ему. И он считал нужным защитить себя от этого, в большинстве случаев не без основания. То, что его суждения в отношении Шуберта, так же как и в отношении Бетховена, были неверными, следует отнести за счет незнания «одной трети жизни», той трети, которой ему недоставало по его собственному мудрому признанию. Он ведь хорошо знал, что дверь в эту треть открывает только сама музыка.

Но как раз в этой неповторимой способности безошибочно уловить основное настроение стиха, дополнить его этой недостающей третью и благодаря этому отразить жизнь во всей ее полноте состояло величие и своеобразие неизвестного молодого австрийского композитора. Часто в какое-нибудь бледное безжизненное стихотворение он своей музыкой вдыхал цветущую жизнь. Шпаун как-то очень метко заметил: «Каждая из его песен— это музыкальная поэма о поэме».

Ту же мысль более подробно высказывает Бауэрнфельд, разбирая отношение Шуберта к поэтам, на стихи которых он писал музыку. «Он далеко не был невеждой в литературе, и той поэтической живости, с какой он воспринимал различные поэтические индивидуальности, как то: Гёте, Шиллера, Вильгельма Мюллера, И. Г. Зейдля, Майрхофера, Вальтера Скотта, Гейне, придавая их произведениям новую плоть и кровь, и того, как верно он умел передать сущность каждого из них в прекрасной и благородной музыкальной форме,— такого вторичного рождения в

песне вполне достаточно, чтобы без всяких других доказательств, довольствуясь только наличием этих данных, понять, какая глубокая душа, одаренная необычайно нежными струнами, создала эти произведения. Только истинный поэт может так понимать поэтов».

Много лет спустя, в конце своей жизни, когда Шуберт уже умер, Гёте также убедился в этом. В 1830 году знаменитая певица Вильгельмина Шредер-Девриент спела ему «Лесного царя». Когда она кончила, он подошел к ней и поцеловал ее в лоб. «Я уже как-то раз слышал это произведение, и мне оно тогда совсем не понравилось,— признался он,— но в подобном исполнении все в целом создает зримый образ».

Это еще не доказывает, что Гёте действительно прослушал присланные ему тогда песни. Но возможность этого не исключена. То, что он вернул их без ответа, вероятно, произошло еще и потому, что он был завален различного рода предложениями от музыкантов и предпочитал возвращать подобные послания без ответа, а не отделяться пустыми фразами.

«Я знал великих людей,— говорил он своему личному секретарю Эккерману,— которые получали много посланий. Эти люди выработали для себя определенные формулы и обороты речи, ими они и пользовались для ответа на каждое из них. Таким образом они писали сотни писем, которые были все одинаковыми и оставались только фразами. Я никогда не мог так поступать. Если я не мог сказать кому-нибудь что-либо особенное и нужное, как этого требует именно данное лицо, то я предпочитал не писать ничего. Я считал недостойным для себя отделяться пустыми фразами, и потому получилось, что я ничего не отвечал иному достойному человеку, которому я охотно написал бы».

Таким образом любовь величайшего из творцов песни к величайшему из немецких поэтов осталась без ответа, и друзья напрасно ждали его, чтобы вслед за первым сборником немедленно выслать и второй. Но они не пали духом. Кто явился посредником на этот раз, осталось неизвестным, потому что письмо не сохранилось. Может быть, это был снова Шпаун, а может быть, Шуберт сам наконец решился. Мы знаем только, что владельцу известного лейпцигского издательства «Брейткопф и Гертель», почтен-

ному Готфриду Христофу Гертелю, в это время предложили «Лесного царя». Так как случайно он через масонскую ложу был связан с саксонским королевским концертмейстером и церковным композитором в Дрездене Францем Шубертом, то сему «догадливому» человеку показалось, что здесь он имеет дело с подлогом. Для выяснения он послал рукопись своему другу. Ответ не заставил себя долго ждать.

«Я должен Вам сообщить,— с возмущением писал отправитель,— что я приблизительно десять дней тому назад получил Ваше уважаемое письмо. К письму была приложена рукопись «Лесного царя» Гёте, которую якобы написал я. Я чрезвычайно удивлен и должен сообщить, что никогда такой кантаты не писал. Я сохраню ее у себя, чтобы выяснить, кто имел наглость прислать вам подобную мазню, и разоблачить того мерзавца, который злоупотребляет моим именем».

Жаль только, что «венский обманщик» и его друзья были лишены возможности вдоволь посмеяться над этим письмом, так как оно осталось им неизвестным. Гертель, понятно, не удостоил его ответом. Тем больше основания для смеха осталось у потомства.

В дневнике Шуберта мы находим следующую знаменательную запись, сделанную через день после пятидесятилетнего юбилея его учителя:

«17 июня 1816 года. В этот день я впервые сочинял за деньги. А именно: кантату на слова Дрекслера в честь именин профессора Ваттбота. Гонорар—100 флоринов в венской валюте». (100 гульденов в венской валюте.—Г. Г.).

С просьбой написать кантату к Шуберту обратилась группа студентов. Они хотели почтить этим своего учителя, известного своим свободомыслием и прогрессивными взглядами ученого правоведа Генриха Ваттерота, в числе учеников которого был и Шпаун. Ваттерот был также большим любителем музыки. Текст кантаты написал один из студентов по имени Дрекслер. Для этого он воспользовался известным мифом о Прометее, намекая на мужественную позицию почитаемого учителя, не боявшегося полицейского режима Меттерниха. Героический образ античного титана, который помог человечеству освободиться от владычества богов, был особенно дорог германской и ав-

стрийской буржуазии. Образ этого революционного мифа говорил ей о том, что она в своей борьбе против церкви и феодализма также скована по рукам и ногам. В своем смелом стихотворении «Прометей» молодой Гёте объявил войну религиозному мировоззрению. Изобразительное искусство также использовало этот могучий образ, а один известный буржуазный литературный журнал в Вене назывался его именем. В начале столетия великий танцор Вигано своими «Творениями Прометея» содействовал гуманистическому обновлению классического балета. Музыка к ним написал молодой Бетховен. Композитора этот образ преследовал до тех пор, пока он в своей мощной героической симфонии не связал его смело и реалистично с образом победоносного генерала Бонапарта и идеей освобождения человечества.

Шуберта также глубоко заинтересовал образ Прометея. Об этом свидетельствует его вдумчиво-смелая музыка на стихотворение Гёте. Напротив, кантата ко дню рождения Ваттерота должна была носить юбилейный характер, то есть быть глубокомысленной и в то же время веселой.

Исполнение кантаты заняло три четверти часа. Шуберт дирижировал сам. Среди исполнителей находился студент Леопольд Зоннлейтнер, который познакомился с Шубертом во время репетиции и после этого стал одним из самых ревностных и влиятельных его покровителей. Отзыв Зоннлейтнера об этом произведении свидетельствует о глубоком впечатлении, которое оно оставило. «Это произведение, полное выдумки и экспрессии, блестяще инструментованное, осталось неизвестным публике. Я неоднократно предлагал его для исполнения на концертах музыкального общества и т. п., но никто не хотел рискнуть исполнить произведение молодого, еще не признанного композитора. Отвергнутая кантата отомстила за себя — она пропала».

К сожалению, изложенный в этом сообщении факт подтвердился. Несмотря на все поиски, производившиеся уже позднее, кантату Шуберта «Прометей» обнаружить не удалось. Однако предубеждение против молодого неизвестного композитора, на которое сетует Зоннлейтнер, к счастью, не помешало общественности узнать об ее исполнении.

В газете «Винер альгемейне театерцейтунг» появилось стихотворение «Францу Шуберту — по поводу исполнения его кантаты «Прометей»:

Когда струны, торжествуя,
Песнь могучую запели,
Прикоснулся к божеству я,
Незнакомому доселе.

Там, в неистовстве мелодий,
Стон людской слышали мы.
Прометей с горы нисходит,
Чтобы пало царство тьмы.

И, исполнен сил чудесных,
Я узрел тот светлый лик,
Словно луч с высот небесных
В грудь мне трепетно проник.

Слезы торжества и счастья!
Сердце, ты рвалось на части,
Чтоб, подобно Прометею,
Пасть за светлую идею!

Эти восторженные стихи написал студент-правовед Франц фон Шлехта, тот самый Шлехта, который вместе с Шубертом (по крайней мере незадолго до его ухода) томился в «тюрьме», как они называли конвикт. Он вместе с Зондлейтнером участвовал в исполнении кантаты в качестве певца.

В своем молчаливом протесте против всемогущей контрреволюционной системы, которая все больше стягивала свои сети, эти студенты не были одиночками. Тот же гнет все больше сближал и друзей Шуберта. Именно в его музыке перед ними возникало видение свободы, которой они так жаждали и даже имя которой они редко осмеливались произносить. Так, младший брат Шпауна Антон писал своей невесте в Линц:

«Я сижу в маленькой комнатке у Шобера с моими братьями, Крейлем, Шубертом и другими. Все они стоят вокруг и никак не дождутся, когда я кончу писать это письмо. Наконец, чтобы мне не мешать, они уходят в другую комнату, и Шуберт начинает играть на фортепьяно, что еще больше сбивает меня. Но вдруг я начинаю ощущать, что эти звуки наполняют мое сердце еще более страстной тос-

кой, и я чувствую себя еще счастливее, чем до этого, ибо я не вижу больше пустых, суетливых, никчемных усилий людей, не вижу, как лучшие из них только сетуют на то, что самые возвышенные их помыслы никогда не осуществятся, и что нет даже надежды на это».

А Майрхофер пишет Шоберу, уехавшему в далекую Швецию:

«Сегодня ко мне придут Шуберт и некоторые другие друзья, и его мелодии разгонят тяжелый свинцовый туман, нависший ныне над нами».

Вскоре после этого он пишет в своем «Тайном признании Францу Шуберту»:

Скажи нам, где подслушал ты песен голоса?
Как из унылых буден ты создал небеса?
Лежал весь мир в тумане, кругом — снега и лед.
Но ты поешь — и снова в наш край весна идет!

А сам Шуберт? Он не замедлил положить эти стихи на музыку, не потому, что он был польщен, но потому, что он почувствовал: его поняли. Укрепить веру своих друзей в то, что туман прорвется и для всех наступит весна, вот чего он хотел добиться своими песнями. Он написал тогда свою знаменитую песню «Скиталец». У автора ее текста, любекского поэта Георга Филиппа Шмидта, она носила название «Вечерняя песня чужестранца». Это была трогательная баллада отчаяния и разочарования, за душу хватающий реалистический музыкальный образ скитальца, который стал чужим в своей родной стране:

Иду я с гор, горит заря,
Туман встает, шумят моря.
Где ж ты, желанная страна,
Твержу со вздохом, где ж она?

Здесь даже солнце не тепло
И здесь весною не светло.
Здесь все так холодны со мной,
Я всем чужой, везде чужой!

О где ж ты, край родимый мой,
Когда ж я приду домой.
Там все светло, там все поет,
Там роза чудная цветет,

Там все, что мило мне, живет
И все, что умерло, встает.
Звучит родная речь кругом,
Мой край, о где ж ты?

Где ж ты, желанная страна
Твержу со вздохом, где ж она?
И тайный голос дал ответ:
«Там хорошо, где нас нет»!¹

И не случайно из более чем шестисот песен, сочиненных Шубертом за его короткую жизнь, ни одна не была так широко распространена, как «Скиталец». В этом проникнутом романтической иронией стихотворении неизвестный любекский поэт в состоянии отчаяния говорит: невыносимо жить осужденным на прозябание там, где всякая жизнь, всякая радость бытия, все, что стремится вперед, к расцвету, подобно призраку превращается в свою противоположность, где само солнце становится холодным, цветы увядают, люди кажутся стариками. В песне Шуберта это чудовищное противоречие изображено с подлинным величием и жизненной достоверностью. Под его пером это стихотворение превратилось в несравненный образ, стало музыкальным отражением целой эпохи. В «Скитальце» композитору удалось уловить основной тон мироощущения молодых людей, еще не осмелившихся осознать подлинные причины своего политического бессилия и потому погрузившихся в мировую скорбь.

За несколько месяцев до появления «Скитальца»,— это было после исполнения струнного квинтета Моцарта,— Шуберт записал в дневнике:

«13 июня 1816 года. Прекрасный, светлый солнечный день — он останется таким у меня в памяти на всю жизнь. Волшебные звуки музыки Моцарта все еще звучат как бы издалека. С какой невыразимой силой и в то же время нежностью они проникли глубоко-глубоко в сердце благодаря мастерской игре Шлезингера. В душе остается прекрасный отпечаток, который не смогут стереть ни время, ни обстоятельства и который окажет благотворное влияние на все наше существование. Среди мрака этой жизни он указывает нам прекрасные светлые дали, кои исполняют

¹ Перевод Ф. Н. Берга.

нас надеждою. О Моцарт, бессмертный Моцарт! Как много, как бесконечно много благотворных образов жизни, гораздо более светлой и прекрасной, ты запечатлел в наших душах».

Это была не только дань Моцарту. Эти слова являются одновременно откровенным провозглашением своего собственного идеала. Они показывают нам, как реалистически Шуберт рассматривал роль музыки, какое значение он придавал ее идейному содержанию. Не в отрыве от жизни, а в неразрывной связи с нею, как прообраз более прекрасного, лучшего бытия, прообраз, который не сотрут ни время, ни обстоятельства,— таким он видел искусство. Отражать в звуках более достойную человека жизнь, внушать людям мужество, веру в себя и надежду, дабы они могли противостоять «мраку этой жизни»,— вот в чем он видел нравственную задачу искусства.

Разумеется, таким борцом, как Бетховен, Шуберт не был. Горячее дыхание французской революции уже не коснулось его. В то же время он умер слишком рано, чтобы его могли захватить предмартовские революционные течения в Австрии. Его короткая жизнь пришлась как раз между этими двумя героическими эпохами, на самые мрачные годы, когда погасли последние огни революции и даже огни просветительства времен Иосифа. Более того, эта жизнь, которую политическая система всей силой полицейских запретов, цензуры и реакционного клерикального воспитания тщательно оберегала от малейшего веяния свободы, эта жизнь, как нарочно, протекала в родном городе Вене, ставшем цитаделью контрреволюции. Тем большее значение мы должны придавать словам Шуберта. Они дышат непоколебимой верой в победу над «мраком этой жизни». Хотя он не жил в великую эпоху просветительства и не дожид до революции, революция неотступно стояла перед его глазами как «далекая цель». Проживи он еще два десятилетия, эта горячо желанная цель не казалась бы ему столь далекой, и он непременно был бы среди тех, кто помогал ее достижению.

Итак, высшую задачу своего искусства он видел в создании прообраза этих лучших времен, провозвестниками которых он считал Моцарта и Бетховена, и в сохранении его для грядущего.

Можно ли поэтому удивляться, что среди своих друзей он считался провозвестником свободы и человеческого достоинства, которых они были лишены? В этом собственно и заключается тайна неотразимого обаяния этого невзрачного человека, у которого с виду, казалось, ничего не было за душой, кроме музыки, музыки и еще раз музыки. Здесь для друзей открывалось последнее прибежище, где они могли скрываться от политического и духовного гнета, от все более затягивающихся тенет полицейской системы. Недаром канцлер Меттерних сам называл себя «пауком Европы», который все больше затягивает ее в свою сеть. В 1817 году, когда друзья Шуберта хотели издавать своего рода литературный альманах под названием «Статьи по вопросам просвещения юношества», им отказали в разрешении печатать его и заподозрили их в том, что они объединились по образцу запрещенного еще в 1809 году немецкого «Тугендбунда»¹. По-видимому, только благодаря связям Майрхофера с цензурой это подозрение было снято, они избежали более тяжелых последствий и смогли опубликовать свои безобидные литературные излияния.

Чем больше преследовалось слово, тем свободнее казалось им царство звуков. И действительно, музыка была единственным искусством, которого не коснулась цензура. Ни шпики, ни доносчики не осмеливались затронуть ее. В Вене жил тогда человек, который сознавал недостижимое положение своего искусства и с большим мастерством умел пользоваться им. Это был Людвиг ван Бетховен. Друг его, публицист Христоф Куффнер, сказал ему однажды:

«На слово наложен запрет. Какое счастье, что звуки, эти потенциальные заместители слова, еще свободны!»

Мы знаем, что почти ту же мысль записал в разговорную тетрадь потерявшему слух Бетховену измученный Грильпарцер. Эта мысль постоянно возвращалась к поэту. Известному пианисту Игнацу Мошелесу он высказал ее даже в стихотворной форме:

¹ «Тугендбунд» («Tugendbund») — прусское тайное общество, основанное в 1808 г. в Кенигсберге и ставившее своей целью пробуждать в массах патриотические чувства для отпора захватническим войскам Наполеона. Правительством Пруссии оно было расценено как опасное и запрещено.— *Прим. ред.*

О стихия песнопенья,
Ты достойна предпочтенья:
Среди трех искусств одна
Ты свободна и вольна.

Ведь легко осмыслить слово,
Вникнуть в суть его идей,
Есть решетки, есть оковы
Против слова у людей.

Ты одна не знаешь риска:
Да, твой дух неукротим!
Не страшась людского сыска,
Ты вольна, как херувим.

Ты вольна в наш век постыдный!
Да прославит этот стих
Дивный жребий твой завидный
И служителей твоих.

Эти стихи могли бы быть написаны кем-либо из кружка друзей Шуберта. Они могли бы стать лейтмотивом всего творчества Майрхофера. В песнях и в инструментальной музыке Шуберта, в этом недостижимом царстве звуков, его друзья находили преследуемую свободу мысли.

Таким образом двадцатилетний помощник учителя, чуждый честолюбию и всякому стремлению к внешнему почету, оказался в центре молодых людей, черпавших в его искусстве мужество и веру в себя. «В здешних мрачных условиях лишь человек искусства в состоянии жить светлой, прекрасной и плодотворной жизнью». Так думал один из ближайших друзей Шуберта по кружку Франц фон Брухман.

Конечно, от этого тяжелое положение самого Шуберта ни в коей мере не становилось лучше. Немного легче ему стало, когда он, воспользовавшись предложением своего друга Шобера, переехал к нему, в дом его матери. Благодаря этому он, по крайней мере на некоторое время, избежал тяжелой обстановки в доме своего отца, который из года в год становился все более ревностным верноподданным императора, доходя до ханжества. В награду за его примерное поведение его перевели наконец, после более чем тридцатилетнего ожидания, в новую школу в одном из «чистых» кварталов города. В конце 1817 года он со всей

семьей переехал в только что отстроенное школьное здание в близлежащем Россау. В противоположность пролетарскому Химмельфортгрунду, где жили рабочие мануфактур, район Россау, расположенный ближе к центру города, был ярко выраженным мелкобуржуазным районом, и здесь ученики аккуратно платили свои три гульдена в год за обучение. Это было, безусловно, значительным улучшением для отца Шуберта, которое он выслужил у духовных опекунов школы, из года в год завоевывая их доверие. Во всяком случае, они сочли его более достойным занять такое место, нежели его предшественника, которого они очень скоро уволили за «нарушение дисциплины».

Для Франца, как и для его братьев, этот почетный перевод не имел никаких последствий. Он по-прежнему был прикован к ненавистной должности помощника учителя, все так же он должен был отдавать остаток драгоценного времени, нужного ему для творчества, на обременительные для него уроки музыки. Отдельные попытки создать себе как композитору независимое положение, подыскав издателя для своих произведений, по завидному примеру Глюка, Гайдна и Бетховена, потерпели неудачу. Музыкальный рынок не проявил к нему интереса. Он был молод, неизвестен, какой-то «ученик придворного капельмейстера Сальери». Великий Гёте в Веймаре не удостоил его ответа. И эта попытка прорвать заколдованный круг потерпела фиаско. К тому же его голосовые данные не позволяли ему быть хорошим пропагандистом своих собственных произведений. Ему самому и его друзьям становилось все яснее, что если он хочет со своими песнями выйти из их замкнутого круга и создать себе положение в музыкальных кругах Вены, то он должен найти певца — артиста с хорошо поставленным голосом и убедительной манерой исполнения.

Но где же найти в Вене певца, который, имея имя, стал бы заниматься песнями неизвестного молодого композитора? Амплуа так называемого камерного певца, который исполнял бы песни главным образом под аккомпанемент фортепьяно, тогда вообще не существовало. Ведь это амплуа возникло благодаря песням Франца Шуберта. Певцы выступали лишь на оперной сцене. От какого же оперного певца можно было ожидать понимания этого нового жанра, столь резко отличающегося от оперных арий и так мало

подходившего для услаждения слуха избалованной оперной публики? Здесь не было случая блеснуть ни бравурным исполнением, ни техникой, ни диапазоном, ни силой голоса; здесь все было сведено к простым, скромным человеческим чувствам. Здесь сила слова не уродовалась музыкальной виртуозностью, а передавалась посредством поэзии звука во всей ее осмысленной красоте и жизненной правде. И к тому же все это было на немецком языке! Разве старик Сальери не предостерегал Шуберта от этого ложного пути, всей силой своего авторитета стараясь отвлечь молодого композитора. И разве он не был прав, говоря, что с такими песнями нельзя рассчитывать на успех у публики, а доступ в оперу останется для него навсегда закрытым? Правда, и великий Бетховен написал в 1816 году свои лучшие песни, великолепный сборник под названием «К далекой возлюбленной» на этом, так сказать, варварском, мало пригодном для музыкальной передачи немецком языке. Появление этих чудесных лирических песен, лирика которых так поразительно перекликалась с лирикой Шуберта, должно было подействовать на него как откровение и поддержать его в стремлении продолжать начатый путь.

Но все это не помогло! Ведь даже новые песни Бетховена не заслужили большого внимания у музыкальной публики. Легкомыслие эпохи Венского конгресса, чувственность и фривольность — вот что овладело также и оперой. Еще в мае 1814 года постановка «Фиделио» Бетховена в новой обработке бесспорно была кульминационным пунктом оперного сезона. С разрывом цепей феодализма была связана возвышенная патриотическая идея освобождения. Но уже в 1816 году изящные итальянские мелодии Россини целиком завладели венской оперой. В период до 1820 года состоялось не менее двенадцати премьер Россини, которые буквально привели в неистовство весь свет, начиная с аристократии и кончая модистками и парикмахерами. Но этот колоссальный успех, настоящий психоз, вызванный Россини, достиг своего апогея лишь в 1822 году, когда один предприимчивый антрепренер по имени Барбайа ангажировал итальянскую труппу певцов, которой руководил сам композитор. Напрасно Карл Мария фон Вебер упрекал доведенную до безумия публику в том, что она «забыла Гайд-

на и Моцарта и пала к ногам этого губителя музыкального искусства». Напрасно сторонники немецкой музыки старались постановкой опер Вебера подорвать увлечение Россини, подобно буре охватившее все столицы стран Священного Союза. В 1817 году Вебер принялся за своего «Фрейшюца», мечтая сделать его оружием национального самодтверждения.

И как можно было с этим бороться, когда даже такой серьезный человек, как основатель диалектической философии Георг Вильгельм Фридрих Гегель писал своей жене из Вены:

«Вчера вечером я в третий раз в течение немногих дней слушал «Цирюльника». Вероятно, мой вкус ужасно испортился, потому что «Фигаро» Россини нравится мне в сто раз больше, чем моцартовский».

Даже на Бетховене отразилась эта венская истерия, вызванная Россини. Если в 1814 году он стоял в зените музыкальной славы, то в последующие годы о нем говорили все меньше и меньше. Его место занял итальянец. Изменчивость и продажность публики сильно огорчала почитателей Бетховена, и сам он несколько раз не мог удержаться от язвительных выпадов, никогда, однако, не затрагивая самого Россини, к которому он не питал никаких сопернических чувств. А когда в 1822 году Россини посетил великого композитора, Бетховен не замедлил высказать ему свое беспредельное восхищение «Севильским цирюльником». Тем яснее видел он настоящие причины такого массового гипноза, которому поддалась вся публика от партера до галерки, слушая мелодии Россини. Он считал, что музыка итальянца отвечала «легкомысленному и чувственному духу эпохи». Этим замечанием он попал не в бровь, а в глаз. Не случайно Россини по заказу Меттерниха взялся написать четыре кантаты, восхваляющие Священный союз в связи с состоявшимся в Вероне в 1822 году «Конгрессом наций», на котором было вынесено решение о еще большем закабалении народов. Не случайно Россини в виде напутствия говорил своим ученикам: «Не забывайте, что наслаждение есть основа и цель музыкального искусства!»

Он сам был сибарит и проповедовал в своем искусстве,—к другого рода проповедям он ведь не прибегал,—только наслаждение, усладу слуха звуками. Это была как раз



Сцена из IV акта оперы Глюка «Ифигения в Тавриде»: «Варвар, он мой брат!»
Иллюстрация Вейнрауха из справочника придворного театра на 1803 г.



Иоганн Михаэль Фогль
Портрет маслом работы Купельвизера

та музыка, которая нужна была Меттерниху, чтобы отвлечь внимание возбужденных народов от их интересов.

Гейне писал: «Реставрация была золотым веком России».

Позднее, вероятно под впечатлением предреволюционной ситуации — приближалась июльская революция 1830 года в Париже, — музыкальному конферансье реставрации опустылела его реакционная роль. Это видно по его последним операм: «Моисей» (второй вариант), «Осада Коринфа» (бесспорно написанным им в связи с патриотическим восстанием греков), а также по его опере «Вильгельм Тель».

Правда, и в этих произведениях композитору не удалось найти настоящий героический язык ни для масс, ни для их вождей. И, пожалуй, именно этой неудачей убедительнее всего и объясняется странное молчание популярнейшего оперного композитора после июльской революции.

Он был достаточно умен, чтобы понять, что роль его сыграна, и поскольку он еще писал, он писал духовную музыку.

Россини был только на пять лет старше Шуберта. Он также в свое время начал карьеру как «вундеркинд», изумляя весь мир. Разница была только в том, что Россини начал свое триумфальное шествие по Европе в двадцатилетнем возрасте, тогда как Шуберт в свои лучшие и решающие годы был заслонен тенью Россини. Молодой композитор, ставший позднее гордостью австрийского народа, с трудом должен был пробивать себе дорогу в своем родном городе, соперничая с итальянской музыкой, распространению которой всячески способствовало государство. При этом он вовсе не принадлежал к числу тех, кто с презрением говорил о легкости пера Россини. Особенно ему нравились, как об этом нам сообщает Хюттенбреннер, «тонкий вкус в инструментовке, а также новизна и грациозность некоторых мелодий». Быть может, он чувствовал свое родство с итальянским кумиром венцев именно в той легкости, с которой тот рсточал изобилие мелодий. Однако он не упускал из виду и его слабых сторон. Так однажды на вечере, когда по поводу оперных увертюр Россини разгорелась бурная дискуссия, он заявил, что такие увертюры он мог бы писать пачками. Его поймали на слове. И действительно, он не замедлил подтвердить свои слова делом: за два дня

он написал не одну, а две увертюры «в итальянском стиле». Обе эти увертюры принадлежат к самым блестящим и изысканным из произведений Шуберта и вполне выдерживают соперничество с Россини. До сих пор никто, кроме узкого круга его друзей, не знал сочинителя песен Франца Шуберта. Теперь он получил несколько сомнительное удовлетворение, так как именно эти две увертюры, написанные, как с одобрением отзывалась о них «Винер альгемейне музикалише цейтунг», «в итальянском вкусе, в стиле непревзойденного творца, господина Россини», были первыми произведениями, которые прозвучали перед широкой публикой.

За это время он написал много произведений для оркестра, в том числе две увертюры и не менее пяти симфоний. За ними, кстати, числится тот недостаток, что они написаны не во вкусе итальянского маэстро, а по образцам Гайдна, Моцарта и Бетховена. Эта брызжащая полнотой жизни оркестровая музыка была написана Шубертом для того же любительского оркестра, в кругу которого разгорелся известный спор об увертюрах Россини. Первоначально в этот оркестр входило и несколько профессиональных музыкантов, он вырос из того квартета, участники которого собирались в доме отца Шуберта. Но скоро квартира в Химмельпфортгрунде стала слишком тесной для него, и в течение нескольких лет оркестр перекочевывал из дома в дом, пока наконец не обосновался в доме экспедитора Петтенкофера. Но к этому времени оркестр уже настолько разросся и окреп, что брался даже за исполнение первых двух симфоний Бетховена. Дирижировал оркестрант Бургтеатра Отто Хатвиг, а Шуберт, как и раньше в отцовском квартете, исполнял партию альты.

Как мы уже говорили, оркестр в основном состоял из любителей. Несмотря на это, он был необходим Шуберту. Он возмещал ему утрату оркестра из воспитанников конвикта, которому он был обязан своими первыми практическими знаниями в области инструментовки. Если он не мог предъявлять к нему больших требований как композитор, то все же этот оркестр помогал ему в овладении инструментовкой и симфонической формой.

Наряду с этим в 1816 и 1817 годах он с особым рвением занялся сонатами для фортепьяно, жанром, которому

ранее он не уделял почти никакого внимания. За один лишь 1817 год он создал ни мало ни много шесть произведений этого жанра, причем перед этим он написал три прекрасные сонатины для скрипки с фортепьяно. Он также обогатил несколькими сборниками танцевальную музыку. В эти сборники вошли немецкие народные танцы и вальсы, из них широкую известность приобрел «Траурный вальс», который сначала приписывали Бетховену. Его названием, столь же романтическим, сколь и неудачным, мы обязаны не Шуберту, а издателю. Но и в эти два года наиболее богатую дань он отдал песне. Среди почти 160 песен мы находим такие перлы, как «Миньона», «Девушка и смерть», «Ганимед», «Мемнон» и «Форель». Снова перед нами избиле прекраснейших песен.

Но где певец, который будет исполнять эти песни? Кто на весь мир прославит композитора, живущего до сих пор в неизвестности? Неужели чтобы добиться для своих песен успеха у публики, он должен подчиниться моде эпохи реставрации и пойти по следам Россини?

Чтобы помочь беде, друзья композитора обратились к одному из артистов Кернтнертеатра, на которого Шуберт уже давно втайне возлагал свои надежды, но сам не осмеливался обратиться к нему. У этого певца был благородный, мужественный баритон, и в памятной постановке «Фиделио» в мае 1814 года он исполнял роль Пизарро. Шуберт не мог забыть его в роли проклятого Ореста из «Ифигении в Тавриде» Глюка. Он любил эту оперу больше всех остальных. Он не менее высоко ценил также игру Анны Мильдер-Хауптман и Иоганна Михаэля Фогля в обеих главных ролях. Шпаун рассказывает:

«Однажды, после постановки Ифигении, которая к стыду венцев шла перед почти пустым залом, мы вместе с Майрхофером и Шубертом, полные восторга, направились ужинать к Блюменштоклю в Бальгассле. Когда мы стали вслух восторженно отзываться о постановке, один из присутствовавших там университетских профессоров начал над нами издеваться. Он громко заявил, что Мильдер кричала как петух, что она не умеет петь, что ни трели ни пассажи у нее не получаются и что стыд и позор приглашать такую певицу на роль примадонны, а про Ореста — Фогля он сказал, что у него ноги как у слона. Шуберт и Майрхофер,

возмутившись, вскочили со своих мест, причем Шуберт опрокинул свой полный стакан. Началась громкая перепалка, которая вследствие неуступчивости противников чуть не дошла до взаимных оскорблений действием. Участников спора, к счастью, утихомирили более спокойные гости. Шуберт весь пылал от гнева, вопреки своему обычно тихому нраву».

Шпаун продолжает: «Увлечение Шуберта этим крупным артистом росло с каждым спектаклем, и он искренно желал познакомиться с ним ближе».

Певец придворной оперы Фогль был далеко не заурядным человеком. Родился он в 1768 году в Штейре (Верхняя Австрия) и, следовательно, был уже не молодым артистом. Он играл активную роль в создании немецкой оперы в Вене и иногда выступал как режиссер. Для певца он был исключительно начитанным и образованным. Он владел древними и новыми языками, сочинял музыку и написал работу о пении. Рассказывают, что этот мало общительный человек колоссального роста, плоскоступый, с огромными ногами, действительно не подходившими для роли античных героев, которые он исполнял как никто другой, ожидая своего выхода, обычно сидел за сценой, углубившись в чтение латинских авторов.

Можно было предположить, что при таком характере серьезный, представительный Фогль, вкладывавший в свое мастерское исполнение классических ролей глубокий гуманизм, не поддастся увлечению Россини. Послушаем теперь очаровательный рассказ Шпауна о том, как осторожно на этот раз друзья приступили к делу.

«Шуберт, которому постоянно приходилось самому исполнять свои песни, часто выражал желание найти певца, и его давнишнее желание познакомиться с певцом придворной оперы Фоглем становилось все сильнее. В нашем маленьком кругу было решено привлечь Фогля к исполнению песен Шуберта. Задача была не легкая, так как к Фоглю трудно было подступить. Шобер, покойная сестра которого была замужем за певцом Сибони, имел еще некоторые связи с театром, и это помогло ему обратиться к Фоглю. С большим воодушевлением он рассказал артисту о сочинениях Шуберта и пригласил певца познакомиться с ним. Фогль заявил, что он по горло сыт музыкой, что она ему

надоела и что он жаждет отделаться от нее, предпочитая не знакомиться с новыми вещами. Он уже столько раз слышал о молодых гениях и каждый раз бывал разочарован. Наверное, то же будет и с Шубертом. Пусть его оставят в покое. Он больше и слышать об этом не хочет.

Этот отказ до боли огорчил нас всех, но не Шуберта, который заявил, что и не ожидал другого ответа и считает его вполне естественным. Однако Шобер и другие не раз еще обращались к Фоглю, и наконец тот обещал зайти как-нибудь вечером к Шоберу, чтобы, как он выразился, посмотреть, в чем там дело.

В назначенный час важный Фогль появился у Шобера и слегка поморщился, когда маленький невзрачный Шуберт неловко расшаркался перед ним и смущенно проворчал несколько несвязных фраз о чести, которую Фогль оказал ему своим знакомством. Нам показалось, что начало не предвещает ничего доброго. Наконец Фогль сказал: «Ну, показывайте, что у вас там? Вы сами будете мне аккомпанировать?» — и взял первые попавшиеся ноты — музыку на стихотворение Майрхофера «Глаза» — изящную, мелодичную, но мало значительную песенку. Фогль скорее напевал про себя, чем пел, затем довольно холодно сказал: «Недурно». Но когда ему после этого проаккомпанировали другие песни, которые он исполнил лишь вполголоса, он стал гораздо приветливее, но все же ушел, не пообещав прийти еще раз. Уходя он похлопал Шуберта по плечу и сказал ему: «Знаете, в вас что-то есть, но вам нехватает фиглярства. Вы не шарлатан. Вы расточаете прекрасные мысли, но, к сожалению, совсем не умеете их размусоливать».

Намек был совершенно ясен. За горькой иронией этих слов скрывалось искреннее отвращение к итальянскому «тру-ля-ля», — как отзывался о подобной музыке Бетховен, — отвращение к искусному размусоливанию отдельных красивых оборотов. Этим, вероятно, и было вызвано решение Фогля уйти из оперы, вообще бросить музыку. Возвышенные оперы Глюка ставились перед почти пустым залом, а при звуках бойких мелодий Россини публика бесновалась как наэлектризованная. Певца охватило отчаяние, смешанное с отвращением, и он серьезно задумал уйти со сцены. В этот момент он встречает ставшего композитором помощ-

ника учителя, владеющего таким богатством, таким изобилием музыкальных мыслей и в то же время отличавшегося большой простотой, глубиной и ясностью души. Эта встреча стала поворотным пунктом и в жизни певца Иоганна Михаэля Фогля. Вместо того, чтобы бросить музыку, он вновь исполнился веры в искусство, и этим был обязан творческой силе молодого безвестного композитора. Шпаун рассказывает далее:

«При других Фогль высказывался гораздо более благоприятно, чем при нас. Например, когда он впервые услышал «Песнь моряка Близнецам», он заявил, что это великолепная песня и что совершенно непостижимо, как подобная глубина и зрелость могут таиться в таком крохотном молодом человеке.

Постепенно песни Шуберта все сильнее захватывали Фогля, и он стал часто приходить в наш кружок даже без приглашения, стал приглашать Шуберта к себе, разучивал с ним его песни, а заметив, какое колоссальное впечатление его исполнение производит на нас, на самого Шуберта и на всех слушателей, он так увлекся этими песнями, что стал самым горячим поклонником Шуберта и вместо того, чтобы бросить музыку, как он хотел было сделать, снова загорелся ею. Через несколько недель Фогль уже пел шубертовские песни: «Лесного царя», «Ганимеда», «Борьбу», «Скитальца» и т. п. в небольшом кругу восторженных слушателей, и то вдохновение, с которым этот большой артист исполнял все песни, было лучшим доказательством того, что он сам увлечен ими».

Вдумчивый артист сделал в своем дневнике запись, свидетельствующую о том, сколь велико было пережитое им впечатление. Мы находим там следующие строки:

«Ни на чем другом нельзя так четко проследить отсутствие подлинной школы пения, как на песнях Шуберта. Какое колоссальное впечатление производили бы всюду, где говорят на немецком языке, эти действительно божественные откровения, эти плоды музыкального clairvoyance (ясновидения.— Г. Г.), если бы не было этого недостатка. Сколько людей, может быть, впервые поняли бы, что означает язык, поэзия звуков, гармония слов, мысли, высказанные музыкой. Они бы поняли тогда, что переложение на язык музыки прекрасных поэтических произведений на-

ших величайших поэтов возвышает и может даже превзойти его оригинал. Таким примерам нет числа: «Лесной царь», «Гретхен за прялкой», «Вознице Кроносу», «Миньона» и «Песни арфиста», «Томасние» Шиллера, «Пилигрим», «Порука».

Но не менее сильным и глубоким было и впечатление, которое произвел певец на композитора. Шпаун пишет об этом:

«Но самое большое впечатление прекрасный певец произвел на самого молодого композитора, который был счастлив, что так долго лелеянная им мечта осуществилась. Первая же встреча связала обоих художников союзом, становившимся все теснее, пока его не нарушила смерть. В дружеских беседах Фогль делился с молодым композитором богатой сокровищницей своего опыта, по-отечески заботился об удовлетворении его нужд, поскольку авторского заработка Шуберта тогда было недостаточно для этого, и прекрасным исполнением его песен проложил ему путь к славе, которой он столь блестяще достиг».

Наконец-то успех, достигнутый с таким трудом, создал возможность более обеспеченной, более достойной человека жизни, подал надежду на беспрепятственное художественное творчество. В лице Михаэля Фогля Шуберт нашел не только певца, но и талантливого создателя новых образов. Его художественное исполнение оказало немалое влияние и на песенное творчество самого композитора. Фогль имел на Шуберта большое влияние и как человек. Он не только помогал ему, где только мог, в материальном отношении и отдавал весь свой талант для пропаганды его творений, но, кроме того, строгой неподкупностью своего характера представлял собой здоровый моральный противовес некоторым отрицательным влияниям в кругу друзей Шуберта, которые иногда могли повредить ему. «Он не терпел пошлости ни в искусстве, ни в жизни и в этом отношении имел очень благотворное влияние на Шуберта».

Но Леопольд Зоннлейтнер, которому мы обязаны этими наблюдениями, отмечает и отрицательные черты характера Фогля: «Многие песни Шуберта он исполнял с увлечением, глубоко захватывая слушателей, но в то же время, особенно в более поздние годы, он делал это с заметной аффектацией и самовлюбленностью. Шуберту часто

приходилось руководиться его требованиями, и жалоба на то, что многие песни Шуберта не подходят вполне ни для какого голосового регистра, объясняется влиянием Фогля и находит в нем свое оправдание. Фогль часто производил впечатление словами, произнесенными почти без звука, выкриком или фальцетом, что не было оправдано художественно и не могло бы быть передано никем другим».

Шпаун также соглашается, что Фогль допускал при исполнении известные вольности, которые Шуберт не одобрял. Так, например, будучи воспитанником старой школы, певец считал мелодии, простые как народные песни, недостаточно сильными и любил «украшать» их голосовыми эффектами. Но Шпаун категорически отрицает сколько-нибудь заметное влияние Фогля на манеру письма Шуберта. «Никто никогда не имел ни малейшего влияния на его манеру писать, хотя многие пытались это сделать. Самое большее, если он иногда уступал Фоглю, считаясь с его голосовым регистром, но и то лишь редко и неохотно»¹.

Из многих описаний мы узнаем также, что Фогль нравился себе в роли более сильного защитника Шуберта. Но и в этом отношении постепенно наступила перемена, и в основном тогда, когда Фогль оставил оперную сцену и посвятил себя исключительно исполнению песен Шуберта. Как глубоко было его преклонение перед композитором, нам сообщает один из близких певцу наблюдателей. Это молодой студент-медик по имени Халлер родом из Штейра, где родился и Фогль. В студенческие годы он жил в Вене у артиста. Он пишет, что «Фогль был со всеми груб, особенно с теми, кто ему не льстил. И только Шуберт, вернее его гений, своими чарами мог приручить эту грубую натуру».

¹ Однако при исполнении песен Шуберта Фогль, как о том неопровержимо свидетельствуют принадлежавшие ему экземпляры песен, позволял себе вносить многочисленные изменения, в особенности украшения. Некоторые из таких искажений авторского текста проникли и в прижизненные издания песен Шуберта. После смерти композитора многие издатели вообще издавали некоторые песни так, как их пели Фогль, Тице и другие певцы, т. е. со множеством искажений. При подготовке издания полного собрания сочинений Шуберта в конце прошлого века исследователям пришлось приложить много труда для восстановления «автентического» текста песен.—
Прим. ред.

Фогль брал с собой Халлера на разные музыкальные вечера в домашнем кругу. Халлеру однажды бросилась в глаза порицавшаяся всеми привычка Шуберта внезапно исчезать или совсем не появляться, «хотя бы его там так долго, с такой тоской ожидали». В таких случаях Фогль, «такой гордый по отношению ко всем остальным, а по отношению к Шуберту подчеркнута почтительный», обычно брал своего друга под защиту, говоря:

«Мы все должны преклоняться перед гением Шуберта, и если он не пришел, нам следует на коленях умолять его».

Нельзя более ярко охарактеризовать преданность свое-нравного старого холостяка, обладавшего чистой душой художника. И действительно, Шуберт не обманулся в своих надеждах: дружба с Фоглем открыла перед ним новый путь.

ГЛАВА IV

Учитель музыки в семье венгерского графа.— Совместная жизнь двух друзей в доме вдовы Сансуци.— Разрыв с отчим домом.— Счастливые недели в Штейре.— Первое соприкосновение с театром.

Между тем, все оставалось по-старому. Не только ненавистная служба в школе по-прежнему лежала на Шуберте тяжким бременем, но вскоре ему пришлось отказаться и от желанного прибежища в доме Шобера и его матери и последовать за отцом на его новую квартиру в Россау. Неуклонно он искал случая как-то устроить свои материальные дела. Если ему и не удалось получить должность преподавателя музыки в Лайбахской школе, то, может быть, посчастливится на поприще частного учителя музыки? Ведь так много богатых помещиков ищут преподавателей музыки для своих дочерей и сыновей. И действительно, ему удалось найти такое место. В этом ему помог отец пятнадцатилетней певицы Каролины Унгер, ставшей позднее знаменитостью, но в то время только начинавшей свою карьеру. Семья графа Эстергази фон Галанта искала домашнего учителя музыки для своих двух маленьких дочерей. Не исключена возможность, что рекомендация Фогля, который, как видный представитель придворной оперы, несомненно, был знаком с молодой Каролиной Унгер и ее отцом, также сыграла свою роль. Как и большинство австро-венгерских помещиков, граф зимою жил с семьей в столице, а летние месяцы проводил в своих владениях в Венгрии. Поместья графа находились неподалеку от границы Словакии, на расстоянии четырнадцати почтовых станций от Вены.

Как и во всех аристократических домах, в семье графа считалось хорошим тоном заниматься музыкой. Больше всего здесь пели и играли на фортепьяно. Если родители имели возможность наслаждаться музыкой, то почему бы

лишать этого подрастающее поколение? Правда, граф отчасти из сознания своей вины, отчасти из гордости, — ибо он был венгерский магнат, — признавался, что сам он всего лишь «дитя природы, получившее варварское воспитание», в чем Шуберту вскоре пришлось убедиться. В столице Австрии граф имел достаточно возможностей удостовериться в том, что образование является одним из его сословных преимуществ. Как выходец из старой могущественной дворянской семьи, он был типичным для этого времени представителем австро-венгерской аристократии, существовавшей на доходы от своих колоссальных поместий. Через своих управляющих они эксплуатировали крестьян, трудившихся на их землях, а сами тем временем наслаждались всеми благами жизни, искусством и литературой.

Жалованье, которое Франц Шуберт получал в замке графа Эстергази, составляло 75 гульденов в месяц, то есть было лишь на пять гульденов меньше, чем двухгодичный оклад помощника учителя. Такие выгодные условия заставили даже отца Шуберта сложить оружие. Однако он все же не дал своего окончательного согласия, а лишь ходатайствовал о предоставлении сыну отпуска на один год, обещав подыскать на это время заместителя. 7 июля 1818 года его сын, столь жаждавший обрести свободу, получил, наконец, заграничный паспорт на выезд в Венгрию, сроком на пять месяцев, и отправился в Желиз, замок графа Эстергази-Галанта.

Друзья Шуберта с нетерпением ожидали первых известий от него. 3 августа он, наконец, ответил: «Разве я могу позабыть вас, ведь вы для меня—всё! Шпаун, Шобер, Майрхофер, Зенн, как вы живете, здоровы ли? Я чувствую себя превосходно, живу и сочиняю музыку как бог, словно так оно и должно быть. «Одиночество» Майрхофера уже готово. Я считаю, что это лучшее мое произведение, и именно потому, что здесь я свободен от каких бы то ни было забот. Надеюсь, что все вы здоровы и веселы, как я. Наконец-то я чувствую, что живу; слава богу, пора уже, иначе я погиб бы как музыкант».

Отец и оба брата в Вене вскоре также получили письма, одно за другим, в них ощущалась ничем не сдерживаемая радость жизни, не испытанное им доселе чувство, — теперь он мог свободно дышать и творить, не зная ника-

ких забот. Игнацу он сообщает, что чувствует себя как бог, а Фердинанда, который был преподавателем в Венском приюте для сирот и руководил в нем музыкальными занятиями и школьным хором, утешает словами:

«Плохо тебе живется! Но как бы я хотел поменяться с тобой, чтобы и ты был наконец счастлив! Ты освободился бы от своего тяжелого бремени. Дорогой брат, я желаю тебе этого от всего сердца!»

Чтобы поддержать брата в его беде, Шуберт сочинил зауспокойную мессу, которую Фердинанд с ведома своего великого брата исполнял под своим именем и предъявил на экзаменах своему преподавателю теории музыки, а в 1825 году опубликовал в издательстве Диабелли под заголовком «Немецкий реквием» Фердинанда Шуберта», посвятив заместителю директора своего заведения.

Ежедневно Франц Шуберт давал молодым графиням уроки пения и игры на фортепьяно, но разве могли занятия, которые он обязан был проводить теперь, сравниться с бременем, лежавшим на нем, когда он был помощником учителя? За исключением этих уроков музыки, он был хозяином своего времени и наслаждался полной свободой. Наконец-то он мог, сколько его душе было угодно, отдаваться композиции и, кроме того, целыми часами бродить по огромному дворцовому парку, из которого открывался вид на нежные пейзажи вдоль берегов реки Гран. Он наблюдал за работой крестьян в прилежащих деревнях и на полях, но не свысока, будто барин во время загородной прогулки, а с интересом, как трудящийся человек, знающий цену и смысл всякого производительного труда. Шуберт пишет:

«Хорош здесь сбор урожая. Здесь не свозят сжатые хлеба в риги, как это делается в Австрии, а собирают их в открытом поле в громадные кучи, которые называют стогами. Обычно величина их составляет 40—50 сажень в длину и 15—20 в высоту. Эти стога складывают так искусно, что дождь стекает по ним вниз и не наносит хлебам никакого ущерба. Овес и другие злаки иногда закапывают в землю».

Он радуется предстоящему сбору винограда, «о котором мне рассказывали так много занятного». И здесь его никогда не дремлющий слух не менее внимателен, чем его

зоркий глаз, охватывающий все изобилие отливающих золотом хлебов, возвращенных руками трудового люда. Ничто не ускользает от него: ни полные грусти песни, которые поют парни и девушки во время работы, ни зажигательные пляски в деревнях по воскресным дням. Глубоко врезаются в его память мелодии и ритмы, в которых венгерский народ, сотни лет томившийся под игом крепостного права, выражает не только свои жалобы, но и свою непоколебимую волю к жизни.

«Ты счастливее! — пишет ему брат Игнац, давая волю страждущему сердцу. — Как я тебе завидую! Ты живешь, наслаждаясь сладчайшей золотой свободой, ты можешь творить, не ставя никаких препон своему музыкальному гению, можешь свободно выражать свои мысли, тебя любят, тобою восхищаются, тебя боготворят!» — Далее следует вопль отчаяния: Игнац противопоставляет свое собственное положение тому, в котором находится брат, называет себя жалким вьючным животным, «покорно и безропотно подчиняющимся велениям неблагодарной публики и тупоголовых бонз». «Ты удивишься, если я скажу тебе, — продолжает он, — что у нас дома дело дошло до того, что нельзя даже посмеяться, рассказать о каком-нибудь забавном происшествии на уроке закона божия. Итак, ты легко можешь представить себе, что в такой обстановке у меня часто вся душа горит от злости и свобода знакома мне лишь как слово. Видишь ли, ты теперь избавился от всего этого, ты свободен, ты не видишь и не слышишь ничего более обо всех этих чудовищных безобразиях и особенно о наших бонзах, и ты уже не нуждаешься в утешении, кое мы черпаем в четверостишии Бюргера, посвященном им:

Толстоголовым бонзам ты
Вовеки не завидуй:
Как тыквы, головы пусты,
Хоть и солидны с виду.

Прощай и скорее возвращайся! Мне о многом хочется тебе рассказать, но я приберегу все для устной беседы».

И к этому воплю души, к этому беспомощному протесту против возглавляемого бонзами режима, душившего малейшее стремление к свободе, режима, которому его отец

был верноподданнически предан душой и телом, — Игнац делает многозначительную приписку:

«Если ты будешь писать и мне и батюшке вместе, не касайся религиозных тем...»

Желая доставить Игнацу удовольствие, Франц пишет лично ему:

«Ты, Игнац, остался, как и прежде, железным человеком. Твоя непримиримая ненависть ко всему роду бонз делает тебе честь. Но ты и понятия не имеешь о здешних полах! Это такие ханжи, такие скотины, каких ты и представить себе не можешь; глупы как старые ослы, грубы как буйволы. Ты бы послушал их проповеди! Проповеди почтенного патера Непомуцене¹ ничто в сравнении с ними. С церковной кафедры здесь так и сыплются слова «лодыри», «сволочи» и т. п., так что диву даешься. Принесут череп покойника, покажут его и говорят: «Эй вы, рябые рожи, когда-нибудь и вы будете так же выглядеть!» Или: «Да, пойдет парень с девкой в трактир, всю ночь пропляшут, пьяные залягут спать и встают уже втроем» и т. п.»

Трудно изобразить более резко и уничтожающе роль духовенства, которое делало все, чтобы запугать и одурачить простой народ. Шуберт, с ранней молодости знавший только гнет и принуждение, зорко подметил чудовищное противоречие между неотъемлемым правом народа на жизнь и его угнетением всеми самыми грубыми средствами церковной власти, которая служила только для подавления в самом зародыше всякого протеста против помещичьей власти. Он внимательно наблюдал, как трудится народ, прислушивался к его песням и танцам и постепенно эти мелодии переплетались с его собственными мелодиями. С горечью и возмущением он наблюдал, какими отвратительными средствами народ удерживали в рабстве. Он чувствовал себя плотью от плоти, кровью от крови народа, который держали здесь в повиновении подобными средствами. Разве сам он не принадлежал к челяди замка? Конечно, принадлежал. Но самым удивительным было то,

¹ По-видимому, речь идет о жившем в Россау священнике Марии Иоганне Непомуке Пригале, проповеди которого, очевидно, тоже отличались большой «свободой». — *Прим. ред.*

что он не находил в этом ничего для себя унижительного. Всем известны многочисленные рассказы, в которых изображается, как Бетховен добивался у аристократии, чтобы с ним обращались как с равным. Шуберт, напротив, вовсе не требовал, чтобы его ставили на одну ногу с графом, сажали с ним за один стол и предоставляли одинаковое помещение. «Граф довольно груб, графиня горда, но обладает более тонкими чувствами, маленькие графини — хорошие дети. Жарким меня пока не балуют...»¹ — пишет он с сарказмом. Но при описании обслуживающего персонала он находит совсем другие слова:

«Наш замок не из крупных, но очень мило построен. Вокруг него прекрасный сад. Я живу в доме управляющего. Здесь довольно тихо, если не обращать внимания на стадо гусей приблизительно в сорок голов, которые иногда так гогочут, что не слышишь собственного голоса. Окружающие меня люди — все очень хорошие. Редко где можно найти так удачно подобранных графских слуг. Господин управляющий — славонец, славный человек, много воображающий о якобы имевшихся у него музыкальных талантах. Он и теперь еще виртуозно бренчит на лютне немецкие танцы. Сын его, студент-философ, сейчас как раз приехал на каникулы. Мне хотелось бы сойтись с ним поближе. Жена управляющего подобна всем женщинам, которые желают, чтобы их величали барынями. Казначей прекрасно подходит для своей должности — это человек, заботящийся исключительно о наполнении своих карманов и мешков. Доктор — человек весьма знающий, но в свои двадцать четыре года жалуется на болезни, как старая барыня. Очень кривляется. Хирург нравится мне больше всех — это почтенный старик семидесяти пяти лет, всегда веселый и бодрый. Дай бог каждому такую счастливую старость! Судья — очень простой и славный человек. Компаньон графа — старый весельчак и неплохой музыкант, часто составляет мне компанию. Повар, камеристка, горничная, няня, ключник и т. д., два шталмейстера — все это хорошие люди. Повар довольно развязен, камеристка — девушка тридцати лет, гор-

¹ Жаркое подавалось в помещичьих именьях только «господам». Таким образом, Шуберт хочет сказать, что обедает не за графским столом, но вместе со слугами. — *Прим. ред.*

ничная очень хороша собой, любит поболтать со мною, няня — милая старушка, ключник — мой соперник. Оба шталмейстера гораздо более подходят для общения с лошадьми, чем с людьми».

Но в этой полной юмора характеристике часто разящей очень метко, Шуберт перечислил далеко не весь персонал замка. Здесь были и камердинеры, егери, писари, поварики, прачки и т. п. Само собой разумеется, были и садовники, дворецкие, кучера и т. д. Заслуживает внимания то, что управляющий занимал довольно высокое, можно сказать, буржуазное положение; упоминание о том, как он «виртуозно бренчит на лютне», несомненно, шутка. Отсюда становится понятной и сословная спесь его супруги, которая требует, чтобы ее величали барыней, и то, что сын его — студент. В те времена многие студенты и художники были выходцами из этой среды. Из такой семьи управляющего именем вышел и один из ближайших друзей Шуберта — Франц фон Шобер. Приблизительно на одном положении с управляющим были казначей, врач, ветеринар и судья. То, что этот пережиток глубокого средневековья уцелел здесь, бросает яркий свет на сохранившиеся в неприкосновенности феодальные отношения: наличие собственного судьи позволяло помещику творить в своих владениях суд и расправу по собственному произволу. Но музыкальный компаньон, которого граф держал наряду с учителем музыки своих детей, как и последний, стоял уже на уровне камердинера.

Горничную, которая так нравилась Шуберту, что он даже упоминает о наличии соперника, чем и выдает себя, звали Пепи Пекельхофер. В том же году она получила повышение и стала камеристкой. Соответственно своему новому положению она вышла замуж за камердинера и кончила свою жизнь старшей камеристкой.

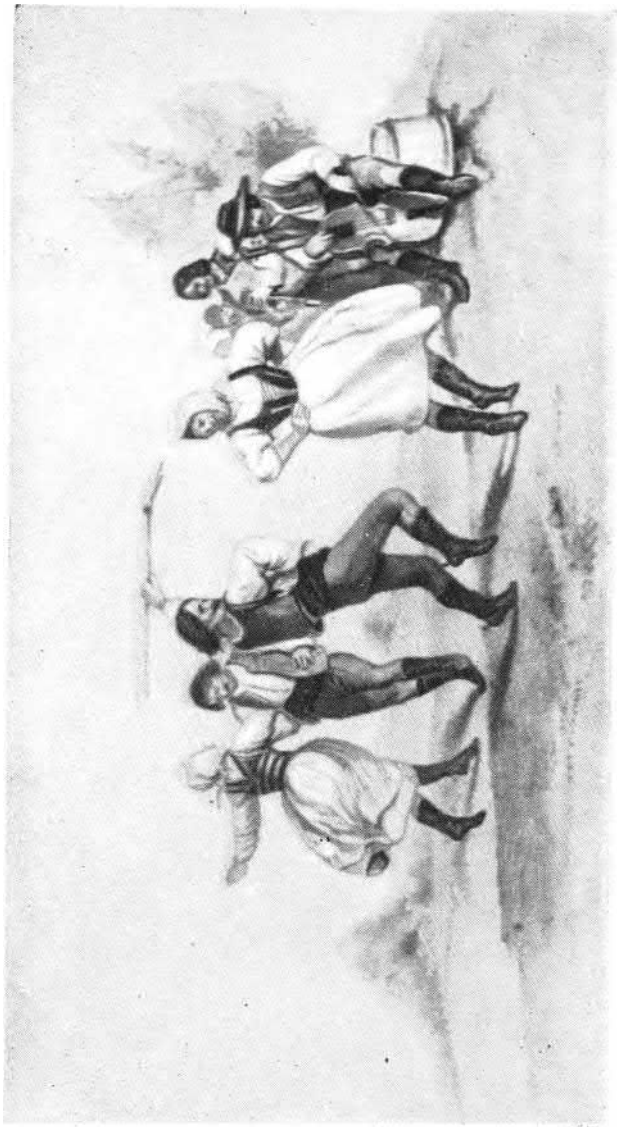
Кто, читая это описание Шуберта, не вспомнит невольное «Свадьбу Фигаро» Бомарше, материалом которой Моцарт не без основания воспользовался для своей блестящей оперы, столь беспощадно бичующей тогдашнее общество? Постановка этой оперы в Париже в канун революции, как известно, подействовала подобно искре, попавшей в бочку с порохом. И если Иосиф II, правда, после некоторых колебаний, в конце концов разрешил Моцарту по-



Замок Желизе
Фотография



Дом управляющего в Желизе
Акварель Франциски Эстергази, около 1850 г.



Пляска венгерских крестьян
Литография Гераша

ставить эту рискованную по содержанию оперу в придворном театре, то возможно, что он исходил при этом из того соображения, что критика разложившихся помещичье-феодалных нравов в его владениях не может повредить его политике. Но Иосифа II уже не было. Теперь дворянству нечего было бояться его реформ. Под покровительством его наследника оно могло снова неограниченно пользоваться своими привилегиями. «Я надеюсь, — заявил дворянству канцлер Меттерних, — разгромить с божьей помощью революцию в Германии так же, как я победил завоевателя мира».

Если Шуберту и удалось уйти от гнета реставрации, лежавшего тяжелым бременем на буржуазии столицы, то здесь, в поместье графа, этот гнет еще беспощаднее проявлялся под маской патриархальной идиллии. Со временем он увидел и классовую рознь, разделявшую даже персонал графского замка и подрывавшую человеческие взаимоотношения. И там проходила резкая грань между прислугой из народа, плебеями, и буржуазными чиновниками замка. Очень тонко Шуберт подмечает это различие в письме Фердинанду, не скрывая, на чьей стороне его сочувствие.

«Мне было бы и теперь так же хорошо, как вначале, если бы я не стал с каждым днем лучше разбираться в окружающих меня людях. Но я вижу, что среди всех этих людей я собственно совершенно одинок, если не считать двух-трех действительно хороших девушек. С каждым днем я все больше тоскую по Вене. Мы выезжаем в середине ноября».

Все больше ему недоставало круга его друзей, которых никто ему здесь не мог заменить. «В Желизе я все делаю сам: сам сочиняю, сам редактирую, сам слушаю, и бог весть что еще. О подлинном искусстве никто здесь понятия не имеет, разве что порою сама графиня, если я не ошибаюсь. Таким образом я один с моей возлюбленной и вынужден вечно прятать ее в своей комнате, в своем фортепьяно, в своей груди. Хотя это часто настраивает меня на печальный лад, но в то же время и тем больше возвышает. Итак, не бойтесь, что я останусь здесь дольше, чем это вызывается крайней необходимостью. За это время я написал здесь несколько песен, и, как мне кажется, они весьма удачны».

Сопровождаемая большим обозом, высоко нагруженным различной кладью, семья императорского королевского камергера графа Иоганна Карла фон Эстергази со всей своей свитой покинула замок и, как сообщалось в официальной «Винер цейтунг», 19 ноября прибыла в столицу. Учитель музыки Франц Шуберт проследовал за ними на почтовых.

Для Шуберта было ясно, что с приездом в Вену не могло быть и речи о возвращении к прежнему положению. В доме графа он бывал теперь всего один раз в неделю и за два гульдена давал урок музыки маленьким графиням (мы не располагаем какими-либо другими данными о Шуберте — учителе музыки в эти годы.). И все же его никакими силами нельзя было заставить вернуться в отчий дом. Лучше голод! Он переехал к Майрхоферу. Комната его, которую они по-братски делили, была узкой и темной, «с довольно низким потолком», но она была освящена памятью о немецком певце свободы Теодоре Кернере, который жил в ней до тех пор, пока в 1813 году не пошел добровольцем на войну за освобождение родины, где и пал в бою.

Вдову, владелицу квартиры, в которой находилась эта комната, звали Сансуси, что, как известно, означает «беззаботная». Это звучало как насмешка, ибо условия, в которых приходилось жить здесь обоим молодым людям, были отнюдь не завидные. Вдова Сансуси, содержавшая табачную лавочку в первом этаже этого дома, старалась оправдать свою фамилию. Практичная женщина скоро заметила полную неспособность своих жильцов преодолеть повседневные жизненные препятствия. Как родная мать, она заботилась о них, и они были от всего сердца благодарны ей за это.

Таким образом в темной комнате вдовы Сансуси и был установлен дружеский союз двух художников, сыгравший такую большую роль в жизни обоих — поэта Майрхофера и Шуберта. Остальные друзья Шуберта с удивлением смотрели на этот казавшийся им странным союз, ибо замкнутый характер Майрхофера, который не был склонен ни к шуткам, ни к другим забавам, обычным в веселой компании, совсем не подходил к открытому, веселому нраву Шуберта.

С миной каменной, угрюмой,
Не шутил он, не смеялся.
Респектабельный и чинный,
В людях вызывал почтенье.

Мало говорил, а скажет —
Так значительное нечто.
Развлекательного чтенья
Избегал,— равно и женщин.

Только музыка порою
Вдруг его преображала.
Песням Шуберта внимая,
Оживлялся он, бывало.

Так он из дому не выйдет,—
Ну, а к нам заглянет все же.
В уголок забьется, смотрит
На проделки молодежи.

Так писал спустя ровно сорок лет любивший шутку Бауэрнфельд, который тогда, правда, был еще чересчур молод, чтобы войти в круг друзей Шуберта. Но подлинные причины замкнутости и необщительности Майрхофера были слишком хорошо известны друзьям Шуберта. Шпаун говорит о них прямо:

«Майрхофер особенно отличался прекрасным знанием латинского и греческого языков, а также классиков. Часто дела его были очень плохи, но ему ничего, кроме трубки, не было нужно. Поскольку его прекрасное литературное образование было известно в некоторых кругах, ему удалось получить вначале скромное, но все же спасавшее его от нужды место в ведомстве, контролировавшем книжные издания, где его позднее выдвинули на должность книжного ревизора».

Читатель не должен думать, что под этим важным бюрократическим титулом скрывается наименование какой-либо захудалой административной должности. Нет, название этого ведомства служило лишь маской для аппарата цензуры Меттерниха, который подобно пауку захватывал в свои сети все, что стремилось к свободе. Сюда-то бедность и загнала жаждущего свободы, но слабого Майрхофера.

«Так как он был настроен чрезвычайно либерально, даже демократически, и всей душой стоял за свободу печати,

в это ведомство по контролю за книгами его могла загнать лишь нужда.

Странно, что при его взглядах во всех издательствах его боялись как строгого ревизора...»

Этому-то книжному ревизору, которого все так боялись, Бауэрнфельд посвятил строки в своем стихотворении «Венский цензор». Хотя оно и не может претендовать на высокие литературные достоинства, все же оно заслуживает всего нашего внимания благодаря своему неоспоримому документальному характеру. И хотя Бауэрнфельд лишь с 1824 года вошел в круг самых близких друзей Шуберта, то есть тогда, когда раздираемый внутренними противоречиями Майрхофер уже вышел из этого круга, он все же был достаточно близок с ними сбоими для того, чтобы потомство могло считать его достоверным свидетелем.

Как его подробный портрет в стихах, — а мы именно так должны рассматривать эту запись воспоминаний, — мы помещаем здесь следующие строфы:

Как играл в тот вечер Шуберт —
Торжество любви и света!..
И в углу зашевелился
Мощи бедного поэта.

Плечи узкие расправил,
Небывалой полон воли,
По худым щекам струились
Слезы радости и боли.

С кресла медленно поднялся,
А когда умолкли звуки,
Подойдя к роялю, другу
Стал трясти в волненье руки.

И затем, бокал наполнив,
Ощущая сил избыток,
С жестом царственным, спокойным,
Выпил огненный напиток.

Ожил вдруг, разговорился,
Все, кто были в этом зале,
Удивлялись дерзким мыслям
И речам его внимали.

Судьбы Австрии провидя,
Говорил он, страх отбросив:
Зря покинула отчизна
Путь, что начертал Иосиф!

Для него был этот кайзер
Чем-то вроде идеала.
И он жаловался горько.
Что страна в беду попала.

Речь все яростней, все жарче.
Осмелев, он рвется в драку.
Вот он гневно переходит
На правительство в атаку.

О свободе для народа,
Ожидаемой веками,
Говорит он, задыхаясь,
Потрясая кулаками.

Так кричит он и бушует,
Сам не свой, в восторге рьяном,—
И своих сарказмов стрелы
Посылает в грудь тиранам.

«Эй, прислушайтесь, внимайте!
Ураган грохочет глухо!
Вас, рабы и лицемеры,
Победит оружие духа.

Над могильными холмами,
Где ваш прах презренный сгинет,
Человечность, торжествуя,
Крылья мощные раскинет.

Пусть пройдут еще столетья! —
Сквозь века провижу это! —
Жизнь — она не терпит мрака —
Жизнь — она прорвется к свету!

Будут взлеты и паденья!
Все коварней и жесточе
Против утра золотого
Ополчатся силы ночи.

Но грядет иная эра!
Рухнут каменные своды,
И вовек засветит солнце
Братства, равенства, свободы!»

Так, по поэтическому сообщению очевидца, излил свою
отчаявшуюся душу измученный поэт, прикованный служ-

бой к реакционной меттерниховской цензуре, нарисовав прекрасную перспективу, уносящую читателя далеко за пределы буржуазного общества. На такое глубокое проникновение в будущее его вдохновила музыка Франца Шуберта. Прочтем же и конец:

Сорок лет тому назад
Речь держал нам цензор в Вене.
Хоть я многое забыл,
Это было — откровенье!

Да и кто бы от него
Мог тирады ждать подобной?
Был он мрачен, молчалив,
Будто памятник надгробный.

И на следующий день
Вновь бестрепетно и сухо
Он вымарывал из книг
Даже слабый признак духа.

Но случилось как-то раз,
Он пришел в свою контору,
Сел за стол, потом вскочил,
Зашагал по коридору.

И не видя ничего,
Словно странным сном объятый,
Он по лестнице крутой
На этаж взобрался пятый.

У раскрытого окна
Он стоял с лицом надменным,
Ветерок весны дохнул
На него могильным тленом...

...Золотая вьется пыль
Над булыжной мостовой.
Бедный цензор там лежал
С разможенной головою.

Такова была судьба другого друга Шуберта. Его жизнь закончилась не преследованием и изгнанием, как у Иоганна Зенна, а физическим самоуничтожением. Слишком слабый и слишком далекий от жизни, чтобы отказаться от карьеры на службе у реакции, и в то же время слишком прогрессивный, чтобы не чувствовать к своей ненавистой профессии одно только отвращение, Иоганн Майрхофер

не мог не прийти к катастрофе из-за такого раздвоения. Шуберт положил на музыку многие из его стихов, полных глубоких мыслей, горькая трагика которых противостояла расслабляющим романтическим течениям, прикрывавшим политическое бессилие. Среди них были такие значительные произведения, как «Мемнон», «Гелиополис», «Ноктюрн», «Моряк к Близнецам», «На Дунае», «Добровольное погружение», «Одиночество», «Освобождение», «Гондольер». Два года он по-братски разделял с ним мрачную комнату у вдовы Сансуси. Шпаун пишет об этом:

«Поэт и композитор стали близкими друзьями и несколько лет жили вместе в одной комнате. Майрхофер часто говорил, что прекрасные песни Шуберта украшают его жизнь и что его собственные стихи начинают ему нравиться лишь тогда, когда Шуберт положит их на музыку. Каждый вечер мы с Майрхофером восторженно обсуждали то, что Шуберт написал за день. Он был необычайно трудолюбив, и мелодии лились у него подобно потоку».

Рабочий день Шуберта был точно распределен. До обеда он занимался композицией, после обеда — чтением, вечера он проводил с друзьями. Он твердо придерживался такого распорядка, и ничто, даже самые серьезные события, не могли заставить его изменить ему. День у него начинался с шести часов утра¹. Об этом нам образно расскажет Хюттенбрэннер.

«Когда Шуберт и Майрхофер, который написал для него много стихотворений, жили вместе на Випплингерштрассе, Шуберт ежедневно в шесть часов утра садился за секретер и писал до часа дня. За это время он выкуривал несколько трубочек. Если я приходил к нему до обеда, то он проигрывал мне то, что написал, и спрашивал о моем мнении. Если я особенно хвалил какую-нибудь пьесу, то он говорил: «Да ведь эти стихи очень хороши, на них легко писать музыку. Мелодии сами просятся на ноты, и я с радостью записываю их. А вот если стихи плохи, — с места не сдвинешься, промучаешься с ними, а получается одна сушь. От многих стихов, которые мне навязывали, я отказался».

¹ По другим данным, Шуберт начинал свой рабочий день позднее, около 9 часов утра.—Прим. ред.

Если Шуберт не проводил вечер в кругу своих друзей, его почти наверное можно было найти в театре. Ансельм Хюттенбрэннер подчеркивает, что хорошие драмы интересовали его не менее, чем оперы. После обеда он обычно читал газеты. В Вене по старому хорошему обычаю их читали в кафе.

«Шуберт никогда не писал после обеда, — пишет Хюттенбрэннер. — Пообедав, он шел в кафе, выпивал чашку черного кофе, долго курил и читал газеты. Так он проводил несколько часов».

Конечно, в скромной совместной жизни таких разных людей, как Шуберт и Майрхофер, не могло обойтись без разногласий и трений. Правда, они и дополняли друг друга в своих взглядах на искусство, литературу, музыку; они также были одного мнения о том, что музыка как глашатай свободы и человеческого достоинства играет ведущую роль там, где на слово наложен суровый запрет. Но и защищать это мнение Майрхоферу мешала его служебная деятельность. Никто так хорошо не понимал этого, как он сам. В своих воспоминаниях он пишет:

«Во время нашей совместной жизни не могли не обнаружиться отдельные разногласия, каждый был хорошо вооружен для защиты своего мнения, и результаты не заставляли себя ждать. Мы дразнили друг друга каждый на свой лад и пользовались стихами и песнями, чтобы развлечь друг друга. Его веселый и задумчивый нрав и моя замкнутость выступали особенно ярко и давали повод называть друг друга соответствующими именами, как будто мы играли определенные роли. К сожалению, я играл свою собственную...»

При этом не было недостатка и в трагикомических столкновениях, которые показывали, до какого ожесточения доходили эти споры, часто вызванные какою-либо ничтожной мелочью. Нередко остальные друзья становились невольными свидетелями таких ссор. Один из них, которого Шуберт высоко ценил как пианиста, Иосиф Гахи, рассказывает об этом следующее:

«Любимой шуткой Майрхофера было внезапно напасть на Шуберта с палкой, которую он держал наподобие штыка, причем он с саркастическим смехом кричал на верхнеавстрийском диалекте: «Ах ты, шельма! зарезать тебя

мне пара пустяков!» На что Шуберт отвечал ему: «Вальдль¹, — ты дикий поэт!»

Как мы видим, выражение «зарезать» стало привычным для Майрхофера благодаря его ненавистной службе в цензуре, и потому в те моменты, когда он терял самообладание, он угрожал «зарезать» даже своего единственного друга, которого он почитал гением. И несмотря на это, дружба с Шубертом была для него последней опорой, тем светочем, который он сравнивал с мерцанием созвездия Близнецов на ночном небосводе.

Близнецы, Кастор и Полукс,—
Неусыпные в дозоре.
Вы мне светите в тумане,
Бережете в дальнем море.

Кто в своих уверен силах,
Тот ваш свет узрел сквозь тучи:
Не страшится урагана,
Тверд и смел душой могучей.

Как высоко ценил Шуберт это братство Близнецов, о котором пел глубоко несчастный поэт, говорит прекрасная, полная благородства песня, написанная композитором на эти стихи, посвященные их дружбе. И так же, как Шуберт нашел в Майрхофере поэта, который умел писать для его музыки стихи, звучавшие гордо, мужественно и образно, так же и поэт Майрхофер стремился выразить в своих стихах, которые стали бессмертными благодаря музыке Шуберта, борьбу за великое, за лучшее в жизни, поведать о ней как современникам, так и потомкам. И эту-то борьбу вел изо дня в день внушавший такой страх книжный ре-визор Майрхофер.

Диких скал нагроможденье.
Воет буря. Хлещет дождь.
Гулкий грохот водопада—
Необузданная мощь.

К тучам тянутся с вершины
Замка древнего руины,—
Все в душе оставит след,
Все вбирай в себя, поэт!

¹ Вальдль — кличка собаки-дога в Австрии и Германии.—
Прим. ред.

Заключи весь мир в объятия,
Влей священный воздух в грудь.
И Великим Идеалом
Неизменно верен будь.

В торжествующих аккордах
Страсть и волю слей в одно:
В бушеванье вихрей гордых
Будет Слово найдено.

И не случайно в этот период страстная и высоко моральная, трагически раздвоенная личность Майрхофера наложила свою печать и на песни Шуберта. Мы уже слышали из уст Хюттенбреннера, что он стал гораздо разборчивее в выборе текстов для своих песен и перестал писать музыку на все, что бы друзья ему ни подсовывали, как это бывало в тяжелые и в то же время счастливые годы жизни в конвикте.

Он писал музыку не только на стихи Майрхофера, но и на стихи Гёте, Шиллера, Шлегеля и Новалиса. Это были не только поэты, которые мужественно воспевали «Великие Идеалы», но и такие, которые отдавали дань мировой скорби, вплоть до воспевания болезненной смертельной тоски. Но в мелодиях Шуберта все это превращалось в теплую человеческую печаль по утраченным надеждам, в грусть, лишенную изнеженной, обескровленной мистики, ибо песни его лились с неподдельной естественностью, и даже в моменты, когда он предавался отчаянию, он всегда был ближе к жизни, чем к смерти. Несомненно, именно эти песни Шуберта служили продолжением его серии «озвученных стихов современности». Все большим становилось число молодых людей, которые после наполеоновских войн перестали что-либо понимать в политических событиях и, страдая под гнетом контрреволюции, в то же время не боролись против нее. В лице Фогля Шуберт нашел подлинного художника-исполнителя, который умел этими песнями затронуть человеческую душу до самой глубины. Шпаун рассказывает:

«Интерес, проявляемый Фоглем к песням Шуберта, сразу расширил круг, в котором до этого вращался молодой композитор, и прекрасное исполнение Фоглем его песен скоро принесло ему бурное и восторженное признание.

Любители музыки начали также знакомиться с содержанием композиций Шуберта, с большим рвением и часто удачно исполняли его прекрасные песни».

Шпаун перечисляет любителей, которые с особенным успехом пели песни Шуберта. Он описывает, как постоянно увеличивался круг, в котором увлекались его песнями. Появился интерес и к сочинениям Шуберта для фортепьяно, особенно к его маршам, танцам и вариациям в четыре руки, которые он писал в Венгрии. Когда он сел за фортепьяно вместе с уже упоминавшимся Гахи и начал играть эти пьесы с их неисчерпаемым изобилием мелодий, подслушанных в народе, восхищение слушателей не знало предела. Но больше всех, может быть, увлекался его партнер и друг Гахи. Этот молодой сослуживец Шпауна был сам таким блестящим пианистом, что, как говорили, «электризовал» своих слушателей и тех, кто танцевал под его музыку. Шпаун пишет о нем:

«Своей великолепной игрой на фортепьяно он доставлял нам громадное удовольствие, и когда Шуберт умер, он продолжал доставлять нам колоссальное удовольствие исполнением его пьес для фортепьяно. Это был чрезвычайно любезный человек. Часто он целые ночи напролет играл для танцующей молодежи великолепные танцы Шуберта, зажигая ими общество и оживляя его». Даже в преклонном возрасте у Гахи «играли все жилки», когда он слушал музыку Шуберта. Когда у него отнялись на правой руке третий и четвертый пальцы, он переложил сочинения Шуберта, в том числе квартеты, трио и хоры, для четырех рук, чтобы все же иметь возможность исполнять их вместе с какой-либо молодой пианисткой. Послушаем, как этот преданный поклонник Шуберта описывает совместную игру со своим маэстро:

«...Это были лучшие часы моей жизни, и я не могу без глубочайшего волнения вспоминать о том времени. Я не только узнавал много нового в эти минуты, чистая и беглая игра моего маленького полного партнера, его свободная интерпретация и то нежное, то пламенное и энергичное исполнение доставляли мне большую радость, которая еще более усиливалась благодаря тому, что в этих случаях свойственная Шуберту общительность раскрывалась во всем своем блеске, и он сопровождал игру то забавными,

то саркастическими, но всегда очень меткими замечаниями. Мои дружеские отношения с Шубертом (с которым мы были словно братья) продолжались, ничем не омраченные, до самой его смерти».

Так постепенно нашлись первые интерпретаторы, которые вышли из круга друзей Шуберта, как сам Гахи, или, как Фогль, примкнули к нему извне. И тот и другой черпали новые силы из непосредственного творческого контакта с композитором. Наконец-то прорвалась плотина молчания и пренебрежения. Теперь, благодаря помощи Фогля, можно было рассчитывать, что и последнее препятствие будет устранено.

До этого Шуберт предпринял четыре попытки написать оперу без всякой надежды на постановку. Теперь он пошел по другому пути, который должен был вернее привести к желанной цели: Фогль использовал свое влияние для того, чтобы Шуберту заказали зингшпиль. Либреттист Кернтнертортеатра, Георг Гофман, написал текст, используя французский фарс под названием «Близнецы».

Как оперный композитор, Шуберт, стремясь завоевать сцену, совершил ошибку, которую он постоянно повторял и впоследствии, но которую он никогда не допускал как композитор песен: хотя либретто его не воодушевляло, он взялся писать музыку. Словно по мановению, руки, одноактная вещь была готова. Если Шуберт считал, что теперь уже ничто не должно было мешать постановке, то, впервые столкнувшись с театром, он понял, что это далеко не так. Репетиции откладывались со дня на день. Он терпеливо принимал это как должное, видя, что успех Россини перевернул вверх дном все театральные планы. Но когда он увидел, что вместо его «Близнецов» в репертуар были включены другие зингшпиль, терпение его лопнуло. «Несмотря на поддержку Фогля, — писал он, — трудно бороться с этими мерзавцами. Вместо моей оперетты ставят такую дрянь, что волосы дыбом становятся». И хотя он проиграл малую войну за постановку своей вещи, он лихорадочно ищет новый текст для оперы. Мобилизуются все друзья, причем снова вопрос о теме оставляется без всякого внимания.

«На этот раз я тебя попрошу написать либретто для Шуберта, скажи об этом также Шрекингеру. Кстати, ты

получишь и гонорар. Ваши имена станут известными во всей Европе. Шуберт, действительно, будет, подобно Ориону, сверкать на музыкальном небосводе... Пришли скорее свой ответ относительно Шуберта».

Так писал в Грац один из четырех братьев Хюттенбреннер. Но, несмотря на столь заманчивые перспективы, которые рисовали себе Шуберт и его друзья, возлагая надежды на свои новые связи с театром и на протекцию Фогля, либретто из Граца не пришло.

Тем временем наступил день, когда истек срок отпуска Шуберта в школе. Он твердо решил не надевать на себя снова это ярмо. Но отец его был другого мнения. Он уже составил ходатайство о предоставлении сыну его прежнего места. Но ходатайство так и не было отправлено — его разорвали. Отсюда мы заключаем, что дело на этот раз дошло до крупной ссоры между отцом и сыном. Ключок разорванного документа сохранился. В нем было написано:

«...Нижеподписавшийся покорнейше просит поэтому милостиво утвердить восстановление в должности шестого помощника школьного учителя — его сына, Франца Шуберта, который по уважительной причине, в целях усовершенствования своего таланта, признанного специалистами, на основании полученного разрешения прервал свою службу в школе, тем более, что он, согласно ежегодным школьным отчетам, уже выполнял обязанности помощника учителя и в течение четырех лет к полному...»

Этот человек был столь туп, что даже «признанные специалистами» художественные таланты его сына не могли заставить его отказаться от желания снова навязать ему школьное ярмо. Неужели Фогль своим прекрасным исполнением песен Шуберта открыл ему доступ в лучшие музыкальные бюргерские круги, открыл ему путь к оперной сцене только для того, чтобы Шуберта снова всемилостивейше утвердили в должности шестого помощника школьного учителя? Это ходатайство так полно разоблачает истинное лицо верноподданного ханжи, состоящего в должности старшего учителя у императорского и королевского величества и его полицейского государства, как никогда не осмелился бы сделать это даже брат Шуберта — Игнац. Разумеется, отцу многое не нравилось в жизни его сына Франца Шуберта, против чего и сам сын не мог воз-

разить. Мечта о выгодном месте домашнего учителя музыки спустя пять месяцев все еще оставалась мечтой. Шуберт не имел обеспеченного заработка, жизнь его по-прежнему была не налажена. Он не мог опровергнуть упрек в том, что живет на средства друзей, особенно Фогля. Не потому ли девушка, ждавшая его несколько лет, наконец оставила его? Ведь он так и не добился ничего. Против всего этого Шуберт ничего возразить не мог. Но неужели он должен был этого стыдиться? Разве это могло служить основанием для того, чтобы, раскаявшись подобно блудному сыну, вернуться в отчий дом, дабы по примеру отца учительствовать до седых волос и нажить себе горб, преклоняясь перед начальством. Нет, для этого Шуберт был слишком уверен в своем призвании, этого не позволяли ему его гордость и свободолюбие! Правда, из-за этого он вынужден был порвать с отчим домом, к которому был сильно привязан, несмотря ни на что; он не мог удержать Терезу Гроб и должен был с благодарностью принимать помощь от своих друзей, поскольку они в состоянии были оказывать ее, например от Шобера или Фогля, который прямо-таки по-отечески заботился о нем. Но неужели это было более позорно, чем отказаться по предложению своего отца от поприща свободного художника?

Итак, Франц Шуберт не вернулся на службу в школу к своему отцу, но получил, как пишет Майрхофер позднее, «большую свободу и вполне приемлемые условия существования в значительной мере благодаря человеку, который стал для него вторым отцом, так как заботился о нем не только материально, но поддерживал его и духовно, а также всячески способствовал его карьере как композитора».

На кого намекает Майрхофер, нетрудно угадать. И действительно, мы видим, что летом 1819 года, сразу после ссоры с отцом, Шуберт сопровождает певца Фогля в его поездке на родину — Фогль каждый год во время театральных каникул ездил в Верхнюю Австрию. Через Кремс-мюнстер они направились в старый город горняков Штейр. Здесь Фогль родился, здесь жили его родные. Шуберт был рад познакомиться с этой красивой гористой местностью своего отечества, тем более что Верхняя Австрия была родиной его лучших друзей: Шпауна, Хольцапфеля, Штадлера и Майрхофера. Неудивительно поэтому, что там уже

знали о нем еще до его прибытия. Здесь уже пели его песни, играли его пьесы для фортепьяно еще до того как для них нашелся издатель. Венские друзья Шуберта переписывали от руки его произведения и таким образом во всех уголках страны они попадали в руки почитателей его таланта, о существовании которых он и не подозревал. Такой сердечный прием ему и во сне не приснился бы. Его непрестанно приглашали выступать вместе с Фоглем. Центром музыкальной жизни в Штейре был большой красивый дом на Марктплац. Весь этот дом занимал заместитель директора управления рудниками, холостяк Сильвестр Паумгартнер. Паумгартнер страстно любил музыку и недурно играл на нескольких духовых инструментах и на виолончели. Он устроил на втором этаже своего дома своего рода музыкальный зал, украшенный символическими изображениями и портретами музыкантов. Здесь было также много ценных инструментов. Тут-то и устраивались «музыкальные вечера».

Дом этого энтузиаста музыки, по выражению Альберта Штадлера, «был открыт каждому истинному музыканту и почитателю музыки, которые здесь встречали дружеский прием, а часто и больше чем дружеский. Штадлер, также проводивший тогда лето в своем родном городе, пишет:

«В этом здании мы могли, особенно в 1819 году, восхищаться выступлениями Шуберта и Фогля, причем добряку Паумгартнеру нередко приходилось прямо-таки умолять Фогля, который часто бывал не в настроении, выступать. Во время исполнения можно было бы услышать, если бы упала булавка, — Паумгартнер не терпел ни малейшего шума, когда музицировали. Но зато после окончания программы гости были во всех отношениях щедро вознаграждены».

Особенно нравилась ненасытному Паумгартнеру написанная еще в 1816 году «Форель». Он никогда не уставал слушать ее, всегда прося повторить. Мы можем быть только благодарны этому щедрому человеку за то, что он был в совершенном восторге от этой песни и ее бьющего ключом шаловливо-веселого аккомпанемента. Он заказал Шуберту композицию по образцу часто исполнявшегося тогда фортепьянного септета Гуммеля. И надо сказать,

что заказ пришелся Шуберту по душе. Чтобы порадовать своего гостеприимного хозяина, Шуберт вставил перед финалом отдельную пятую часть, в которой любимая мелодия Сильвестра Паумгартнера повторялась в пяти очаровательных вариациях и в конце концов снова появлялась в прежнем виде с тем же, шаловливо-веселым аккомпанементом. Таким образом квинтет «Форель», в котором жизнь так и бьет ключом, и в биографическом отношении является свидетельством счастливых, ничем не омраченных недель, проведенных Шубертом в Штейре.

Помимо дома ревностного Паумгартнера, много музицировали и в доме торговца железом Иосифа фон Коллера, у которого Фогль и Шуберт обычно обедали и ужинали. О шестнадцатилетней дочери Коллера Шуберт писал в Вену: «Она очень красива, хорошо играет на фортепьяно и собирается петь некоторые из моих песен». Любительнице музыки «Пеппи»¹ он преподнес одно из своих лучших произведений — очаровательную сонату A-dur для фортепьяно ор. 120. Именно у Коллера Шуберту пришла счастливая мысль исполнить «Лесного царя» в виде сцены. Шуберт пел партию отца, Пеппи — ребенка, Фогль — лесного царя, а Штадлер аккомпанировал на фортепьяно.

С таким почетом и уважением, как здесь, в Штейре, в Вене Шуберта до сих пор встречали лишь в тесном кругу друзей. Повсюду его искусство находилось в центре внимания. В доме, где он жил, — Штадлер устроил его у своего друга, адвоката Шельмана, — ему в комнату поставили фортепьяно, которым дочери хозяина обычно пользовались во время танцев. Тем охотнее он играл для них. У обоих семейств, которые жили в этом доме, было не менее восьми дочерей. «Они почти все прехорошенькие, — общал он Фердинанду, — как видишь, хлопот немало».

Конечно, не забывали и о Фогле: любители музыки в Штейре гордились его видным положением в Венской придворной опере. Вопреки австрийским католическим традициям, каждый год, вместо именин, торжественно праздновался день его рождения, так как он приходился на лето, когда певец проводил каникулы в Штейре. На этот раз в доме Коллера в его честь исполнили кантату, которую Штадлер сочинил вместе с Шубертом. Наменяя

¹ Пеппи — уменьшительное от имени Жозефина. — Прим. ред.



Пляска в день храмового праздника св. Бригитты
Анонимное изображение венской народной пляски



Иоганн Майрхофер
Дополненная копия с рисунка Швинда «Шубертиада»

Lebenszeit
Friedrich Franz von Saxe-Coburg
Herzogin Antonie bittet die Frau
zu Ehrenamt seiner Frau Franz Schubert
wahrhaftig mit höchster Würdigung. Die Frau
zur Ausbildung seiner von Besten
unvermeidlichen Dienstleistungen sind
gegen den Willen mit Coburg-Prinzen
Briefe mit dem Inhalt B. G. Schubert von seiner
Fähigkeit in Coburg zu bestärken, zumeist da
er nicht den jährl. Willen der Coburg
4 Jahre als Schubert zum gänzlichen
Gewissheit manne. Folgende
Unters.
Cord. Schubert

Разорванное письмо — прошение отца Шуберта об утверждении его сына Франца в должности помощника учителя



Рыночная площадь в Штейре
Фотография

на его ведущие оперные партии и прежде всего на непревзойденное исполнение им роли Ореста в «Ифигении в Тавриде» Глюка, его чувствовали как неповторимого творца глубоких образов, как «певца, который поет от всего сердца и доносит слово до самого сердца».

Из Штейра Шуберт нанес визит друзьям в Линце. И здесь композитор встретил людей, для которых его приезд был праздником, среди них и таких искренних почитателей его таланта, как Иосиф Кеннер и Антон Оттенвальт, — типичные представители той части австрийского бюргерства, которая поплатилась за свое свободомыслие и высокие просветительные идеалы тем, что всю жизнь вынуждена была влачить самое жалкое существование средних провинциальных чиновников, — оба они участвовали в издании известных статей «К вопросу о воспитании юношества». Особенно Шуберт был рад познакомиться в Линце с семьей своего верного друга Шпауна, где его приняли как самого дорогого гостя.

Окруженный любовью и уважением, он провел десять ничем не омраченных недель на родине своих друзей в Верхней Австрии. Природа также произвела глубокое впечатление на его восприимчивую душу. Из Линца он писал Майрхоферу:

«В Штейре я проводил и провожу время прекрасно... Окрестности очаровательны. Под Линцем также очень красиво. На днях мы, т. е. Фогль и я, выезжаем в Зальцбург».

Но на этот раз из предполагаемой поездки ничего не вышло. Певец и композитор поехали обратно в Штейр, побыли там недолго, распрощались со многими вновь приобретенными друзьями и в середине сентября возвратились в Вену:

Тем временем Майрхофер, уступая настояниям Шуберта, написал для него текст оперы. Уже в 1815 году, в первый год их дружбы, они вместе сочинили небольшой зингшпиль «Друзья из Саламанки». Отдельные музыкальные номера сохранились, текст же пропал бесследно. В зингшпилье изображалась история трех друзей, которые объединились против высокомерного графа. Новое либретто под названием «Адраст» было более трагического содержания. Оно уводит нас к временам классической древности. Но,

по-видимому, и это либретто не произвело на Шуберта большого впечатления. Во всяком случае, он написал только первые девять номеров и оставил работу, не закончив ее. И в конце мая 1820 года, когда уже ничто не мешало репетициям его «Близнецов», у него начался серьезный разлад с собственной совестью. С одной стороны, он был рад, что наконец-то впервые выступит как оперный композитор, с другой стороны, он не обманывал себя в отношении невысокой ценности этого фарса с его затасканными приемами комедии ошибок. Поэтому он с противоречивыми чувствами ожидал постановки. Пробравшись вместе с Хольцапфелем на галерку, чтобы его не заметили, Шуберт прослушал зингшпиль с тяжелым сердцем. Хольцапфель рассказывает:

«Он был счастлив, что интродукцию встретили бурными аплодисментами. Все номера, в которых участвовал Фогль, также встречались оживленными аплодисментами. По окончании спектакля Шуберта стали шумно вызывать, но он не захотел выйти на сцену, так как был в поношенном сюртуке. Я быстро снял свой черный фрак и заставил Шуберта надеть его, чтобы показаться публике, — это было бы ему очень полезно, но Шуберт был смущен и не решался. Так как вызовы не прекращались, то режиссеру в конце концов пришлось выйти к публике и заявить, что Шуберта в театре нет. Сам Шуберт с улыбкой выслушал это сообщение».

Постановка прошла явно неудачно, и только друзья Шуберта не хотели этого замечать. Судя по записи одного беспристрастного свидетеля, мужа оперной певицы Терезы Гассман, друзья аплодировали, противники — свистели. «В конце публика неистовствовала до тех пор, пока не вышел Фогль и не сказал: «Шуберта здесь нет, благодарю вас от его имени».

Пресса встретила маленькую оперу с большим пониманием, но все газеты высказывались о ней отрицательно. Ближе всех к истине оказался критик «Винер конверзационсблатт».

«Вещица сколочена с большим трудом по образцу французской пьесы «Два Валентина». Суть ее — в забавных *Qui pro quo* (путанице действующих лиц.—Г. Г.) из-за того, что близнецы как две капли воды похожи друг на

друга. Натяжки следует отнести за счет автора текста... В целом это шутка, которую разыгрывают полуслепые крестьяне. Но тот, кто ожидает увидеть в ней сцены из пастушеской жизни или хотя бы намек на идиллию, глубоко заблуждается, а именно эту ошибку и совершил композитор. В его чудесных, к сожалению, мало известных песнях с большой простотой и в то же время глубиной раскрывается поистине щедрый поэтический талант; очевидно, композитор с трепетом пытался найти в данном материале, где бы ему развернуть свою подлинную силу... Комическая сторона оказалась ему явно не по вкусу, она и осталась нетронутой. В результате музыка производит впечатление богатого платья, накинутого на деревянный манекен, и этот внутренний разлад вызывает чувство неудовлетворенности».

Таким образом Шуберт растратил на фарс свои богатые лирические мелодии. Из-за подобного несоответствия вещь не смогло спасти даже участие Фогля, который играл сразу две роли, попеременно изображая то одного, то другого из полуслепых братьев.

Несмотря на это, Фогль не сдавался. Несколько недель спустя ему удалось получить для Шуберта еще один заказ на оперу. На этот раз предполагалось поставить что-нибудь «поэтическое». Но вся «поэзия» была настолько притянута за волосы, что еще до того как Шуберт принялся писать музыку, уже стало ясным, что оперу ожидает провал. Однако заказчики, режиссер Деммер, старший механик Роллер и театральный художник Неефе — сын учителя Бетховена в Бонне, — не обратили на это никакого внимания. Они думали не столько о будущем, сколько о пополнении кассы. Пьесу предполагалось поставить в день бенефиса, устраиваемого в честь декоратора, старшего механика и костюмера театра «Ан дер вин». В соответствии с этим от пьесы требовалось, чтобы она изобиловала сказочными сценами, дающими возможность богатого оформления, показа костюмов и различных фокусов с превращениями. Либретто было состряпано все тем же неизбежным Георгом Гофманом. Музыка на этот раз отводилась только мелодраматическая роль. Она должна была лишь сопровождать разыгрывавшиеся на сцене приключения, участвовать в заклинании духов и изобра-

11*

жать волшебную арфу, которая по классическому образцу «Волшебной флейты» преодолевает силы зла. Кроме того, необходимы были эффектные интермедии. Уже 19 августа, через пять недель после того как были поставлены «Близнецы», которые выдержали всего семь постановок, состоялась премьера «Волшебной арфы».

Венские газеты жестоко расправились с этой вещью. «Дер Заммлер» писал:

«Волшебная арфа»... феерическое действо! Поистине здесь немало всякой нечисти, причем привидения далеко не самое страшное в пьесе. Здесь и летают, но это отнюдь не полет фантазии: летают действующие лица, и когда это происходит в меру, это и красиво и вызывает аплодисменты, но когда это переходит границы, эффект пропадает. Три стихии предоставили в распоряжение автора своих чудовищ, дабы снабдить рыцарей круглого стола именами и гербами (орел, медведь и дельфин).... Здесь есть и злая волшебница... и наконец появляется яркокрасный дух огня. Его появление сопровождается такою вонью и таким шумом, что зрители глохнут, и, вероятно, поэтому он и говорит необычайно громким голосом... Здесь следовало бы пригласить такого композитора, который был бы подлинным волшебником в своем деле и своими мелодиями проникал бы если не во все ворота и башни, то хотя бы в сердца слушателей. Для этого необходимо знать все тайны как царства природы, так и царства духов. Но знать это дано лишь... посвященным».

Значительно большее понимание Шуберта мы находим в оценке лейпцигской «Альгемейне музикалише цейтунг». Эта газета была в то время ведущим музыкальным органом Германии. Ее венский корреспондент дал о музыке следующих отзыв:

«...Вступительное адажио увертюры и ария тенора — самые удачные места, они привлекают богатством чувств, задушевной выразительностью, благородной простотой и нежными модуляциями. Какая-либо идиллическая тема значительно больше отвечала бы индивидуальности молодого композитора, и следует признать ошибкой, что он взялся за такой жанр, где без самого глубокого знания тайн сцены никогда нельзя добиться никакого эффекта».

Более метко, чем корреспонденты газет, высказались на

этот раз друзья композитора, и в первую очередь Шпаун, который ясно понял, что Шуберт в партитуре «Волшебной арфы» создал прекраснейшие мелодии, которые из-за непригодности самой пьесы постигла участь спящей красавицы. Он пишет:

«Хотя сама вещь совершенно бессодержательна, но все же царство фей дало простор полету фантазии композитора, и он создал произведение, полное красивых, чудесных мелодий. В этой композиции ощущается такое богатство фантазии, такая нежность мелодий, что можно только пожалеть, что они использованы для пьесы, которая не сможет долго продержаться на сцене. Только действительно великолепная музыка спасла мелодраму от провала и дала ей возможность выдержать довольно значительное число постановок. Возможно, что недалеко то время, когда это превосходное произведение Шуберта снова появится на свет, и публику, с тех пор ближе узнавшую дух композиций Шуберта, поразит красота этого творения, которое вначале могли оценить лишь немногие».

К этим немногим принадлежал и верный поклонник Шуберта Франц фон Шлехта, который с таким восторгом встретил в свое время кантату «Прометей». В подробной статье, помещенной в «Конверзационсблатт», он выдвигает как доказательство достоинства музыки как раз то обстоятельство, что ни плохая пьеса, ни недостатки в постановке не могли ей повредить. Статья заканчивается довольно резким выпадом против принципа «музыка лишь для наслаждения», который был господствующим в период реставрации.

«В заключение позволяю себе выразить сердечное пожелание, чтобы Шуберт, обладая таким неисчерпаемым богатством мелодий, почаще пробуждал нас от сонного забытья, в которое нас погружают столь модные в наши дни произведения-однодневки, подобные двуполым уродцам».

Изучая теперь музыку к «Волшебной арфе», мы должны признать, что Шпаун и Шлехта были правы. Мы встречаем здесь столько мест, полных подлинной красоты и поэзии, что должны серьезно поставить перед собой вопрос, неужели действительно нет никаких средств пробудить эту вещь от ее более чем столетнего сна? Этой судьбы удалось избежать только великолепной увертюре. Шу-

берт сам спас ее, опубликовав ее в 1825 году как увертюру к пьесе «Розамунда». Под этим названием она известна и сейчас широким массам и, бесспорно, принадлежит к наиболее часто исполняемым оркестровым произведениям музыкальной литературы.

«Волшебная арфа» принесла Шуберту глубокое разочарование и в финансовом отношении. Обещанный гонорар в пятьсот гульденов не был ему выплачен, потому что администрация театра после восьмого спектакля объявила себя несостоятельной.

Итак, хотя Шуберт благодаря помощи Фогля и других друзей и проложил себе путь к сцене, его первые шаги на этом пути, в противоположность его песенному творчеству, потерпели, бесспорно, полную неудачу.

ГЛАВА V

Арест товарища.—Круг друзей—последнее прибежище.—Перемены в кружке Шуберта.—«Лесной царь» завоевывает публику.—Еще одна жертва музыкального рынка.—Великий Бетховен и робкий Шуберт.—«Меня должно содержать государство».

Однако слову «уныние» не было места в жизни Шуберта, несмотря на всю нужду и страдания, пережитые им. Этот опыт оставил в его творчестве глубокие следы, но он не мог повредить ему. Слишком силен он был, слишком здоров, слишком творчески плодовит. Никакие неудачи не могли вывести его из равновесия. Он был далек от чересчур смелых надежд, которые многие музыканты возлагают на свои новые произведения. Отсутствие успеха ничуть не удручало его. Слишком могучи были его творческие силы. Не понравилось одно произведение — быть может, повезет другому. Редкий композитор переносил с такой легкостью радости и разочарования своей профессии, как Шуберт. Его скромность поражала даже самых близких друзей. «Она не знала границ, — писал Шпаун. — Ни самое бурное ликование его друзей, ни самые громкие аплодисменты публики не могли вскружить ему голову. Точно так же и самое почетное признание таких крупных музыкантов, как например, Вебер, Гуммель, Лаблаш и т. п., не повлияло на его скромность. Порою, при исполнении отдельных произведений Шуберта, восторженными аплодисментами осыпали певца, а о невзрачном человечке, сидевшем за фортепьяно и аккомпанировавшем с таким чувством своим собственным песням, никто и не думал. И все же скромный композитор ничуть не обижался на подобное пренебрежение».

Лишь в одном отношении он был необычайно чувствительным, а именно: в отношении свободы художественного творчества. Ради этой свободы он порвал с отчим домом, ради нее он, не задумываясь, принимал от своих дру-

зей материальную помощь, без которой он погиб бы. «Вена поистине город контрастов. Здесь можно встретить самое предосудительное расточительство наряду с железной экономией, высокую образованность и самое грубое невежество, презренное низкопоклонство и гордую независимость». Так характеризовал обстановку Чарльз Зилсфилд. Для Шуберта гордое сознание независимости было неразрывно связано с его творчеством. Свободой он не мог поступиться ни на иоту. В октябре 1819 года он написал свою самую смелую, исполненную чувства собственного достоинства песню, слова к которой он взял из «Прометея» Гёте. Ничего не подозревавший Шуберт не заметил, что правительство как раз в это время готовилось нанести новый удар свободе. В те самые ничем не омраченные августовские дни, когда он вместе с Фоглем отдыхал в Штейре и Линце, были вынесены пресловутые Карлсбадские постановления.

В марте иенский студент Карл Занд ударом кинжала убил немецкого писателя Коцебу в его кабинете в Мангейме. Коцебу был платным агентом русского царя и регулярно посылал в Петербург секретные донесения о положении в Германии. (В своих неутомимых поисках подходящего материала для оперы молодой Шуберт даже писал музыку к двум бойким пьескам Коцебу — «Увеселительный замок сатаны» и «Рыцарь зеркала»). Правительства Священного союза, стремясь задушить «германскую революцию», уже давно ждали подходящего случая, чтобы подавить нарастающее сопротивление буржуазной интеллигенции. Занд был приговорен к смертной казни и для устрашения обезглавлен. Прогрессивные профессора были уволены или насильственно переведены, студенческие и спортивные союзы преследовались, причем даже занятия плаванием вызывали подозрения политической полиции. Сотни студентов были исключены из университетов или призваны на военную службу. Эти репрессии казались начальнику полиции Зедльницкому наиболее подходящими для того, чтобы сбить с молодежи ее «якобинскую спесь». Посещение иностранных университетов было запрещено, чтобы, как выражался Зедльницкий, «предохранить студенчество от философского материализма, религиозного рационализма или мистицизма, так называемого либерализма.

революционных принципов и корпоративного духа». Печать подвергалась усиленной цензуре, научная работа профессоров строго контролировалась. Библиотекарям было дано распоряжение ежегодно представлять сведения о книгах, которые они выдавали читателям. «Мне нужны не ученые, а brave бюргеры, — заявил император в своем обращении к доцентам Лайбахского лицея. — На вас возложена обязанность воспитывать молодежь в подобном духе. Кто хочет мне служить, тот должен учить тому, чему я приказываю. А кто не может или собирается преподнести мне новые идеи, тот пусть уходит, или я сам его удалю».

Дабы подкрепить эту декларацию действиями, был использован весь аппарат власти, и началась целая волна арестов, связанная с самой отвратительной полицейской слежкой и домашними обысками; это было пресловутое «преследование демагогов». Возглавляли весь этот поход пропагандист контрреволюции и доверенное лицо Меттерниха Фридрих фон Генц, статский советник Штифт, в насмешку прозванный своими жертвами «гвоздем без шляпки», и аббат Фринт, императорский исповедник, жаждавший инквизиции. Грильпарцер, которому грозило увольнение с государственной службы за его первые стихи, где он оплакивал утрату свободы, написал следующие полные горечи строки о своем отечестве:

Там вянет слово, спит любой порыв там.
Мысль прячется. Все немо и мертво.
Все сковано неумолимым Штифтом,
Генце подобной тупостью его.

Какое опустошение произвело среди австрийской интеллигенции проведение в жизнь Карлсбадских постановлений, весьма метко описывает наблюдательный Зилсфилд.

«Дабы в тридцатимиллионном государстве держать молодежь в состоянии глубокого невежества, как того требовало его величество, недостаточно выпустить в Вене учебники, сфабрикованные господином Фринтом и его коллегами, и разослать их по университетам и другим учебным заведениям. В Австрии было и есть немало стойких и образованных людей, но их, прилагая все силы, повсюду увольняют и заменяют верными рабами. Это же было проделано в университетах и лицеях Праги, Вены, Ольмюца и

Лайбаха. Возмущение этими мероприятиями внешне осталось незаметным, но подавить его никогда не удастся. О нем красноречиво говорили беспорядки в названных учебных заведениях, студенты которых в наказание были отправлены в банатские полки¹. Подобные действия вызвали против императора Франца большую ненависть, чем все его указы о налогах».

Вскоре и Шуберту пришлось познакомиться с государственными органами. Однажды вечером, когда друзья собрались у Зенна, полиция ворвалась в квартиру. Были перерыты все бумаги, книги, рукописи и письма конфискованы. Зенн резко заявил комиссару, что он посылает к черту всю полицию и что правительство слишком глупо, чтобы проникнуть в его тайны. Шуберт и остальные присутствовавшие друзья, Брухман, Штрейнсберг и Цехентнер, весьма взволнованные, поддержали его. Разумеется, на всех без исключения был составлен протокол за оскорбление должностных лиц; Зенна арестовали и увезли. Согласно приказу арест был произведен за принадлежность к нелегальному студенческому обществу, участие в запрещенном собрании и подражание немецкому студенчеству. Речь могла идти только о прощальной вечеринке, которую устроили друзья Зенна тиролюскому студенту Алоису Фишеру перед его отъездом в ссылку в Ландек². На этот дружеский банкет проник провокатор, которого вовремя узнали и выставили за дверь. «На счастье, Фишер успел уехать, но в Зальцбурге его уже ожидал приказ об аресте. Среди друзей в Вене были произведены аресты, конфискованы бумаги и списки».

Во время обыска в руки полиции попал дневник одного из студентов, в котором содержалась фраза: «Зенн — единственный человек, которого я считаю способным умереть за идею». Этого было достаточно, чтобы без всяких

¹ «Банатские полки» — полки, расквартированные в Банате. Банатом называли плодородную местность при Дунае на юго-востоке бывшей Австрийской империи, населенную по преимуществу румынами, сербами, мадьярами и болгарами. С начала XVIII века сюда в широких масштабах направлялись на поселение немцы. В настоящее время территории, относившиеся к Банату, входят в состав Румынской и Венгерской народных республик, а также Федеративной Народной Республики Югославии.

² Ландек — маленький городок в австрийском Тироле.

доказательств арестовать Зенна как опасного человека, «австрийского Занда». В течение четырнадцати месяцев он томился в тюрьме. Когда все допросы, «хлеб и вода и физическое воздействие» не дали никаких результатов, его, к тому времени совершенно истощенного, по настоянию врача освободили из-под ареста и выслали в Тироль. Карьера Зенна была разбита. Гордый и свободолюбивый тиролец должен был зарабатывать кусок хлеба сначала в качестве писца у адвоката, а затем как солдат и учитель в кадетской школе, влача у себя на родине жалкое существование ссыльного. Шуберт больше никогда не видел его. Сам композитор как «грубый субъект», оскорбивший полицию Меттерниха, был внесен в черные списки Зедльницкого. «А такое *gravis notae macula* (черное пятно. — Г. Г.) не сотрешь», — саркастически отмечает Бауэрнфельд в своих воспоминаниях о старой и новой Вене.

Судьба непреклонного Иоганна Зенна, друга юности Франца Шуберта, может служить одним из многих забытых примеров, вскрывающих трагедию Австрии, скрытую под маской якобы столь спокойной эпохи бидермайера. Об этой-то трагедии писал позднее один из неизвестных современников:

«Нигде в мире не погибло столько благородных сердец, нигде их так безжалостно не топтали в грязь наймиты абсолютизма, как в милой Австрии. Что же тут удивительно, если повсюду появились ростки ненависти, когда ее всюду сеяли?»

Сопrotивление Зенна, раздиравшие его душу конфликты, его жизнь, вызывающая глубокое сострадание, и его героическое поражение вполне заслуживают эпического или драматического описания прогрессивным поэтом или композитором его родины. Мощная вспышка австрийских национальных идей, непоколебимое стремление к свободе и человеческому достоинству, от которого Зенна нельзя было заставить отказаться, даже разбив его жизнь, нашли свое трагическое олицетворение в этой малоизвестной фигуре. Образ Зенна — это олицетворение протеста против всякого угнетения, всякого национального унижения и оппортунистического бессилия.

Уже в 1809 году, который был годом большого патриотического подъема, Зенн, бывший тогда четырнадцатилет-

ним мальчиком, написал стихотворение «Красный орел Тироля», которое тогда передавалось из уст в уста и которое пели на самые разнообразные мотивы.

— Орел, орел тирольский,
Зачем твои крылья красны?
— В лазури поднебесной
Над крутизной отвесной
Багровый, что кровь, рассвет
Их выкрасил в красный цвет.

— Орел, орел тирольский,
Зачем твои крылья красны?
— Ах, на крыльях орлиных
Сок спелых ягод винных.
Огнем мои крылья
Та влага обожгла!

— Орел, орел тирольский,
Зачем твои крылья красны?
— В полях, войной объятых
В крови врагов заклётых
Я крылья искупал —
Их цвет недаром ал!

— Орел, орел тирольский,
Зачем твои крылья красны?
— Вино то огневое,
Та кровь на поле боя,
Багровый тот рассвет
Им дали алый цвет!

Позднее Зенн, которого избегали, словно прокаженного, в полной нищете, окруженный лишь несколькими молодыми людьми, привлеченными его сильной, непоколебимой демократической личностью, написал следующие стихи, горькая ирония которых достойна пера Генриха Гейне:

В день первого апреля
Мать меня родила:
Дурную сыграла шутку
И сына подвела.

Сказала она: «Мой мальчик,
Отважным и честным будь!»
Искал я свою дорогу,
Хотел я найти свой путь.

А добрые люди смеялись:
Дурацкая, право, мечта!
Своя дорога? Ведь это —
Как белая чернота!»

Теперь я отвергнут всеми,
Безмольно брожу как тень.
Ужасно плохо родиться
В первоапрельский день!

Спустя два года после ареста Зенна, когда он, затравленный постоянной слезной полицией, прославив сверх того атеистом, влачил жалкое существование писаря в Инсбруке и проводил большую часть дня за перепиской адвокатских бумаг,—один из ближайших друзей Шуберта, Брухман, отправился повидаться с изгнанником. 7 сентября 1822 года Брухман писал Шоберу из Инсбрука о сосланном друге:

«Вчера я говорил с Зенном и полдня провел с ним в горах. Мы поняли друг друга и заключили дружеский союз, основанный на взаимной любви. Он все тот же, неизменный, вечный!.. И это слышалось вчера в каждом его слове, непрестанно срывалось с его уст, хотя он видел, что мой визит, предпринятый мною также и от вашего имени и от имени всех нас, является достаточным доказательством того, что нас ничто не поколебало. То был крик его взволнованной большой души, которая так долго была лишена общения... Что касается внешних условий его жизни, его теперешнего не очень плохого положения, его планов на освобождение из австрийских когтей, то об этом я предпочту сообщить устно, так как через несколько месяцев его положение должно измениться и нам откроется прекрасная возможность оказать ему поддержку, но сейчас об этом ничего определенно написать нельзя. Я надеюсь, что вы удовлетворитесь этими немногими строками, так как в присутствии Зенна писать довольно трудно.

Прощайте.

...Передайте привет Швинду и Шуберту.

Ваш Брухман».

Шуберт написал песни на два стихотворения Зенна. Точная дата их написания до сих пор осталась неизвестной; известно только, что Шуберт работал над ними в 1822 году. Поездка Брухмана к высланному другу в Инсбрук поможет нам более определенно установить эту дату. По-видимому, Брухман по возвращении передал оба стихотворения Шу-

берту для переложения на музыку в знак дружбы, а может быть, и по поручению далекого тирольского друга с «большой душой».

Очевидно, обе эти песни должны были появиться около того времени, когда были написаны «Неоконченная» симфония и фортепьянная фантазия «Скиталец», которые Шуберт создал в октябре—ноябре того же года. Получились две противоположные по содержанию и в художественном отношении неравноценные песни. Одна называется «Лебединая песнь», она написана в сдержанном ритме, как бы вторящем шагам скитальца, и передает торжественно-мрачное настроение. Другая песня, названная «Блаженный мир», напротив, принадлежит к исполненным силы и самым оптимистическим песенным композициям Шуберта, хотя, в отличие от знаменитой песни «Бодрость» из «Зимнего пути», для которой она явно служила образцом, совершенно незаслуженно оставалась в тени.

Чувствуется, что Шуберт в этой композиции мощными штрихами начертал образ своего гордого, неустрашимого и в то же время глубоко несчастного друга-изгнанника.

В революционном 1849 году, когда был сломлен гнет реставрации, Зенн назвал эти песни тайными плодами разбитого содружества единомыслящих прогрессивных молодых людей. Он считал, что «немецкие освободительные войны 1813—1815 гг. вызвали и в Австрии большой духовный подъем. Между прочим, в Вене совершенно без всякого словора, стихийно образовался прекрасный кружок молодых литераторов, поэтов, художников и ученых, который и после роспуска продолжал распространять во всех направлениях семена будущего... В этом кружке Франц Шуберт сочинял свои песни... И мои стихи были написаны в этом кружке или же как-то связаны с ним, или являются откликом пережитого в нем, хотя и другие события быстротекущей жизни наложили на них свой отпечаток. Некоторые из них Шуберт положил на музыку. И как ни мало заслуживают они право стать наряду с вышеупомянутыми произведениями других авторов, они все же и в узком и в широком смысле слова выдают свое происхождение, хотя бы уже своей формой».

В этих воспоминаниях друга, вырванного из их среды, открыто выражен истинный характер первого кружка Шу-

берта: это было объединение в целях духовного протеста, непосредственно связанное с политическим движением. Поэтому интересно будет внимательно проследить, как политическая судьба Иоганна Зенна отразилась на этом кружке «друзей и братьев» (Шпаун). Наиболее явную печать она, по-видимому, наложила на развитие Брухмана. Совершенно разбитый, он уехал в деревню, отчасти из страха перед полицией, отчасти потому, что он был действительно потрясен. «Стремясь последовательно проводить в жизнь идею пантеизма, я принялся переводить Спинозу». Затем он набросился на «математическую философию» и наконец натолкнулся «на ярко выраженную натурфилософскую систему Окена, его откровенно материалистическое учение. Я, как и он, считал, что весь духовный мир — это пустая химера». Нетрудно понять, что идеалистическое искажение материалистической натурфилософии не могло послужить твердой опорой для вечно колебавшегося Брухмана. Сталкиваясь с реальной действительностью в лице австрийского полицейского государства, она должна была рухнуть. Вот почему богато одаренный друг Шуберта, после непродолжительных занятий в Эрлангене у известного философа Шеллинга, окончательно перешел в лагерь романтики. В одном из писем Шуберта к Шоберу мы читаем:

«Вернувшись из своего путешествия, Брухман стал неузнаваем. По-видимому, он пытается приспособиться к миру в том виде, каков он есть, и тем самым утрачивает для меня свой ореол, который, по моему мнению, и возник от того, что Брухман упорно устранялся от практических дел».

Тот же упрек, и даже со значительно большим основанием, возвратившийся Брухман мог бросить легкомысленному Шоберу, который гораздо менее пострадал от столкновения с полицией Зедльницкого. Кружок разбился на две партии: в одну вошли Брухман и Штрейнсберг, а в другую Шобер, Шуберт и Швинд. Начались трения, и, наконец, после тайной помолвки Шобера с сестрой Брухмана Юстиной дело дошло до открытого конфликта. Брухман упрекал «другую сторону» в том, что она «видит цель жизни в наслаждении, и в основном довольно материальном, подкрепляя эту пошлую мудрость несколькими не-

допонятыми общими местами из «Люцинда»¹. Намек на светско-скользкий роман молодого Шлегеля был явно направлен против Шобера. Конечно, как писала умная Иоганна Лутц в письмах к Леопольду Купельвизеру, легче было «найти у Шобера плохие стороны, чем хорошие». К хорошим чертам его, несомненно, принадлежало то, что его легкое отношение к жизни не позволило ему и, вероятно, его достойным друзьям Шуберту и Швинду предаваться показному благочестию, вошедшему в моду через романтиков. Брухман стал аскетом и принял сан священника.

Судьба Зенна глубоко затронула его «брата во Христе» Брухмана. Он сравнивал его с непоколебимым Прометеем, прикованным к скалам Кавказа. Он решился спасти его из трагического положения, но потребовал от него за это такую цену, которую замученный друг не согласился заплатить,—его душу. Он потребовал от него не более и не менее как отступничества. Ответ Зенна — это свидетельство такого героического сопротивления, что необходимо хотя бы в выдержках привести его, дабы оно не кануло в вечность.

«...Я не слуга сатаны, как вы говорите, я всего только простой человек, который знает, куда он идет. Если вы мне друг, то вы должны идти со мной моими путями, а не становиться на сторону господа бога против меня, так же как и не становиться на сторону других людей, не предавать меня господу богу или людям, ибо так поступают только враги. Вы не имеете права игнорировать сего, а напротив, должны постоянно иметь в виду, что жестокость лишила меня возможности следовать моему призванию, и я отдан в руки власти, которая для меня *luga ad asinum*² и которая почитает своим святым долгом раздавить меня; и что, страдая, и я не преследую никакой иной цели, кроме возвышенной мечты, ибо я не намерен свой бисер метать в грязь перед свиньями, которые в ней валяются. Вы не вправе требовать от меня примирения с моей участью, но

¹ «Люцинд» — неоконченный роман Фридриха Шлегеля (им была написана только первая часть, впервые изданная в 1799 г.), в которой автор выступает проповедником полной свободы в любовных отношениях, пренебрежения всякими моральными уставами.—*Прим. ред.*

² Лира у осла (лат.).

Neues



Bauerspiel.

Heute Samstag den 19. August 1820,
wird in dem k. k. priv. Schauspielhause an der Wien
gegeben:

Zum ersten Male:

Die Zauberharfe.

Zauberspiel mit Musik in drey Aufzügen.

Musik von Herrn Schubert.

Die neuen Decorationen sind von Herrn Reise.

Die neuen Maschinen von Hrn. Koller.

Das neue Costume von Hrn. Lucca Piazza.

Personen:

Arnulf, Graf von Montebor	Hr. Käger.
Helinde, Arnulfs Gemahlin	Mad. Gottbank.
Isa von Brabant, Arnulfs Nichte	Mlle. Wotta.
Helfo, der Adler) Ritter der Tafelrunde	Hr. Heurteur.
Reno, der Wolf		Hr. Epibeder.
Alf, der Delphin)	Hr. Demmer.
Enville,)		Hr. Hann.
Marin,)	Brabantische Ritter	Hr. Lech.
Lirecour	Hr. Stadelmeyer.
Palmerin, ein Troubadour	Hr. Schmon.
Euzur, Feuergeist	Hr. Küstner.
Ritter, Damen, Pagen, Troubadours, Genien, Larven, Wache Wolf.		

Trepbillette sind ungueltig.

Lose zur Lotterie dieses Theaters sind in der Kanzley desselben wäh-
rend den gewöhnlichen Amtsstunden, und Abends an der Kasse zu haben.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

Театральная афиша, извещающая о постановке «Волшебной арфы»



Wichtigste Frage welche in heutiger Sitzung berührt wird.
 Wie lange möchte uns das Denken wohl noch er-
 laubt bleiben?

Die Rede ist
 1. Der Redner selbst muss es 1. über die
 Meinung ist das nicht seine Sache.
 2. Die Redner selbst muss es 2. über die
 Meinung ist das nicht seine Sache.
 3. Die Redner selbst muss es 3. über die
 Meinung ist das nicht seine Sache.
 4. Die Redner selbst muss es 4. über die
 Meinung ist das nicht seine Sache.
 5. Die Redner selbst muss es 5. über die
 Meinung ist das nicht seine Sache.
 6. Die Redner selbst muss es 6. über die
 Meinung ist das nicht seine Sache.
 7. Die Redner selbst muss es 7. über die
 Meinung ist das nicht seine Sache.
 8. Die Redner selbst muss es 8. über die
 Meinung ist das nicht seine Sache.
 9. Die Redner selbst muss es 9. über die
 Meinung ist das nicht seine Sache.
 10. Die Redner selbst muss es 10. über die
 Meinung ist das nicht seine Sache.

Карикатура современника на Карлсбадские решения



Иоганн Зенн

Рисунок карандашом Купельвизера, 1820 г.



Франц Шуберт

Рисунок пером Купельвизера, 1821 г.

должны почитать меня героем за то, что я не перестал протестовать; вы должны понимать, что я это делаю не только ради себя, но и ради всех тех, кто разделяет со мною мою судьбу во имя справедливого порядка на земле. Вы не вправе обелять тех, кто карает меня, а должны поддерживать меня в моей ненависти, которой исполнена вся моя душа. Вы не должны сравнивать себя со мною, ибо вы — дитя блаженства, а я — мытарства...

И когда я взываю «*Conclamatum est!*»¹, то делаю это не ради красноречия, а ожидая возражения. Вы не должны сразу кричать «Анафема!», когда я говорю: достаточно я пожирал прах, больше не могу; и я хочу положить этому конец. Вы должны меня поддерживать, когда я падаю под своим бременем, утешать меня, когда я нуждаюсь в этом, а не множить мою печаль, нашептывая мне на ухо то, что шепчут злые враги. Вы должны раскрывать мне мое собственное достоинство, а не ставить меня на одну ступень с преступниками на виселице и им подобными. Так вы должны поступать, если вы требуете от меня, чтобы я уповал на вас. Но так как вы вместо этого поступаете как раз наоборот...»

Здесь письмо обрывается. Видно, что наемные псы Меттерниха не случайно удалили из кружка Шуберта именно Зенна. Это и подтверждает открыто Брухман, когда он пишет позднее:

«Удар должен был поразить именно вас, потому что вы были самым сильным из всех нас, и вы приняли его на себя, постояв за всех, и никто не выдержал бы того, что выдержали вы и что вы с таким героизмом переносите до сих пор. Потому на вас и легла всей своей тяжестью десница земного владыки, что все мы слишком слабы и не в состоянии выдержать борьбу против этого светского властителя и потому, что мы за нашу дерзость, за смелый, бурный и в то же время беспомощный протест заслужили бы справедливое наказание».

Так писал тот, кто, раскаявшись, вернулся в лоно церкви и, успешно завершив свою карьеру, возвысившую его до степени провинциала австро-германского ордена Все-

¹ Все погибло (лат.).

святейшего спасителя, закончил свой изменчивый жизненный путь в 1867 году в баварском монастыре Гарс.

Удар, нанесенный тогда союзу друзей, оказал свое действие. Лишившись своей центральной политической фигуры, старый кружок друзей постепенно распался. Этот удар был одновременно направлен против всех видов свободных собраний, посвященных литературе и другим видам искусства.

Цель ареста Зенна — запугивание — была ясна всем друзьям.

«Правительство Австрии ведет систематическую, рассчитанную до малейших подробностей войну на уничтожение всех инакомыслящих, войну против всякого самостоятельного мышления, даже против людей с твердым характером».

Так описывал циничную коррупционную политику Меттерниха другой современник, молодой друг Ленау Максимилиан Левенталь. Такой методический поход, направленный на политическое выхолащивание буржуазной интеллигенции, проводился при помощи комбинированных средств: с одной стороны, оказывалось содействие всему, что поощряло легкомыслие и распущенность молодежи, а с другой стороны, налагался запрет даже на лучшие классические произведения немецкой литературы. Так, например, крупный драматург и режиссер Иосиф Шрейфогель, друг Иосифа Зоннлейтнера, благодаря которому венский Бургтеатр стал одним из первых немецких театров того времени, вел многолетнюю борьбу с цензурой, прежде чем ему удалось поставить драмы Шиллера «Валленштейн» и «Вильгельм Телль».

С неменьшим рвением полиция преследовала литературные вечера, которые организовывал кружок Шуберта. Здесь устраивались «чтения», члены кружка приносили лучшие произведения мировой литературы и читали их вслух по ролям: Гомер и Эсхил, «Песнь о Нибелунгах», драмы Шекспира, стихи Вальтера Скотта, «Фауст» и «Пандора» Гёте. Не оставляли без внимания и новейшую современную литературу, причем поэты и писатели кружка читали свои последние произведения. Любимым местом сборов для подобных «чтений» была квартира художника Мона в предместье Вены. Здесь, а также в задней ком-

нате ресторана «Под венгерской короной» и протекала духовная жизнь этих молодых людей, за которой с таким подозрением следили Зедльницкий и его наймиты. Художники демонстрировали свои работы и эскизы, а Шуберт садился за фортепьяно. Сюда пускали только тех, кто проявить свой художественный талант. Если приходил кто-либо со стороны, первый вопрос Шуберта был: «А что он может?» («Kann er was?») Этот вопрос настолько вошел в обиход кружка, что его собрания получили забавно-таинственное название «Каневас». Шуберт называл их вечерами «художников, поэтов и музыкантов», где друзья ставили друг перед другом различные «задачи».

Шпаун подчеркивает, что на этих вечерах «Каневас» поэты и художники — «все были охвачены тем духом, которым проникнуты произведения Шуберта. Находиться часами в кругу этих друзей доставляло величайшую радость Шуберту. Часто друзья засиживались далеко за полночь, беседуя и горячо споря о жизни и об искусстве».

В своей автобиографии, написанной позднее, Брухман несколько раскрывает смысл этих собраний, по крайней мере за тот период, когда кружок еще не распался. На них обсуждались условия, царящие в Германии, разброд «в области политики, искусства, науки, религии и в среде самого бюргерства». Обсуждалась «универсальность немцев, подрыв церковью патриотических чувств и «неконкретная», ограничивающаяся лишь областью познания реформация», говорили о «расцвете классической жизни, но только в учебниках», об абстрактном мудрствовании профессоров и всезнайстве, и этой неверно понятой универсальности противопоставлялись греческие образцы, особенно образы Гомера, которые превозносились как «образцы для всех религий, всех родов искусства, мудрости, как единственный идеал всякого героизма». Великий гуманистический идеал гласил: «Немцы, будьте совершенны, как греки».

Несколько иную форму имели шубертиады. Они отличались от вечеров «Каневас» прежде всего тем, что здесь в центре внимания была не литература, а музыка. Здесь Шуберт исполнял свои последние произведения. Здесь он щедро одарял всех из своей сокровищницы, нередко переходил к импровизации и в конце концов играл для тан-

19*

цев. «По воскресеньям там всегда танцевали» (Шобер). На шубертиады, так же как и на вечера «чтений», собирались в квартирах друзей, как правило, у Шпауна, Брухмана или у Шобера. Да это и понятно: ведь для подобных вечеров требовалось фортепьяно, а главное, собрания в частных домах обеспечивали возможность присутствия дам. Глядя на танцующие пары, в упоении кружившиеся под его музыку, Шуберт создавал все новые и новые мелодии. В такие вечера рождались сотни немецких танцев, лендлеров, экосезов, галопов и вальсов. Из них композитор написал, несомненно, лишь самую незначительную часть. И все же их уцелело свыше трехсот. Сколько жизнерадостности и гордости, сколько очарования и грации в этих танцах! И как прелестно они завершают картину этих шубертиад, на которых от глубоких лирических переживаний после его песен можно было легко перейти к веселью и танцам.

Как ни мало вероятным может показаться этот факт, но даже беззаботно веселые шубертиады преследовались полицией. Артист Аншютц описывает следующий случай:

«Я пригласил к себе кружок друзей, в том числе и Шуберта. Среди них было несколько молодых дам и мужчин... Шуберт, который уже сыграл несколько своих фортепьянных пьес, — его близорукие глаза всегда сверкали, когда он играл или говорил о музыке, — в самом веселом настроении сел за инструмент и начал играть танцы. Все кружатся в веселом вихре, смеются, пьют. Внезапно меня вызывают: какой-то неизвестный мужчина желает со мною говорить. Это оказался полицейский комиссар, который потребовал прекращения танцев, так как был пост. Когда я вернулся в гостиную с этим печальным известием и произнес слово «полиция», все в притворном ужасе бросились в разные стороны. А Шуберт спокойно заявил: «Это они мне на зло. Знают, что я ведь так люблю, когда танцуют под мою музыку».

С таким же успехом он мог бы сказать: это они преследуют меня, потому что моя музыка им не нравится. Венская полиция, которая так охотно давала разрешение на вечера с танцами и вообще больше всего желала, чтобы люди только и знали что танцевать, — например в карнавальную ночь в Вене было устроено до 1600 балов, — особенно

рьяно следила за выполнением запрета на танцы во время поста. Во-первых, это был ее запрет, а во-вторых, всякая жизнерадостность была предосудительной, если она не подчинялась церкви.

Но жизнерадостность Шуберта ничего общего не имела с пустой, безудержной жадой наслаждения, и ее нельзя было регламентировать полицейскими приказами. Чем сильнее был политический гнет, тем сильнее было его стремление к естественному, благородному веселью в кругу друзей. Общение с людьми, лишенными духовных запросов, для него было так же тяжело, как общение с чопорной аристократией, в кругах которой он из любезности или для того, чтобы заработать несколько гульденов, иногда соглашался музицировать. Причем не раз бывало, что в компании друзей он забывал о данном им обещании. Шпаун рассказывает об этом следующее:

«Насколько Шуберт любил бывать в веселой компании своих друзей и знакомых, в которой он, благодаря своей веселости, остроумию и справедливым суждениям, нередко бывал душою общества, настолько неохотно он появлялся в чопорных кругах, где он из-за своего сдержанного, робкого поведения совершенно незаслуженно прослыл как человек во всем, что не касалось музыки, неинтересный.

Летом его тянуло за город, на волю, и часто в погожий вечер или в приятной ему компании он забывал о приглашении даже знатных кругов, что вызывало досаду, но это, впрочем, его мало беспокоило».

И действительно, летом шубертиады происходили за городом. У Шубера был дядя, служивший управляющим имением в Атценбругге, близ Тульна, на берегу Дуная, в 32 милях к северо-западу от Вены. Имение принадлежало богатому монастырю Клостернейбург. Сюда, в небольшой замок, расположенный в живописной местности, шубертианцев каждый год приглашали погостить. Здесь они три дня проводили на лоне природы. Веселье начиналось, как только компания усаживалась в экипаж, и продолжалось всю дорогу. Пикники, музыка, балы, веселые игры заполняли все время, и три дня пролетали незаметно. Для оплаты поездки устраивалась игра в фанты: каждый проговорившийся должен был внести в общую кассу грош.

Художники Мон, Швинд и Купельвизер делали зарисовки веселых друзей. Эти нежные акварели сохранились.

На одном из этих рисунков изображена веселая компания перед отъездом в близлежащую Аумюле. Вся компания, за исключением Купельвизера и Шуберта, которые, наблюдая, стоят в стороне, выезжает в доверху нагруженной «колбасной тележке». На другом рисунке разыгрывается шарада, в которой часть друзей изображает грехопадение Адама и Евы, а Шуберт сидит за фортепьяно и аккомпанирует. На третьем рисунке друзья, разбившись на группы, играют в мяч. Шуберт на этот раз сидит на лугу и задумчиво попыхивает трубкой, предоставив роль шпильмана другому лицу. Часто играли и в лигатурные игры. Особенно любили играть в слова. Например, Шоберу говорили: страсть, пир, веселье, ночь, лягушки, властелин, время, пора. На эти слова были сымпровизированы следующие стихи:

Братья, братья дорогие,
Что за страсть владеет нами?
Забавляясь словесами,
Мы забыли прелесть песен.
Оттого и пир наш пресен.
Мы повинны в этом сами.

Радости себя лишает
Тот, кто дружеской пирушке,
Где веселье пенит кружки,
Предпочел уединенье:
Ночь... Река... Но вместо пенья,—
Слушай кваканье лягушки!

Властелин чудесных звуков
Здесь сидит под этим дровом,
Дарит юношам и девам
Радость высшего добра.
Время дорого! Пора
Внять святым его напевам!

Следует согласиться, что Шобер — душа и организатор этих поездок — выполнял свою «далеко не простую задачу» с умением, вдохновенно и с большим юмором. Из приведенных стихотворений и набросков видно, что Шуберт был в центре внимания всего общества даже тогда,

когда он молча стоял в стороне или бродил один по лесам. При всем непринужденном веселье, царившем в кругу друзей, всегда чувствовалось преклонение перед находившимся среди них гением. Их общее желание устремляться ввысь на волнах его музыки удовлетворялось по-царски щедро. Неисчерпаемым казалось богатство мелодий, словно по волшебству извлекаемых из клавиш фортепьяно маленьким человечком, которому самому недоставало ловкости, чтобы кружиться в танце.

«Сам он никогда не танцевал, — сообщает Зоннлейнер, — но всегда готов был сесть за фортепьяно и часами импровизировать прелестнейшие вальсы. Понравившиеся ему он повторял по несколько раз, чтобы запомнить их и позднее записать». К последним относятся и пять сохранившихся «Атценбургских немецких танцев». Они показывают нам, сколь щедр был дар молодого композитора. Подобно разноцветным жемчужинам он нанизывал танец за танцем, чередуя то пламенные, то изящно-грациозные, то задумчиво-грустные мелодии. Нечто подобное происходило и в других кружках. Весьма поучительно проследить за тем, как при всей замкнутости, к которой их вынуждал страх перед шпионами и агентами, они стремились установить и укрепить между собой связь. Любовь к литературе и музыке, увлечение ими объединяли всех.

С одним из домов, где собирались друзья, принадлежавшим прогрессивному деятелю, ученому-правоведу Ваттероту, мы уже знакомы. Другой — это дом братьев Коллин. Генрих Коллин был одним из наиболее деятельных австрийских поэтов, призывавших буржуазию и народ к вооруженному восстанию против наполеоновских захватчиков. К его трагедии «Кориолан» Бетховен написал свою грандиозную программную увертюру, в которой изображена драма неистовствующего предателя, поднявшего оружие против собственного народа. Поэт скончался в 1811 году. Его младший брат Маттиас также был писателем и принимал участие в издании литературного ежегодника. Он был воспитателем несчастного герцога Рейхштадтского, сына Наполеона и Марии Луизы Габсбургской, всю свою недолгую жизнь проведшего как пленник, закованный в золотые цепи при Венском дворе.

В доме свободомыслящего Коллина Шуберта также принимали с открытой душой. Здесь он играл в четыре руки с Ансельмом Хюттенбреннером свои вариации, которые он, посвятив их свосму кумиру Бетховену, опубликовал в том же году. Здесь он пел под свой собственный аккомпанемент «Скитальца». Шпаун, состоявший в родстве с Коллином, рассказывает:

«В то же время в доме преждевременно умершего Маттиаса фон Коллина, который сам всегда с энтузиазмом аплодировал композитору, песни Шуберта исполнялись в кругу людей, выделявшихся талантом или положением, и все они в этот тяжелый период искренне радовались появлению нового таланта, и каждый в отдельности делал все для того, чтобы привлечь к нему внимание общественности».

Среди этих замечательных людей была и энергичная Каролина Пихлер, тоже писательница, в душе которой борьба против Наполеона пробудила надежду на возрождение Австрии. У нее в доме бывали самые талантливые художники и писатели Вены.

Неутомимый Шрейфогель ввел в этот круг молодого открытого им поэта Грильпарцера, который до этого времени жил никем не замеченный, влача жалкое существование канцелярского служащего. С таким же интересом Пихлер отнеслась и к так же мало известному тогда Шуберту. «Она вообще увлекалась музой Шуберта, — пишет Шпаун. — Более того, своим материнским отношением к нему эта женщина, по всей вероятности, вскоре сумела завоевать доверие своего протеже, иначе она не смогла бы написать такое стихотворение, как «Несчастный», с глубоким сочувствием намекающее на судьбу Шуберта. Оно бросает неожиданно яркий свет на тщательно скрываемые им от своих друзей горькие, тяжелые переживания, связанные как с общим положением и разрывом с отчим домом, так и с еще не зажившей раной, которую ему нанесла потеря Терезы Гроб.

В краю земной, безрадостной юдоли
Царят лишь мрак, коварство и обман.
О сердце, сердце! Захлебнись от боли,
Пусть кровь струится из открытых ран.



Загородная прогулка в Атценбрунге. На заднем плане Шуберт и Купельвизер. Акварель Купельвизера, 1821 г.

В скорбь погрузись, не сдерживай рыдания,
И если вдруг в большой моей груди
Уснули стародавние страдания,
Ты их с угрюмой страстью разбуди.

Припомни оскверненные святыни,
Пересчитай те райские цветы,
Цветы любви, которые отныне
По воле рока потеряло ты.

Тебя однажды счастье увенчало,
Сбылись твои надежды, и, любя,
Ты дружеское сердце повстречало,
Что приняло и поняло тебя.

И вдруг рукой судьбы неумолимой
Развеян был твой мимолетный сон
И возвратился, злобою гонимый,
В блаженный мир, откуда вышел он.

Разорваны все сладостные узы,
Никто на твой не отзовется зов...

Какое значение Шуберт придавал переложению этого стихотворного монолога на музыку, видно уже хотя бы из того, что он в виде исключения сначала набросал черновик и, кроме того, окончательный чистовой текст составил в двух вариантах. Принимая во внимание метод работы Шуберта, этот случай был совершенно исключительным. В результате была создана песня, полная страстного волнения, сочинение высокой художественной и автобиографической ценности.

Каролина Пихлер недвусмысленно высказывалась также по поводу все усиливавшегося полицейского режима и постоянно растущего в эти годы политического гнета. Уже позднее, в год смерти Шуберта, она писала:

«Вокруг меня стало значительно тише, чем раньше. Это результат повсюду ощущаемого упадка интереса к дружескому общению, к встречам в веселой компании, что в свою очередь вызвано ростом роскоши и страхом перед полицией. Повсюду боятся говорить, стараются скрыть свои мысли, так как никто не уверен в том, что его не подслушают и не доложат об этом полиции; и очень многие, особенно мужчины, избегают большой компании, сидят дома, ходят в театр или играют в карты».

В тесной связи с Ваттеротом, Коллинами и Каролиной Пихлер находилась семья Зоннлейтнера. О Леопольде Зоннлейтнере мы уже слышали: будучи студентом, он в качестве хориста участвовал в исполнении кантаты Шуберта «Прометей» у Ваттерота, и с тех пор стал одним из наиболее ревностных пропагандистов творчества Шуберта. В доме его отца, присяжного поверенного и профессора торгового права Игнаца Зоннлейтнера, обладавшего прекрасным баритоном, по инициативе Леопольда в 1819 году во второй раз исполняли кантату «Прометей». Дядя Леопольда, Иосиф Зоннлейтнер, служил секретарем в Бургтеатре и, кроме того, писал либретто. В биографии Бетховена он фигурирует как один из авторов обработки текста к «Фиделио». В доме Зоннлейтнера, находившемся на Бауэрн-маркт и известном под названием «Гундельхоф», много музицировали. Несколько лет подряд здесь каждую неделю, а позднее каждые две недели устраивались музыкальные вечера, на которых присутствовало до 120 гостей. Из участников этих музыкальных вечеров в Гундельхофе организовалось «Общество любителей музыки», основателями которого по праву считаются братья Зоннлейтнер.

В Гундельхофе Шуберт в лице молодого чиновника регистратуры Августа Гимниха, имевшего прекрасный, хорошо поставленный высокий тенор, нашел нового энтузиаста-интерпретатора своих песен. Под аккомпанемент Шуберта молодой Гимних исполнял одну за другой песни из сокровищницы композитора, которые ранее были известны лишь узкому кругу его друзей, в том числе «Лесного царя», оставившего особенно глубокое впечатление. К сожалению, Гимних умер уже в 1821 году. Написанные Шубертом квартеты для мужских голосов также впервые исполнялись здесь, например, его очаровательная «Деревушка», написанная на стихи Бюргера. Слава Шуберта заметно росла. Всюду, куда он приходил, его встречали с распростертыми объятиями. Быть может, лучше всего это было заметно в доме сестер Фрелих. Со старшей из них, Анной, Шуберт познакомился в Гундельхофе. Анна Фрелих была учительницей пения в недавно основанной консерватории Общества любителей музыки. Шуберту чрезвычайно нравилось ее исполнение. Однажды, после того как она спела арию Моцарта, он признался:

«Я вас прошу, спойте еще раз, это так прекрасно! Знаете, дорогая Анна, я бы хотел сидеть здесь в уголке и все время слушать вас».

Для учениц Анны Фрелих Шуберт написал несколько хоров, принадлежащих к числу лучших его произведений: прекрасный «23 псалм» в переводе Моисея Мендельсона, «Господь мой — пастырь мой, у меня не будет ни в чем недостатка», мощный хор, исполненный клопштоковской картинности, «Бог в природе» (Эвальд фон Клейст), затем единственную в своем роде серенаду «Тихо, тихо» и кантату «Победная песнь Мириам», в которой чувствуется величественное дыхание Генделя, — последняя написана для соло сопрано и смешанного хора. В обоих случаях стихи принадлежат Грильпарцеру.

То обстоятельство, что совместная работа наиболее крупного из поэтов и наиболее крупного композитора тогдашней Австрии ограничилась созданием хоров и ансамблей для сестер Фрелих, в доме которых они и встречались, не могло не вызвать иронических замечаний. Сестры Анны Барбара, Кати и Жозефина не уступали ей в музыкальности. В 1841 году «Альгемейне музикалише цейтунг» писала, что сестры Фрелих, музицировавшие с утра до поздней ночи, могли бы достигнуть в музыкальном искусстве, особенно в пении, гораздо большего, чем любая «оперная амазонка» с европейским именем.

Действительно, Барбара одно время выступала на сцене, а Жозефина стала камерной певицей и давала концерты. Позднее она, как и ее старшая сестра, стала преподавательницей пения.

Но Грильпарцера непреодолимо влекла в дом сестер Фрелих не музыка, как это было с Шубертом, а любовь. Он был увлечен Кати. Она вошла в его биографию как «вечная невеста», ибо на свою беду Грильпарцер встретил соперника, против которого он чувствовал себя безоружным — это был язык звуков. «Как бражники упиваются вином, так она упивается музыкой, — с огорчением пишет он. — Когда она слышит хорошую музыку, она совершенно теряет власть над собой».

Шуберт не знал подобных огорчений в доме сестер Фрелих. Нигде он себя так хорошо не чувствовал, как здесь, где он без всякого стеснения мог говорить о своей ра-

боте. Часто случалось, что он без предупреждения приходил со своим произведением, садился на почетное место на диване и радостно восклицал: «Сегодня я написал кое-что. Думаю, что мне это действительно удалось». Затем эта вещь исполнялась. Шуберт играл, одна из сестер пела. Но иногда ему вдруг надоедало слушать только свои произведения. Тогда раскрывались другие ноты, причем он «никогда не выражал зависти или неприязни, как это часто делают другие. У него был прекрасный характер». И Анна Фрелих дополняет эту характеристику, данную сестрой Кати, следующими словами:

«Шуберт бывал каждый раз необычайно счастлив, когда исполнялось что-либо хорошее других композиторов. Иногда, после того как были исполнены многие его песни, он заявлял: «Ну теперь довольно, мне это уже наскучило!»

Грильпарцеру в его горе, конечно, ни Шуберт, ни его музыка помочь не могли. Напротив, рана его делалась все глубже. В одном из своих задушевных, полных отчаяния стихотворений Грильпарцер оставил нам портрет Кати Фрелих: она стоит рядом с Шубертом у фортепьяно, с увлечением слушает музыку и совершенно глуха к тем чувствам, которые она пробудила у поэта:

Когда смешались звуки, атакуя,
Охвачены единым торжеством,
То жалобно, как голуби, воркуя,
То громохвая, как свирепый гром,
Восторг и страсть, томление и жалость—
Все на лице прелестном отражалось.

И я уже хотел сказать артисту,
Чтоб девушку он мучить перестал,
Как зазвенели верхние регистры
И гимн печали гимном света стал.
И, как Нептун, смиривший шквал могучий,
Всплыл вдруг аккорд из глубины созвучий.

И, словно солнце, то, что после бури
Ласкает мир, встревоженный грозой,
Ее глаза, прозрачнее лазури,
Блестели, увлажненные слезой,
И с затаенной робостью искали
Сочувствия среди сидящих в зале.

И дерзость я почувствовал, и силу,
К признанию толкал меня порыв.
Но тут она меня остановила,
К губам украдкой палец приложив.
«О, не мешай!.. Не говори ни слова!...»
И я сажу, и, молча, внемлю снова.

Итак, на этот раз сила музыкальных звуков не стала посредницей в любви. Напрасно измученный Грильпарцер искал утешения в другой компании. Творец «Сафо» вступил в «Пещеру Людлама»¹ — веселый кружок писателей и артистов, которые с бурным ликованием приняли его в свою среду под именем «Софокла Истрианского» — прозвища были здесь обязательными. Позднее, когда пойдет речь о влиянии этого кружка на судьбу немецкой оперы в Вене, мы расскажем о той своеобразной роли, которую играл этот столь же причудливый, сколь и безобидный кружок в культурной жизни Вены. Разумеется, даже этот совершенно безопасный в политическом отношении кружок не мог не вызвать подозрений полиции. Не помогло ему и то, что ореолом тайного общества он окружил себя лишь для того, чтобы беспрепятственно предаваться веселью в дружеском кругу. Полиции было достаточно одной видимости. Через несколько лет, в 1826 году, она распустила этот литературный «Клуб заговорщиков», как раз накануне того дня, когда Шуберт и Бауэрнфельд должны были быть приняты в него. «Наши имена уже были написаны мелом на черной доске, как вдруг власти вмешались, закрыли помещение, где происходило собрание, захватили бумаги и документы и привлекли членов клуба к ответственности...» (Бауэрнфельд).

В конце 1820 года Шуберт разошелся с Майрхофером. Противоположности их характеров со временем стали непримиримыми. «Они относятся друг к другу с необычайным уважением, но, оставаясь одни, постоянно ссорятся, все время поддевают друг друга» (Шобер—Франклю). Переживая одну депрессию за другой, Майрхофер, раздираемый внутренними противоречиями, становился все бо-

¹ Название было ему дано по одноименной пьесе-сказке Адама Готлиба Оленшлегера, поставленной в театре «Ан дер Вин» в 1817 году.— *Прим. ред.*

лее раздражительным. Малейшее разногласие грозило перейти в ссору. Хольцапфель очень метко пишет об этом:

«Экзальтация, меланхолия и угнетенное душевное состояние в 1836 году довели Майрхофера до самоубийства. Неудивительно, что он подружился с гениальным Шубертом и они жили вместе, но неудивительно также, что их совместная жизнь изобиловала мелкими ссорами из-за хозяйственных дел, причем очень часто виновной стороной оказывался Шуберт, и они-то в конце концов и отравили им совместное существование. Уже резкое расхождение между идеалами Майрхофера и его служебным положением, поскольку он, будучи восторженным поклонником свободы мысли, был вынужден выступать в роли строгого цензора, может служить объяснением тяжелого заболевания его психики и чрезвычайной раздражительности, а также трудности совместной жизни с таким человеком».

Таким образом совместная жизнь в комнатах вдовы Сансуси продолжалась только два года. Но разрыв не мог надолго нарушить их дружбу. Шуберт переехал на два дома дальше, сняв отдельную комнату на той же улице. Майрхофер мог надоесть ему как человек, но не как художник. Это видно из того, что и впоследствии Шуберт иногда писал музыку на его стихи. Майрхофер объяснял разрыв столь же многозначительно, сколь туманно.

«Изменение обстановки, компании, болезнь и разные взгляды на жизнь — все это позднее привело к разрыву, но то, что когда-то было между нами, оставило неизгладимые следы...»

Чем был для несчастного поэта Шуберт, какую опору Майрхофер находил в его музыке, он, быть может, лучше всего выразил в своих трех стихотворениях «Францу». Особенно первое из них проникнуто страстной любовью к правде и беспощадной самокритикой. Оно великолепно:

Ты полюбил меня, мой гений,
Мой благородный, добрый друг.
Все радостней, все вдохновенней
Со мною делишь свой досуг.
В моей душе, мечтатель юный,
Нашел ты, родственные струны.

Но от тебя, мой друг, не скрою:
Ты не меня, увя, искал.
Ты поклоняешься герою,
А я — отнюдь не идеал.
В борьбе рожденные стремленья
Ты счел за пламень вдохновенья.

Стихи безвестного поэта —
Вот он — трудов моих итог.
Создав подобие скелета,
Я душу дать ему не смог.
Своими бедными стихами
Не смел я говорить с веками.

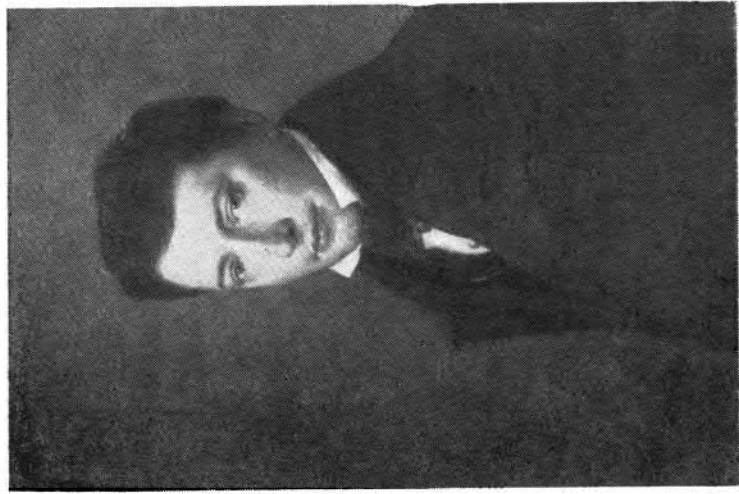
Но все ж одно сказать обязан:
Я рад, что другом был твоим,
Что братски был с тобою связан
Мечтой, желанием одним,
По мере сил брэнча на лире
Песнь о свободном, лучшем мире!

Потеряв в Майрхофере друга, Шуберт вскоре нашел другого, но на этот раз не поэта, а художника, молодого Морица фон Швинда. Швинд был почти на семь лет моложе Шуберта. Семнадцатилетним юношей он при посредстве своего друга, художника Купельвизера, получил доступ на вечера «Каневас», и Шобер счел его достойным принять участие в поездке в Атценбругг. Под воздействием своего учителя Шнорра фон Карольсфельда Швинд полностью подчинился влиянию романтической школы поэтов, глава которой Фридрих Шлегель недаром поселился в реакционной Вене, где он, по словам Генриха Гейне, «каждый день ходил к обедне и кушал жареную курочку». Вскоре Швинд, пораженный окружающих своим талантом графика и акварелиста, почувствовал отвращение к романтической символике и туманной мистике своего учителя. Это мучительное раздвоение сопровождало его все первые годы его развития, все то время, когда он был предоставлен самому себе. Напрасно он пытался, неутомимо копируя большие полотна в замке Бельведер, найти свой собственный путь. Кроме технического руководства со стороны своего старшего друга Купельвизера, у него не было никого, кто помог бы ему критически разобраться в этой гряде сокровищ искусства, что было ему так необходимо. Многообразие классических школ живописи повергло его

чуткую, томившуюся в страстных исканиях душу в отчаяние.

И в этот опасный момент близкий к безумию молодой, богато одаренный Швинд познакомился с песнями Шуберта. У Швинда, который сам был необычайно музыкален,— он пел, играл на фортепьяно и на лютне, — будто пелена упала с глаз. То, что привлекало его в романтике,—стремление к простому, скромному, народному, которое вечно жило в сказках, фольклоре и песнях,—все это он нашел в неподражаемой музыке Шуберта. В то же время Шуберту были чужды болезненные устремления к мистике и символика, которые отталкивали и Швинда. Их объединяло **безграничное преклонение перед великими классиками музыки**, они вместе восхищались ясностью и определенностью их творений, их безусловным утверждением жизни даже в возвышенно трагических музыкальных образах. И Швинд стал конгениальным иллюстратором песен Шуберта. Через его мелодии и звуки художнику открывалась поэзия Гёте во всей ее жизненной полноте, человечности и теплоте. Когда мы рассматриваем рисунки Швинда к песням «Лесной царь», «Дядюшке Кроносу» или «Кладочка-камень», мы склонны воспринять скорее музыкальный образ—песню, нежели стихотворение. Швинд был лириком в живописи. В этом была и его сила и его слабость. Музыкальные образы были ему ближе, чем мысль. Через музыку он попадал в богатейший мир немецких сказок и саг, и лишь Шуберт помог ему увидеть все богатство жизни народа, несмотря на ее простоту. Благодаря ему он нашел свое призвание, покончил с сомнениями и противоречиями, с неуверенностью своих юных лет. Неудивительно поэтому, что Швинд горячо привязался к Шуберту и дружба их становилась все тесней. Бауэрнфельд пишет:

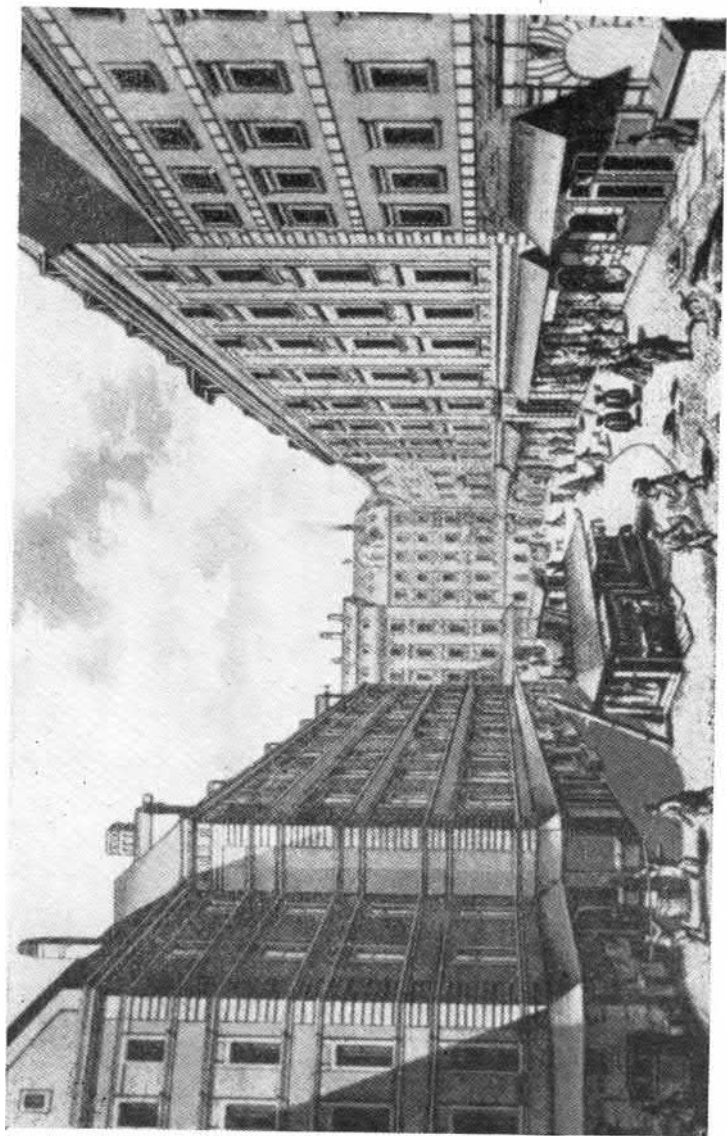
«Отношения между Шубертом и Швиндом своеобразны и единственны в своем роде. Богатая художественная натура Швинда имела склонность к музыке не менее, чем к живописи. Присущий ему романтический элемент убедительно и настойчиво прозвучал в творениях его старшего друга — это и была музыка, которой жаждала его душа! Он также привязался к своему маэстро со всей силой юношеской нежности и искренности; он был поистине влюблен в Шуберта, а Шуберт, в свою очередь, сердечно любил



Леопольд Зиннлейтнер
Портрет маслом неизвестного художника



Анна Фрелих
Рисунок мелком Генриха



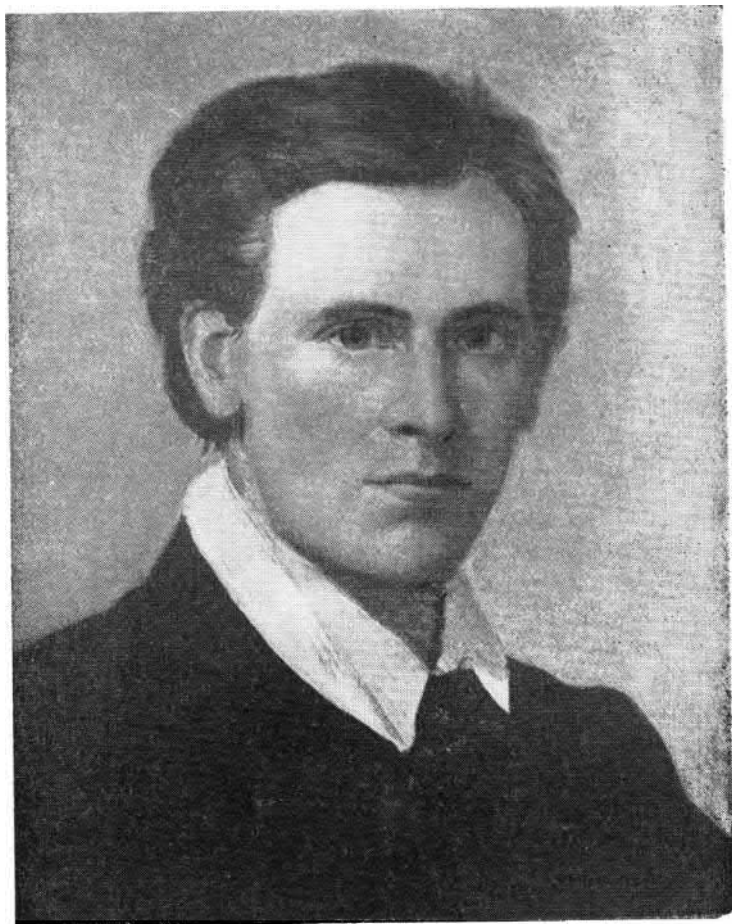
«Гундельхоф» — дом, в котором жила семья Зоннлейтнера



«Лесной царь»
Картина маслом Швинда, 1830 г.



«Кревинкелиада» — один из рисунков, которыми юный Швинд
зарабатывал свой хлеб
Карикатура, обращенное зеркальное изображение
Оригинальная литография, около 1824 г.



Мориц фон Швинд
Автопортрет, 1822 г.

молодого художника, называя его в шутку своей возлюбленной. Он высоко ценил музыкальность Швинда и каждую новую песню или пьесу для фортепьяно прежде всего показывал своему юному другу, для которого это каждый раз было раскрытием его собственной души».

Бауэрнфельд рассказывает затем, что Швинд только начинал свою деятельность и не имел еще ни положения, ни имени как художник. Точно так же, как и Шуберт, он должен был перебиваться с хлеба на воду. «Аристократы и богачи не интересовались искусством и не имели никакого желания жертвовать на него». Чтобы как-нибудь заработать на кусок хлеба, молодой Швинд должен был рисовать для оборотистого владельца литографии Тренченского лубочные картинки, виньетки, новогодние открытки и т. п. мелочи. «Такой гениальный художник-поэт не мог пробить себе дорогу в Вене... Швинд был музыкальным живописцем, он — Шуберт в живописи. Они должны были сойтись, и нельзя думать об одном, не вспомнив другого... Оба они были богато одаренными людьми. В них не было ничего выдуманного, ничего условного, ничего болезненного. Их муза была сильной и здоровой, какими были и они сами. В них не было ничего бескровного, бледного, как у нас, светских людей. За всю мою долголетнюю жизнь я не встретил никого, с кем бы я мог сравнить их».

Хотя мы и не можем согласиться с оценкой Бауэрнфельда, — при всей талантливости Швинда его творческие данные далеко уступали гениальности Шуберта, — необходимо признать, что именно он лучше всех понимал истинную сущность того, что их объединяло.

Помимо этого, общим у Шуберта и Швинда было их неисчерпаемое стремление к творчеству, их неутомимое трудолюбие. Но это не мешало Швинду постоянно бывать у Шуберта в комнатке. Часто он ограничивался тем, что заглядывал к Шуберту утром, чтобы передать ему свой привет. Как описывает Швинд, эти встречи происходили приблизительно следующим образом:

Швинд (*входит в комнату*).

Шуберт (*в утреннем халате, за письменным столом, очки на носу, бросает на него взгляд*). Привет! Как живем? Хорошо? (*продолжает писать*).

Швинд (*уходит молча, как и вошел*)

Остальным посетителям, как, например, молодому Луи Шлоссеру, скрипачу и впоследствии придворному капельмейстеру в Дармштадте, с которым Шуберт познакомился лишь в 1822 году, бросалось в глаза полное равнодушие композитора к какому-либо комфорту. «Скорее мастерская, чем кабинет композитора: заваленное нотами фортепьяно, лишь самые необходимые столы и стулья, расставленные в беспорядке, и никаких следов уюта».

Бывало, что друзья заставляли Шуберта в постели за работой, с кипами исписанной бумаги. Чтобы в любое время иметь возможность взять бумагу и карандаш, Шуберт даже спал в очках. С тех пор как он стал жить один, друзьям приходилось заботиться о том, чтобы он не оставался совершенно заброшенным. Когда он сочинял, он мог забыть обо всем: о еде, об одежде, о мытье. Ему важно было только иметь достаточный запас табака. Хуже всего обстояло дело с хранением его собственных произведений.

Ансельм Хюттенбреннер пишет:

«Шуберт почти совсем не заботился о своих многочисленных рукописях. Приходили друзья, которым он играл свои новые песни, они брали их с собой, обещали вернуть, но делали это очень редко. Часто Шуберт сам не знал, кто забрал у него ту или иную песню. Поэтому мой брат Иосиф, который жил с ним в одном доме, решил собрать вместе всех заблудших овец, что ему после долгих поисков в какой-то степени удалось. Я сам однажды имел возможность убедиться, что мой брат собрал более ста песен Шуберта и хранил их в выдвижном ящике письменного стола, разложив по порядку. Это обрадовало нашего друга Шуберта, и он все то время, пока они жили в одном доме, передавал свои новые сочинения на хранение моему брату».

Уже в Граце Иосиф Хюттенбреннер был одним из самых горячих поклонников Шуберта. В феврале 1818 года композитор в знак дружбы прислал ему собственноручную копию «Форели» с надписью о посвящении. Но в том же году Иосиф поступил на государственную службу и переехал в Вену. Здесь он скоро заметил, как необходима Шуберту помощь, до какой степени он не уделяет никакого внимания практическим вопросам. Прежде чем он снял комнату в доме № 420 на Випплингерштрассе, где Шуберт и Майрхофер проживали у вдовы Сансуси, он жил в меб-



Комната Шуберта
Рисунок пером Швинда, 1821 г.

лированных комнатах «Бюргершпиталь»¹. Здесь Шуберт часто бывал у него, они играли в четыре руки. Как-то раз, после того как они сыграли увертюру Бетховена «Эгмонт», Шуберт под впечатлением героических образов этой вещи написал свою увертюру в F-dur с медленным вступлением в f-moll для фортепьяно в четыре руки. Тут-то Хюттенбреннер и наблюдал, как работал Шуберт. «Он не встал, пока вещь не была закончена, позабыв даже о том, что пропустил обед».

Шуберт с благодарностью принимал помощь от преданного ему Иосифа Хюттенбреннера, тем более, что друг его Шпаун, к помощи которого он до тех пор в подобных случаях прибегал, в 1821 году уехал из Вены и поступил сначала в Линце, а затем в Лемберге на службу в финансовое ведомство. Иосиф Хюттенбреннер не только помогал Шуберту материально и приводил в порядок его рукописи, — он не гнушался выполнять для своего талантливового друга и работу секретаря.

На благодарность он рассчитывать не мог. Напротив, со временем Хюттенбреннер своим рвением прямо-таки надоед Шуберту. «Он часто грубо обрывал его и обращался с ним так сурово и безжалостно, что в нашем кругу Шуберта в шутку стали называть «тираном» (Иосиф Допплер). Во всяком случае, ни с кем другим из своего окружения Шуберт так плохо не обращался. Но Хюттенбреннер, «пророк Шуберта», как он сам иногда подписывался в своих письмах, не падал духом. Он взял на себя заботу об оплате квартиры, портного, переписчика и вел точную запись всех расходов. Он писал за композитора письма к издателям и директорам театров, собственноручно составлял так называемые «объявления» для газет и т. п.

Положение, которое нам теперь казалось бы совершенно невероятным, а именно, что Шуберт не нашел еще издателя ни для одной из более чем ста своих песен, не давало покоя верному Хюттенбреннеру. Но в марте 1821 года произошло событие, которое он сразу же использовал для того, чтобы помочь делу. По инициативе Иосифа Зоннлейт-

¹ «Бюргершпиталь» («Bürgerspital» — «Гражданский госпиталь») — принадлежавший графине Соро дом, сдававшийся ею внаем покомнатно. — *Прим. ред.*

нера в программу традиционного концерта, устраиваемого в среду на первой неделе поста в Кернтнертортеатре, где он был администратором, включили несколько произведений Шуберта, уже исполнявшихся с большим успехом на вечерах в Гундельхофе. Это были «Деревушка», «Лесной царь» и «Песнь духов над водами». Но этому глубоко продуманному квартету двойного состава¹ с его смелыми модуляциями, который Шуберт специально снабдил столь характерным аккомпанементом низких смычковых инструментов, не повезло. Пресса сравнивала композитора с кучером, который запряг в телегу лошадей и правит то направо, то налево, затем возвращается на старое место и так, без конца повторяя этот маневр, на дорогу не попадает. «Деревушка» и «Лесной царь», напротив, имели беспримерный успех. Шпаун, который присутствовал на концерте, пишет:

«На многих публичных концертах и особенно на тех, которые устраивало маленькое музыкальное общество (Шпаун имеет в виду вечера в Гундельхофе), песни Шуберта пользовались величайшим успехом, но большую публику впервые удалось завоевать, заставив ее обратить внимание на композитора, только в начале 1821 года благодаря прекрасному исполнению «Лесного царя» Фоглем в придворном Кернтнертортеатре. Многочисленная публика слушала с напряженным вниманием и наградила композитора и певца бурными аплодисментами. Исполнив эту трудную песню, Фогль должен был повторить ее. Такой же успех имела и впервые исполнявшаяся «Деревушка», написанная для четырех голосов».

Интересно отметить, что в этом первом публичном исполнении песен Шуберта аккомпанировал не сам композитор. Он предоставил это Ансельму Хюттенбреннеру, сам же ограничился тем, что сидел рядом и перевертывал лис-

¹ На стихотворение Гёте «Песнь духов над водами» Шубертом был написан ряд сочинений. Помимо наиболее известного из них октета для мужских голосов с сопровождением струнных инструментов без скрипок (1821 г.), им были созданы на тот же текст мужской квартет а саррелла (1817 г.) и песня для голоса с фортепьяно (1816 г.). Кроме того, сохранился набросок мужского квартета с сопровождением фортепьяно.— *Прим. ред.*

ты, что характерно для Шуберта, который чувствовал страх перед публичными выступлениями.

Программа этого концерта, устроенного по старой традиции в среду на первой неделе великого поста, была весьма пестрою. Музыкальные выступления сменялись декламацией или балетными номерами в виде «живых картин». Присутствовал весь музыкальный мир Вены.

Среди участников были такие восходящие звезды пения и танца, как шестнадцатилетняя Вильгельмина Шредер, семнадцатилетняя Каролина Унгер и одиннадцатилетняя Фанни Эльслер, позднее завоевавшая весь мир своим исполнением характерных и национальных танцев. Несмотря на то, что здесь выступали все три «вундеркинда», которых знала тогда Вена, все же самое глубокое впечатление оставил «Лесной царь». Бауэрнфельд пишет:

«Лесной царь» в исполнении Фогля в Кернтнертортеатре имел колоссальный успех и скоро стал известен во всем мире. Наконец-то «лед был сломлен», и даже черствые сердца издателей начали понемногу оттаивать, хотя они и не были расположены широко раскрывать свои кошельки перед вновь открытым гением, которого они и так могли легко эксплуатировать».

Но Бауэрнфельд несколько поспешил с подобным утверждением, хотя и изобразил издателей не без иронии. Ведь они по-прежнему отказывались издавать что-либо из произведений никому не известного Шуберта. Другьям Шуберта, как писал Леопольд Зоннлейтнер, пришлось искать собственные пути, чтобы сломить сопротивление музыкальных издателей.

«Уже исполнение «Лесного царя» произвело большое впечатление. Имя Шуберта начали произносить во всех музыкальных кругах, все спрашивали, почему его песни не опубликованы. Тем временем я ближе познакомился с условиями его жизни через личного друга Шуберта, господина Иосифа Хюттенбреннера, и узнал о его далеко не удовлетворительном финансовом положении. Мы решили найти издателя для его произведений, чего Шуберт по своей наивности и простоте не способен был сделать. Я предложил «Лесного царя» издателям Тобиасу Хаслингеру и Антону Диабелли. Но они отказались издать это произведение даже без гонорара, поскольку композитора никто не

знал и аккомпанемент был очень трудным. Мы чувствовали себя оскорбленными этим отказом и решили организовать издание на средства Шуберта. Я, Хюттенбреннер и еще два любителя музыки сложились, чтобы собрать деньги на покрытие расходов по изданию первой тетради и сдали «Лесного царя» в печать в феврале 1821 года.

Когда мой отец на одной из наших вечеринок объявил, что «Лесной царь» появился в продаже, присутствующие тут же раскупили сто экземпляров, и тем самым расходы на вторую тетрадь были покрыты. Так мы издали первые десять произведений за свой счет, сдавая их для продажи на комиссию Антону Диабелли. Из богатой выручки мы оплатили долги Шуберта за квартиру, счета сапожника, портного, ресторана и кафе, а также выдали ему на руки значительную сумму. К сожалению, он нуждался в подобной опеке, потому что не имел понятия о том, как следует вести хозяйство, и его друзья, художники или поэты, — музыкантов среди них было мало, — часто заставляли его делать лишние расходы, к тому же плодами этого другие пользовались больше, чем он сам».

Таким образом молодой Зоннлейтнер, вместе с Иосифом Хюттенбреннером, сумели в нужный момент взять инициативу в свои руки. Они положили конец распространению песен Шуберта в рукописных копиях и по крайней мере на некоторое время избавили своего друга от острой нужды.

Анна Фрелих прекрасно описывает, какую энергию пришлось проявить Зоннлейтнеру:

«Он спросил Шуберта, почему он до сих пор не издал свои песни. Когда Шуберт ответил, что ни один издатель их не принимает, а у него самого нет денег, чтобы издать их на свой счет, Зоннлейтнер, Грильпарцер, университетский надзиратель Шенауэр, барон Шенштейн, позднее ставший непревзойденным исполнителем песен Шуберта, и Шенпихлер¹ сложились и отдали напечатать песни за свой счет. В одну из последующих музыкальных пятниц у Ки-

¹ По другим более достоверным данным средства для издания песен Шуберта предоставили Л. Зоннлейтнер, И. Хюттенбреннер, Шенпихлер и Шенауэр. — *Прим. ред.*

зеветтера¹ Зоннлейтнер вышел с целой кипой отпечатанных тетрадей песен, и, после того как они были с большим успехом исполнены, Леопольд положил всю пачку на фортепьяно и объявил, что тот, кто хочет приобрести эти песни, может купить их сейчас. У Диабелли было заказано сто экземпляров, и во избежание подделки Зоннлейтнер на обороте каждого экземпляра собственноручно написал S»².

В две первые из этих четырех тетрадей вошло только по одной песне: «Лесной царь» и «Гретхен за прялкой». Иосиф Хюттенбреннер обеспечил необходимую рекламу в официальной «Винер цейтунг» и в «Заммлер», причем заметки были составлены им самим. В них он смело ставил «Гретхен за прялкой» на одну ступень с «Аделаидой» Бетховена и «Вечером» Моцарта, за что издатели Штейнер и Хаслингер прозвали его сумасшедшим. В третью тетрадь вошли песни: «Жалоба пастуха», «Морская тишь», «Полевая розочка» и «Вечерняя песнь охотника», а в последнюю: «Скиталец», «Утренняя песнь» и «Ночная песнь скитальца». Было издано еще три тетради — все три по подписке.

На каждом экземпляре Шуберт проставил номер и написал свои инициалы. Позднее Шюбер рассказывал Франкю: «На пятой тетради ему это занятие надоело, и он заявил: «Лучше умереть с голоду, чем все время царапать свое имя». Но брешь уже была пробита. Газеты восторженно отзывались о песнях и начали, не обращая внимания на Хаслингера и Штейнера, сравнивать Шуберта с Моцартом и Бетховеном. В программы публичных концертов постоянно включали то песню, то хор, то увертюру Шуберта. Но издатели оставались глухими. На собранные друзьями средства было издано 7 тетрадей, и только тогда, через год после триумфа «Лесного царя», издатели, наконец, решились принять у Шуберта на свой счет четыре первые песни (ор. 8). Притом почтенные издатели Каппи и Диабелли получали с подписки на эти тетради половину дохода. А после того как они поняли, что из пе-

¹ Согласно воспоминаниям других лиц, на музыкальном вечере в доме Зоннлейтнера.— *Прим. ред.*

² В действительности номер и инициалы проставлял сам Шуберт (см. ниже в тексте).— *Прим. ред.*

сен Шуберта можно выколотить еще больше, они решили, что им нельзя довольствоваться этим. Зоннлейтнер рассказывает:

«Если бы дело шло так же и дальше, Шуберт получал бы большую прибыль с своих произведений, оставаясь их собственником. Но Диабелли за нашей спиной предложил Шуберту за первые двенадцать произведений 800 гульденов в венской валюте. Эта сумма соблазнила Шуберта, и он принял это предложение, чем лишил себя свободы. Всего за эти двенадцать произведений он получил 2000 гульденов. Такого гонорара он больше не получал».

Этим он сорвал весь хорошо продуманный план Зоннлейтнера и Хюттенбрэннера, намеревавшихся создать из этих десяти тетрадей (а не двенадцати, как сначала думал Зоннлейтнер) постоянный источник дохода. Сколько Шуберт на этом потерял, можно судить по тому, что на одном «Скитальце» фирма Диабелли за сорок лет «заработала» 27 000 гульденов.

Когда Зоннлейтнер и Хюттенбрэннер узнали об этом, было уже поздно. Разумеется, их очень раздосадовала поспешность Шуберта. Однако, как нам сообщает Зоннлейтнер, «такое неблагодарное поведение вовсе не вызвало у нас отчуждения, мы только сожалели о его слабости, но не перестали помогать ему в исполнении и распространении его произведений. К сожалению, Шуберт вечно был без денег, потому что он был совершенно беспомощен в денежных делах. Пользуясь этим, издатели ловили момент, когда он особенно нуждался, и за гроши скупали его вещи, наживая на них во сто раз больше».

Естественно, что издатели сразу потеряли всякое желание брать его произведения только на комиссию. Чтобы увеличить возможность эксплуатировать его, они внезапно стали легко давать ему авансы. Снова Иосифу Хюттенбрэннеру пришлось бегать за Шуберта к издателям, чтобы выручить его из тяжелого положения, предлагая новые произведения или оплачивая старые долги. Это состояние стало хроническим, несмотря на то, что друзья Шуберта возмущались им и путем переговоров с новыми издательствами старались улучшить положение. Шпаун пишет:

«Великий музыкант терпел нужду. Издательства платили за его великолепные произведения такие гроши, что он

постоянно жил в самых стесненных обстоятельствах. У него не было даже средств купить себе фортепьяно, и он писал свои шедевры за письменным столом. Только за пять тетрадей «Песен мельника», за которые он получил чистые гроши, издатель, благодаря переизданиям, имел столько дохода, что мог купить себе целый дом. А певец Штокгаузен (впоследствии.—Г. Г.) за один вечер исполнения «Песен мельника» в Музыкальном обществе получал в три раза больше, чем Шуберт получил за их создание».

Равнодушие Шуберта к такому поведению издателей кажется теперь почти непонятным. Лишь в самых редких случаях он начинал торговаться. Возможно, что он вел себя так потому, что был настолько творчески плодовит, что не понимал настоящей ценности своих произведений. Щедро создавая свои импровизации и песни, он мало заботился о том, чтобы получить за них бóльшую сумму.

Шпаун пишет: «Когда Шуберт продавал свои произведения, ему все казалось достаточным, что бы ему за них ни давали, но он сильно огорчался, что на жизнь приходится тратить так много».

Не раз после такого горького похода он высказывал свое огорчение в таких выражениях, которые показывают, как в связи со своим тяжелым положением он начал понимать, что причиной его является капиталистическая эксплуатация деятелей искусства. Сознывая свое достоинство, но не в силах что-либо изменить, он заявлял:

«Меня должно содержать государство: я родился на свет только для того, чтобы быть композитором».

Характерно, что издатели, интересуясь в основном лишь рынком сбыта, в первые тетради, выпущенные ими на свой риск, включили не песни, а танцы. В двух первых тетрадях, изданных фирмой Диабелли, было помещено 36 вальсов. Точно так же им казалось, что лучше, чем что-либо другое, должны продаваться вариации для фортепьяно в четыре руки на тему французской песни, которые Шуберт написал в Желизе. Чтобы увеличить интерес к этому произведению, на титульном листе было напечатано посвящение:

«...написано и посвящено господину Людвигу ван Бетховену его восторженным почитателем Францем Шубертом. Сочинение десятое».

И все же редко можно встретить посвящение более чистосердечное. Восхищение Шуберта Бетховеном не знало границ. Но, будучи сам необычайно скромным, он боялся приблизиться к великому композитору, которого почитал превыше всех. По своей привычке великий музыкант, — после победы над Наполеоном издатели с горькой иронией называли его «генералиссимусом», — несколько раз в неделю заходил в лавочку своего «генерал-лейтенанта» Штейнера и его «адъютанта» Хаслингера, у которых на Патерностергесхен был известный музыкальный магазин. Поскольку все знали, что «генералиссимус» делает свой обход ближе к обеду, часов в 11—12, композиторы собирались здесь как раз в это время. То была настоящая «музыкальная биржа», где горячо спорили о достоинствах и недостатках новейших произведений.

Ансельм Хюттенбреннер рассказывает, как Шуберт часто провожал его на Патерностергесхен и как они восхищались меткими, нередко саркастическими замечаниями Бетховена, особенно когда эти замечания касались итальянской музыки, перед которой венская публика как безумная падала ниц. Возможно, что здесь робкий Шуберт был представлен «генералиссимусу». Когда в печати появились вариации, посвященные Бетховену, Шуберт решил посетить Бетховена и лично передать ему ноты. Рассказ об этом историческом событии дошел до нас в двух вариантах. По данным Иосифа Хюттенбреннера, Шуберт не застал композитора дома и передал тетрадь с посвящением служанке или слуге. «Как Карл Бетховен, часто упоминаемый племянник великого композитора, так и Шиндлер не раз говорили, что вариации очень понравились Бетховену и он несколько месяцев подряд почти ежедневно играл их со своим племянником».

Как известно, Шиндлер был секретарем Бетховена. Его рассказ существенно отличается от данных Хюттенбреннера. Он рассказывает:

«В 1822 году Франц Шуберт решил преподнести своему высокочтимому учителю Бетховену посвященные ему вариации на тему французской песни, сочинение 10. Несмотря на то, что его сопровождал Диабелли, который излагал за него его чувства, все же, когда его представляли, он играл неприятную ему роль. До самого дома он

сохранял мужество, но при виде великого композитора оно покинуло его. А когда Бетховен попросил его записать вопросы, руку его словно сковало. Бетховен просмотрел переданный ему экземпляр и нашел гармоническую ошибку. Он очень мягко обратил на это внимание молодого автора, добавив, что это вовсе не смертный грех. Но, может быть, как раз потому что Бетховен добавил это так деликатно, Шуберт совершенно растерялся. Как только он вышел из дома, он снова пришел в себя и сам себя крепко обругал. Это была его первая и последняя встреча с Бетховеном, потому что Шуберт никогда не мог набраться мужества пойти к нему».

Это описание энергично оспаривалось друзьями Шуберта. «Рассказ Шиндлера о посещении Бетховена Шубертом совершенно неправилен,—пишет Шпаун.— Шуберт часто сетовал после смерти Бетховена на то, что тот был так неприступен, что ему ни разу не удалось поговорить с ним».

Естественно, теперь уже трудно с уверенностью сказать, на чьей стороне правда. Как ни многочисленны ошибки и неточности, допущенные Шиндлером в биографии Бетховена, особенно за те годы, когда он еще не знал великого композитора, все же трудно понять, зачем ему нужно было высасывать из пальца именно этот эпизод и заверять, что он был его очевидцем. И вполне возможно, что совершенно сбитый с толку результатами посещения Шуберт, со свойственной ему излишней скромностью, стыдился такого исхода и предпочитал умалчивать о том, как было дело.

В том же 1822 году в Кернтнертортеатре вновь был поставлен «Фиделио» с Вильгельминой Шредер в главной роли — актрисой, обладающей большим сценическим даром и такими же голосовыми данными.

В жизни Бетховена эта блестящая постановка, состоявшаяся 3 ноября, как известно, сыграла особенно трагическую роль: генеральную репетицию, на которой он, вопреки советам своих друзей, сам дирижировал, пришлось прервать из-за усилившейся глухоты великого композитора, сделавшей невозможным общение с певцами. Шуберт присутствовал на постановке. Его сопровождал молодой Луи Шлёссер, о котором мы уже говорили. Он сообщает:

«Лихорадочно возбужденный чудесным заключительным гимном, этим апофеозом верной супружеской любви, я не заметил, как зал постепенно пустел, пока мой верный друг Франц Шуберт, взяв меня за руку, не повел к выходу. Вместе с нами из нижних лож вышли трое мужчин, на которых я сначала не обратил внимания, так как они повернулись ко мне спиной, но меня удивило то, что все выходящие, дойдя до площадки, теснились по сторонам, чтобы освободить место для этих троих. Тут Шуберт тихо толкнул меня и показал пальцем на мужчину, стоявшего в середине, который в это время повернул голову так, что яркий свет лампы упал ему на лицо, — и я увидел хорошо известные мне по гравюрам и картинам черты творца сегодняшней оперы — Бетховена. Мое сердце громко стучало в эту минуту. Говорил ли я что-нибудь Шуберту и что я ему говорил, я теперь совершенно не помню».

Бетховена сопровождали его друг юности Стефан фон Брейнинг и Шиндлер. Этот случай тоже свидетельствует о том непреодолимом расстоянии, которое, по мнению Шуберта, отделяло его от кумира Бетховена. Шпаун пишет, что Шуберт считал бы себя счастливым, если бы он смог сблизиться с Бетховеном, «но тот в последние годы своей жизни стал совершенно недоступным и мрачным».

Великий музыкант, конечно, не был таким мрачным и недоступным, каким он мог показаться издали. Правда, чтобы завоевать его доверие, нельзя было быть таким застенчивым, каким был Шуберт. В августе 1823 года в разговорную тетрадь Бетховена его племянником была внесена следующая многозначительная запись:

«Шуберта очень хвалят. Но он говорит, что должен прятаться»¹.

Для молодого Шуберта не могло остаться неизвестным, что Бетховен высоко ценит его. Если бы это было иначе, Иосиф Хюттенбреннер, всегда стремившийся завязать новые связи для своего друга и учителя, вряд ли написал бы издательству Петерс в Лейпциге:

«Среди местных новых композиторов в Вене снова по-

¹ «Man lobt den Schubert sehr. Er sagt aber, der solle sich verstecken». О. Э. Дейч указывает, что второе предложение, возможно, передает высказывание Игнаца Мозеля. В этом случае оно должно пониматься иначе: «Но он [Мозель] говорит, что он [Шуберт] прячется». — *Прим. ред.*



«Генералиссимус» Бетховен на улицах Вены
Рисунок пером Лизера

явился талант, привлекающий к себе всеобщее внимание. Этот композитор уже стал любимцем здешней публики, короче говоря, без всякого преувеличения, — это второй Бетховен. Бессмертный композитор даже говорил о нем: «Этот превзойдет меня!»

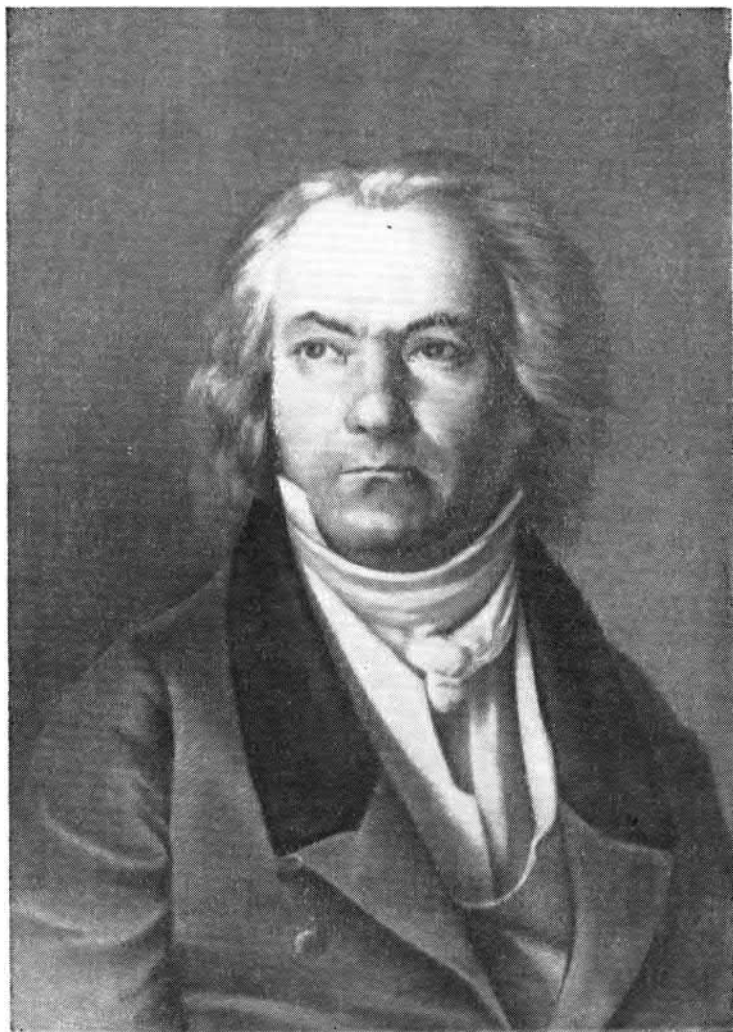
Но и такая рекомендация не помогла Шуберту улучшить его взаимоотношения с венскими издательствами. Владелец известной формы К. Ф. Петерс в Лейпциге был знающим себе цену и осторожным дельцом. Он действительно проявил большой интерес к песням и инструментальным произведениям молодого композитора, но потребовал, чтобы некоторые из них, и к тому же самые лучшие, непременно были представлены ему на просмотр.

«Если композитор мало известен, я ничего не печатаю без просмотра. Когда промах делает известный крупный музыкант, упрек падает на него, потому что для меня порукой является его имя, но если я выпущу произведения нового композитора и публике они не понравятся, вина падет на меня. Ведь никто не заставлял меня печатать произведение, в достоинствах которого я не был убежден. Здесь имя композитора не служит мне защитой».

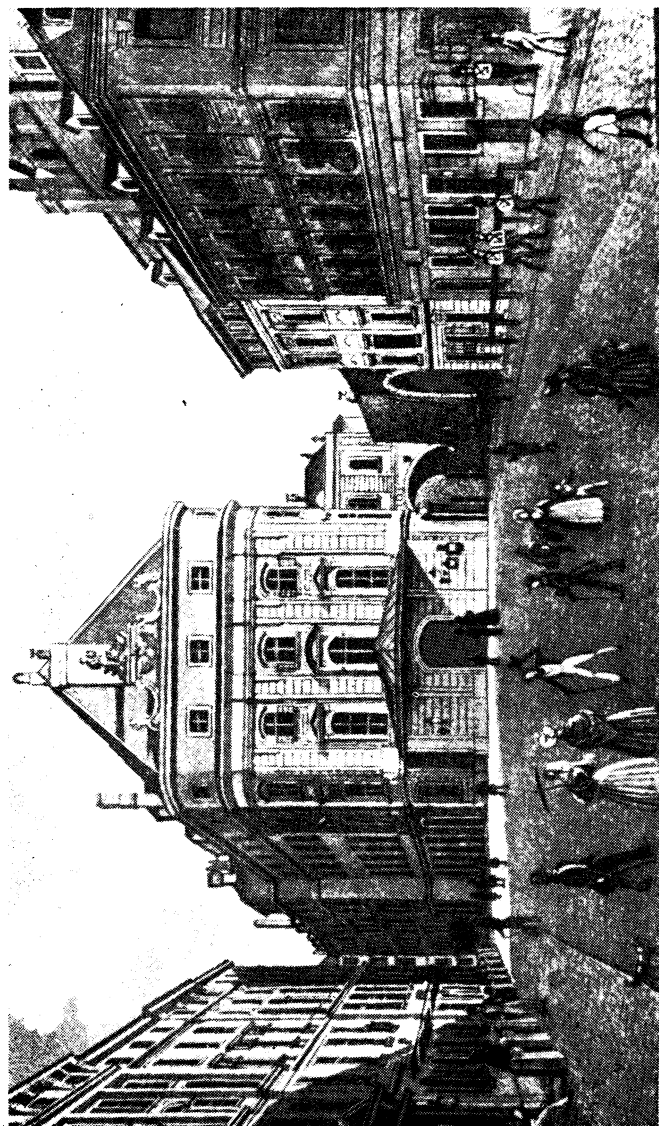
Мы видим, что фирма Петерс не была такой неопытной, чтобы лишиться себя возможности одновременно заключить выгодную сделку и повысить репутацию. Тем более непонятно, что Хюттенбреннеру не удалось уговорить оскорбленного таким высокопарным ответом Шуберта послать несколько копий в Лейпциг. Уже витиеватая пространность письма фирмы Петерс и плохо скрываемое любопытство, проглядывавшее в нем, должны были показать Шуберту, что он упускает удачный случай. Ведь именно у этого честолюбивого лейпцигского дельца Шуберт мог рассчитывать на то, что при переговорах будет иметь вес действительная художественная ценность его произведений.

К вопросу о том, к каким разрушительным последствиям в жизни Шуберта привело отсутствие связи композитора с достаточно солидным и заинтересованным музыкальным издательством, мы вернемся еще не раз. Не имея заказчиков из аристократии, он в своем творчестве целиком зависел от буржуазного музыкального рынка.

Достаточно взглянуть на те условия, в которых жил Бетховен, чтобы понять, как широко уже тогда была раз-



Людвиг ван Бетховен
Гравюра по портрету Вальдмюллера, 1823 г.



вита торговля музыкальными произведениями и как она могла обеспечить композитора, если он не был новичком, как Шуберт, а диктовал свои требования издателям, как это делал Бетховен.

Духовную независимость Бетховена в значительной мере поддерживали его буржуазные издатели. Хотя он хорошо видел их хищнические приемы и мечтал только об одном магазине, куда по примеру «Магазен де мюзик» французских революционных композиторов в Париже «музыканту достаточно было бы сдать свои произведения, чтобы иметь все необходимое», — все же он блестяще играл навязанную ему роль «купца» и умело противопоставлял издателей друг другу, используя закон конкуренции. Молодому Шуберту капиталистический музыкальный рынок не принес желанной свободы творчества. Он познакомился с прославленной свободой предпринимательства с другой стороны. Если бы его друзья не поддерживали его, он умер бы от голода. Он не умел еще разбираться в капиталистических противоречиях, но здравый смысл подсказывал ему:

«Таких людей, как я, должно содержать государство».

ГЛАВА VI

*Борьба за немецкую национальную оперу в Вене.— «Вольный стрелок»
Всбера в Кернтнертортеатре.— Новые оперные планы Бетховена.—
«Альфонсо и Эстрелла».— Триумфальное шествие Россини в Вене.—
Еще две оперы написаны напрасно.— Шуберт и Вебер.— Постановка
«Варианты».— Отклики на «Розамунду».*

В годы 1822—1823 борьба за немецкую национальную оперу достигла своей высшей точки. В столице Австрии Вене она проходила не менее остро, чем в городах Германии. Говорили об опере «чужестранной», то есть итальянской, противопоставляя ей немецкую оперу, но никто не говорил об австрийской опере. Несмотря на это, нельзя спорить, что как раз в Вене ни в одной области искусства национальный вопрос не стоял так остро, как в опере. Самое простое было бы объяснить это своеобразное противоречие тем, что при жизни Шуберта австрийцы еще чувствовали себя немцами. Но как мы уже указывали в самом начале, такое объяснение было бы неправильным. В то время как в Германии национальные устремления были направлены на политическое объединение всех немцев, на преодоление феодальной раздробленности, в Австрии общность экономики и длившаяся сотни лет совместная жизнь австрийского народа с негерманским населением в значительной мере содействовали созданию австрийского национального характера, который отличался от немецкого. Притязания австрийской буржуазии на экономическую и политическую гегемонию, ее двойственная позиция в отношении угнетенных национальностей и, как непосредственный результат этого, ее нерешительное сопротивление против феодальной абсолютной монархии, конечно, не могли не оказать на этот характер отрицательного влияния. Поэтому, несмотря на тесную связь немецкой буржуазии с австрийской через искусство, литературу и музыку, благодаря общности языка, нравов, обычаев — в политическом отношении они шли разными путями. История

показала, что эти пути не привели ни к объединению с Германией на демократических началах, ни к образованию конфедерации с негерманскими национальностями на базе демократического равноправия, а лишь к провалу политики буржуазной гегемонии. Только с отделением от Австрии негерманских народов перед нею открылся путь к созданию независимой демократической нации.

Именно эти национальные особенности следует считать причиной того, что австрийская буржуазия как раз в период наибольшего прогресса, не отказываясь от собственного политического пути, чувствовала влечение к немецкой культуре, к немецкой живописи и литературе и, не в последнюю очередь, к немецкой музыке. Такой архиавстриец, как Иосиф II, открыл в Вене немецкий национальный театр. В его правление здесь были заложены основы немецкой оперы, которая в течение последующих пятидесяти лет достигла беспрецедентного развития. Именно в Вене Глюк, Моцарт и Бетховен сделали так много для успеха немецкой оперы.

Тем большим было ожесточение ее друзей, когда они увидели, что бессмертные творения лучших мастеров искусства в глазах широкой публики стали бледнеть с того времени, как начались успехи Россини и итальянской оперы. «Есть уже люди, которые настолько непростительно глупы, что позволяют себе дерзко заявлять, будто «Волшебная флейта» устарела», — возмущенно говорит Костенбль, артист Бургтеатра на характерных ролях. Моцарта и Бетховена уже считали «устаревшими генерал-басистами», «только Россини показал нам, что такое мелодия». Такие высказывания слышались повсюду. Лишь немногие видели, что это — влияние двора, который, чтобы подорвать корни патриотизма и самосознания буржуазии, делал все для поддержания увлечения Россини.

Однако сторонники немецкой оперы не хотели признать своего поражения. Им удалось добиться постановки в Вене оперы «Вольный стрелок» Вебера, единственной в своем роде по колоссальному успеху, который она имела в Германии. Цензура выдвинула свои возражения. Наибольшее недовольство вызвало появление Самизэля. Отливка пуль кустарным способом казалась опасным напоминанием о патриотических выступлениях партизан. И то и

другое пришлось вычеркнуть. Но, несмотря на такое хирургическое вмешательство, «Вольный стрелок» во время постановки 3 ноября 1821 года в Кернтнертортеатре имел колоссальный успех. Немецкая опера снова подтвердила свою народность и неиссякаемую жизненную силу. Среди восторженно аплодировавших зрителей находился и Шуберт с друзьями. Бетховен также отлично понимал значение этой победы. «Такой мягкий человек, никогда бы я от него этого не ожидал. Ну, теперь Вебер должен писать оперы, именно оперы, одну за другой, писать — не задумываясь. Чудовищный Каспар — это громада, подобная целому дому. Всюду, где чорт протягивает свои лапы, это так и чувствуется!»

Но двор отнюдь не был доволен неожиданным оборотом. Не прошло и трех месяцев после этого небывалого успеха, как поступили сведения, что правительство передало здание оперы в аренду одному итальянскому антрепренеру, который к тому же получил в свои руки театр «Ан дер вин». На друзей немецкой музыки это сообщение подействовало, как вызов. Известные венские певцы — Фогль, Вейнмюллер, Шпицэдер, Зонтаг, которые столько сделали для укрепления немецкой оперы в Вене, чувствовали себя так, как будто их ударили обухом по голове. Они знали, что теперь вся труппа будет распущена. Шуберт также был вне себя. С сентября 1821 года он с большим увлечением работал над новой оперой, либретто которой написал Шобер. Шпаун пишет:

«Были все основания ожидать, что при поддержке дирекции придворной оперы Шуберт сможет ставить свои оперы, но эта надежда рухнула в связи с ликвидацией администрации оперы в 1821 году и передачей оперного театра в аренду итальянцу Барбайа. Лучшие представители немецкой оперы были тем самым потеряны для нее, даже незаменимый Фогль ушел на пенсию. Оставшиеся весьма посредственные певцы немецкой оперы не могли конкурировать с блестящей итальянской оперой, собравшей вокруг себя лучших певцов со всего юга в один невиданный доселе ансамбль».

Человек, которому были отданы оба оперных театра, Кернтнертортеатр и «Ан дер вин», был не только итальянцем, но и настоящим капиталистом-предпринимателем.

Он начал свою карьеру кельнером в кафе, затем был владельцем различных итальянских игорных домов и, в конце концов, стал одним из богатейших и могущественных импрессарио итальянской оперы. Театрами он спекулировал так же, как миллионами, которые получал в игорных домах. Таким же путем ему удалось заполучить в свои руки оба ведущих оперных театра в Италии, Сан-Карло в Неаполе и Ла-Скала в Милане. Самым большим его успехом было привлечение Россини как композитора. В соответствии с договором, заключенным с Россини, композитор был обязан писать по две новые оперы в год и, кроме того, аранжировать старые. За это он получал годовой оклад в 12000 швейцарских франков и, кроме того, проценты с доходов по сборам.

Вступив в начале 1822 года во владение оперными театрами, Барбайа поразил всех своим предложением Веберу, находившемуся в то время в Дрездене, написать оперу для Вены, причем он предоставлял композитору полную свободу как в выборе либретто, так и в выборе жанра оперы. Кроме того, Барбайа пригласил Вебера приехать в Вену, чтобы предварительно лично познакомиться с певцами и со всей обстановкой в опере, причем обеспечил ему не только гонорар, но и оплату проездных расходов. Немецкие композиторы не знали таких выгодных условий. Здесь видна была рука практика, одержавшего благодаря такому подходу блестящий успех в Италии. Выяснилось также, что Барбайа, как солидный делец, готов был заключить такой же договор и с немецким композитором, если мог рассчитывать на успех. Что же касается успеха, то о нем красноречиво говорили и число постановок «Вольного стрелка» и количество зрителей. Вебер согласился. Но когда он приехал в Вену и прослушал свою оперу «Вольный стрелок» в изуродованном цензурой виде, он впал в такое уныние, что готов был уехать обратно, нарушив контракт. В конце концов цензура была вынуждена уступить его требованиям и разрешить «и пули и самого черта». Постановка «Вольного стрелка» в его первоначальном виде была назначена на 7 и 9 марта, дирижировать должен был сам Вебер. Восторгу не было границ. Бауэрнфельд записывает в своем дневнике:

«7 марта 1822 года. Идет «Вольный стрелок». Дири-

жирует сам Вебер. Его забросали венками. Посылали ему стихи. В одном из них говорилось: «Ты вернул любви ее голос!»

Такая похвала не была незаслуженной. После марионеточных представлений с итальянским колоратурным пением, изображение на сцене настоящего, теплого, человеческого чувства любви подействовало как откровение. Костенюк пишет:

«Венцы перебрались от безумного увлечения Россини к такому же безумному увлечению Вебером и так бурно аплодировали немецкому земляку, как будто он был иностранцем. Правда, венцы очень впечатлительны, но, к сожалению, они так же легко откликаются на искусственное, как и на правдивое. Сегодня увлечение было направлено как раз в нужную сторону».

Победа немецкой оперы казалась бесспорной. Вебера, тяжело болевшего горловой чахоткой, встречали, как героя. Ему предлагали дирижировать немецкой оперой за 4000 талеров. Он спокойно выслушивал все предложения и не говорил ни да ни нет. Через своего друга, артиста Шварца, он получил доступ в «Пещеру Людлама» и был торжественно принят в союз под именем «Меткого стрелка Агатуса». Можно без преувеличения сказать, что «Пещера Людлама», игравшая в то время роль вездущего литературного клуба в Вене, возникла в связи с условиями, порожденными контрреволюцией. Она была обязана своим существованием наличию цензуры и духовного угнетения. В этот клуб входило большинство публицистов, имевших в Вене имя, и лишь те писатели, которые служили своим пером Меттерниху, не осмеливались показываться там. Клуб этот мог бы стать значительной силой в культурной жизни Вены, но устав его был истинным отражением политической беспомощности его членов.

«Австрийский писатель — это самое замученное существо в мире, — писал Зилсфилд, которому было хорошо известно положение. — Он не может критиковать ни правительство, каково бы оно ни было, ни министров, ни власти, ни духовенство, ни аристократию. Он не может быть ни философом, ни свободомыслящим, ни юмористом, короче, он не может быть никем. Запрещены не только сатира и шутки, запрещено вообще углубляться во что-либо,

так как такое углубление может натолкнуть на более серьезные размышления. Если писатель хочет что-нибудь сказать, он должен делать это в самом униженном, почтительном тоне, который приличествует австрийскому верноподданному, раз уж он дерзнул заговорить. Что бы стало с Шекспиром, если бы ему пришлось жить или писать в Австрии?»

При наличии подобного гнета «Пещера Людлама» была верным убежищем, правда, ценою отказа от такого оружия, как разум. Чтобы избавиться от вмешательств полиции и провести за нос шпиков и в то же время до конца прочувствовать все бессмыслие своего собственного изуродованного политической системой существования, людламиты избрали своим девизом шутовство, «благородное поклонение глупости», возвели в закон романтическую иронию. Внешний мир был торжественно объявлен «царством теней», лишь здесь, в уединенной задней комнатке малоизвестного ресторана на улице Шлоссергассель, можно было вернуть тела душам, превратившимся в тени. Но для этого следовало подвергнуться ужасному испытанию: нужно было ответить по возможности удачно на самые нелепые вопросы. Несмотря на то, что тщедушный Вебер был освобожден от традиционного вступительного испытания, почетное вступление в клуб не обошлось для него без неприятностей. Весь окутанный клубами табачного дыма, он должен был выслушать написанные кровью обезьяны законы, по которым «глупость» и «гомерический смех» объявлялись здесь верховными правителями. Он уже готов был поклясться, что ноги его там больше не будет. «Черт меня занес в это осиное гнездо! Если бы мне не нужно было считаться с критикой, герольды которой безобразничают там вместе со всеми, никакой сатана не затащил бы меня туда во второй раз».

Слишком поздно создатель Каспара заметил, что по сравнению с «Пещерой Людлама» и «Волчье ущелье» было, собственно, лишь детским пугалом. Но он отлично знал, что обитатели «Пещеры Людлама», какими бы злыми насмешками они ни осыпали друг друга на своих заседаниях, представляли собой единую сплоченную силу в культурной жизни Вены. Только при их содействии он мог познакомиться с подлинной театральной жизнью, со

всеми ее открытыми и подводными течениями, что он и хотел сделать, прежде чем приняться за свою новую оперу. Не услышав их решающего слова, он не мог выбрать ни темы, ни либретто, что было предметом наибольшей его тайной заботы.

После исторического успеха «Вольного стрелка» можно было только удивиться, почему он снова не обратился к Фридриху Кинду, автору этой действительно народной оперы. Причина этого была довольно постыдной: Вебер поссорился с Киндом из-за какого-то мелкого денежного вопроса. Лихорадочно разыскивая замену, он познакомился в Дрездене с поэтессой Вильгельминой фон Чези. Однако вскоре у него появились сомнения, справится ли с такой задачей этот литературный «синий чулок», хвалившийся своей дружбой с Фридрихом Шлегелем. Здесь в Вене, к своему удовлетворению, он установил, что предложив героически-романтическое либретто, темой которого была трогательная история Жерара Наваррского и добродетельной Эврианты, Чези попала прямо в цель. Ведь опираясь на поддержку всемогущей реакции и подвластной ей цензуры, романтическая школа братьев Шлегель нигде не принесла столько вреда, сколько здесь. Нельзя было думать ни об исторической, ни о современной теме, не опасаясь, что текст будет смертельно изуродован цензурой. Нигде связь между цензурой и модным романтическим течением не была такой явной, как в Вене. Начало этому положил Фридрих Шлегель своей книгой «Романтические саги и поэмы средневековья». В числе его ближайших сотрудников были его жена Каролина и Вильгельмина Чези.

Этот сборник религиозно-поэтических легенд, в котором, как и в подобных ему, воспевался католический мистицизм, одержал полную победу, оказав на венских писателей поистине чудовищное влияние. Быть может, самым трагическим фактом было «обращение» Грильпарцера. Поэт, выступивший с «Сафо» как представитель классического гуманизма, решился предложить Бетховену в качестве нового материала для оперы «весьма удивительную историю о Мелузине» из «Романтических рассказов» Тика! Во всяком случае, он был достаточно открытым человеком, чтобы не скрывать глубины своего падения: «Цензура меня убила!»

Напротив, Бетховен остался непреклонным. Правда, его непреодолимо влекло написать новую оперу, особенно в связи с тем, что после успеха, доставшегося на долю «Вольного стрелка» Вебера, в том же году предполагалось снова поставить его «Фиделию». Писатели, окружавшие композитора, употребили все усилия, чтобы убедить его, что героико-классический материал вышел из моды. В конце концов, Бетховен все же принял предложение Грильпарцера. Но, когда он увидел перед собой готовое либретто «Мелузины», он отказался от него, как от слишком мистического. Он остался при своем мнении, высказанном Бауэрнфельду несколько лет до этого:

«Напишите мне оперу «Брут» или что-нибудь в этом роде! Ничего другого мне не нужно».

К сожалению, даже молодому Бауэрнфельду не хватило мужества вывести на сцену римских заговорщиков, выступавших против тирании и произвола, и предложение Бетховена не было подхвачено; «Фиделию» остался единственной его оперой, и провал всех позднейших проектов доказывает только то, что он предпочел сохранить верность своим демократическим и героическим идеалам и отказался принять реакционно-мистические темы, которые ему навязывали его друзья-доброжелатели.

Грильпарцеру пришлось искать другого композитора, тем более что его издатель Валлисхауссер заключил контракт с Кенигштедским театром в Берлине. Мы знаем, что Грильпарцер намеревался привлечь Шуберта. Но издатель, который уже приобрел юридическое право на либретто, пригласил Конрадина Крейцера, только что успешно выступившего с оперой «Либуша». Либретто «Либуши» также сначала было предложено Бетховену, но Бетховен от него отказался.

Бесспорно, Вильгельмина фон Чези, урожденная фон Кленке, находившаяся в центре литературных вечеров, устраивавшихся в Дрездене, хорошо ориентировалась в модных литературных течениях, распространившихся как в Вене, так и в Германии. Ведь либретто несчастной «Эврианты» тоже было предназначено для сборника Шлегеля. Слепленный драматическими деталями и лирическими возможностями, Вебер не заметил, насколько действие далеко от жизни и неправдоподобно. Искусственное соедине-

ние героического с романтическим, которое претило Бетховену, как раз привлекало его. Вопросы общественной правды не занимали Вебера. Ему казалось возможным создать немецкую национальную оперу на основе темы, почерпнутой из христианского средневековья, как раз в стиле «новогерманского религиозно-патриотического искусства», столь беспощадно раскритикованного Гёте.

Не один Вебер был жертвой этой роковой ошибки. Модному течению поддавались почти все немецкие и австрийские композиторы. Один Бетховен оказал ему решительное сопротивление, да и то — дорогой ценой отказа от возможности писать оперы. Но новая героико-романтическая опера Шуберта страдала теми же самыми недостатками. На этот раз тема была взята не из обычного сборника легенд Шлегеля, Тика и их подражателей. Но зато Шобер принял все меры, чтобы угодить современному вкусу, прикрывая избитые театральные приемы мишурой средневековой романтики. Оба начали свою работу над «Альфонсо и Эстрелла» в конце сентября 1821 года во время их пребывания в Оксенбурге, близ Санкт-Пельтена, где они пользовались гостеприимством епископа Непомука фон Данкесрейтера, дяди Шобера. 27 февраля 1822 года, за неделю до постановки «Вольного стрелка», Шуберт подвел черту под объемистой партитурой из 35 номеров для пения. Естественно, он воспользовался случаем связаться с Вебером. Вебер проявил к нему большой интерес и просил Шуберта выслать ему в Дрезден копию партитуры. Шуберта не надо было просить об этом дважды. Прежде чем передать оперу дирекции Кернтнертертеатра, он заказал у Каппи и Диабелли копию, которая обошлась ему в 100 гульденов.

Тем временем Вебер снова покинул Вену как беспорный победитель, в спокойном сознании того, что успех «Эврианты» обеспечен. Но в тот же день — это было 23 марта — в Вену прибыл Россини в сопровождении труппы из первоклассных итальянских звезд, подобранных Барбайей. Билеты были распроданы более чем на тридцать спектаклей. Публика неистовствовала. «Ценители наслаждения прищелкивали языками, энтузиасты горели как в огне, а самых громких крикунов, выступавших против итальянской музыки, мрачных немецких профессоров музыки и аскетов заставляли бурно аплодировавшими в укромных уголках

итальянской оперы» (Макс Мария фон Вебер). И Вебер и немецкая музыка были преданы забвению. Но их друзья не падали духом. Они знали, что борьба продолжается. Венский корреспондент лейпцигской газеты «Цейтунг фюр ди элганте вельт» опубликовал следующее сообщение:

«Перед друзьями немецкой оперы открывается прекрасная перспектива, так как самое позднее к осени будут поставлены: «Эзоп при дворе» Крейцера, новая опера Вебера и опера талантливого композитора Шуберта, оригинальные песни коего дышат такой нежностью и очарованием».

В берлинской газете «Гезельшафтер» также появилось сообщение из Вены, что «к Веберу, Вейглю, Умлауфу и Шуберту обратились с почетным предложением писать музыку для Кернтнертортеатра, чтобы поддержать любовь к национальной музыке и одновременно предоставить талантливым композиторам достойное занятие».

Действительно, влияние партии немецкой оперы ни в коем случае не было сломлено, оно все еще распространялось и на дирекцию императорской оперы. Благодаря этому влиянию, в театрах Барбайи был учрежден комитет, ведавший делами немецкой оперы. У Шуберта были в нем такие покровители, как граф Дитрихштейн и придворный советник фон Мозель, которые с большой благосклонностью следили за развитием его таланта еще в юные годы композитора, когда он находился в конвикте. Несмотря на это, «Альфонс и Эстрелла» была отклонена директором, назначенным Барбайей (сам он снова вернулся в Италию). Нельзя было предъявлять к нему претензию за отказ, потому что опера, слабая в драматическом отношении и перегруженная в лирическом, действительно, не имела никаких шансов на успех. Впоследствии Шобер признал, что либретто было написано человеком, совершенно неискушенным и наивным, и что хотя «такие авторитеты, как Шлегель, Л. Тик и Мат. фон Коллин очень хвалили стихи, как оперное либретто это было жалким мертворожденным творением, и даже такой гений, как Франц Шуберт, не мог оживить его».

Но в тот момент оба молодых автора были сильно удручены. Тем больше надежд возлагали они на Вебера. «С оперой в Вене не получается, — пишет разочарованный Шуберт Шпауну в Линц, — я потребовал ее обратно, и

мне ее вернули. Кроме того, Фогль действительно ушел из театра. Я скоро пошлю оперу или в Дрезден, откуда я получил многообещающее письмо от Вебера, или в Берлин. В остальном я чувствовал бы себя довольно хорошо, если бы только меня так не огорчала эта позорная история с оперой».

Эти строки, полные разочарования, Шуберт написал в начале декабря. Следовательно, дирекция театра Барбайи затянула ответ на целых восемь месяцев. Но, кроме того, прошло еще четверть года, прежде чем Мозель выполнил свое обещание и вместе со своим рекомендательным письмом послал партитуру в Дрезден. Не дожидаясь результатов, Шуберт начал работать над новым оперным либретто. После большой оперной композиции он решил обратиться теперь к зингшпилю. Для этой работы он выбрал одноактную пьесу «Заговорщики», написанную венским писателем и журналистом Каstellи. Каstellи был необычайно плодовитым писателем. Он писал бесчисленное количество статей для газет и журналов, делал переводы, писал народные сценки. Мнения современников относительно их литературной ценности и вообще о всей его литературной деятельности резко расходились. В то время как одни не могли простить ему его патриотической позиции во время наполеоновских войн, — Каstellи был автором самой распространенной австрийской военной песни и чуть-чуть не был за это расстрелян французами, — другие считали его отвратительным подпевалой, который двадцать лет только и делал, что околачивался «в передних и столовых у власть имущих и с ловкостью чревовещателя поддельвался под народный язык, искажая его». В действительности же Каstellи представлял собой обычный тип австрийского журналиста, как его лучше всех охарактеризовал неподкупный Зилсфилд, а именно: оппозиционер и оппортунист в одном лице. Шуберт знал его как одного из известных членов клуба «Пещера Людлама». В предисловии к своему зингшпилю Каstellи выступил с программным заявлением. Он писал: «Немецкие композиторы обычно жалуются: «Мы бы рады были написать оперу, но дайте нам либретто!» — Вот оно, господа! Если вы желаете положить его на музыку, то прошу считаться с моим текстом и не затемнять ход интриги руладами музыкальной

характеристики, как вы это предпочитаете делать. Я считаю, что в опере драматическое действие должно сопровождаться музыкой, а не наоборот. По моему мнению, гораздо более важно создать общее впечатление, чем дать отдельному певцу случай продемонстрировать эластичность своих голосовых связок. Дайте нам, господа, создать действительно немецкую оперу!»

Это был голос сердца самого Шуберта. Правда, осторожный Каstellи сделал все, чтобы лишить знаменитую старую «Лизистрату» греческого поэта Аристофана ее политической остроты и здоровой эротики. Храбрые мужественные женщины Афин, решительно не подпускавшие своих мужей к брачному ложу, дабы отучить их от постоянных захватнических войн, — в угоду диктатуре романтической школы превратились в целомудренных придворных дам средневековья, которые отказываются приветствовать возвращающихся домой рыцарей крестовых походов. Все же либретто Каstellи давало Шуберту, который не мог сравнить его текст с оригиналом, возможность использовать отдельные веселые ситуации. За три недели он написал музыку, исполненную веселья и радости; жизнь в ней так и была ключом. Здесь он проявил свой талант к музыкальным характеристикам и изящной и четкой оркестровке. Хвастливый Каstellи, конечно, и не подозревал, что его требования будут так быстро выполнены. Без всякого шума Шуберт внес в сокровищницу немецкого зингшпиля богатейший вклад; ныне мы относим его недостатки только за счет либреттиста, а никак не композитора. Именно эти недостатки — перенесение действия во времена крестовых походов и слегка ироническое изображение женщин, которые совершенно незаслуженно поставлены ниже их мужей, — и делали зингшпиль в те времена только более привлекательным. Почти одновременно с Шубертом на это либретто написал музыку один берлинский капельмейстер по имени Шнейдер, и его зингшпиль был поставлен. На долю Шуберта такое счастье не выпало. Уже одно название встретило возражение цензуры, как враждебное государственным устоям. В ответ на это Шуберт изменял его, дав пьесе успокоительное название «Домашняя война». Это умилоstinило цензора, но на сцене зингшпиль поставлен не был. Целый год ждал Шуберт и наконец решил

потребовать возврата партитуры у дирекции Кернтнертортеатра. Когда он получил ее, он увидел, что даже конверт, в который была им вложена рукопись, остался невскрытым. Возмущению друзей Шуберта не было предела. Особенно плохо они отзывались о Кастелли, который, несмотря на свои большие связи, не ударил палец о палец, чтобы помочь делу. Шобер возмущался: «Кастелли пишет в нескольких иностранных газетах, ты написал музыку для его оперы, должен же он хотя бы открыть рот!» Впоследствии Бауэрнфельд писал:

«Оперетта «Домашняя война» лежала готовая, но лишь, тридцать лет спустя она была поставлена и произвела настоящий фурор. Однако из-за равнодушия театральных дирекций к действительно поэтическому и истинно прекрасному она вскоре снова исчезла из репертуара только потому, что дирекция была не заинтересована в том, чтобы ради такой небольшой вещи привлекать лучшие оперные силы».

В 1861 году, когда зингшпиль впервые был поставлен в Вене в концертном исполнении, восьмидесятилетний Кастелли удостоил его своим присутствием. Удивленный веселым характером музыки к своему зингшпилю, он заявил, что ему рассказывали, будто бы Шуберт сделал из него мрачную музыкальную картину.

Вскоре этот зингшпиль был впервые поставлен в Мюнхене под руководством Франца Лахнера. После исполнения известный нам Швинд, для которого Мюнхен был второй родиной, писал:

«Зингшпиль Шуберта доставил мне истинное наслаждение. В нем так и чувствуется радость, с какой писал композитор свою прекрасную музыку, богатый талант и инстинктивное чутье к драматическому. Будь у него немного больше опыта, он бы оставил позади Вебера».

Еще не высохли чернила на партитуре «Заговорщиков», как Шуберт, не дождавшись результатов переговоров с оперной дирекцией Барбайи, уже погрузился в работу над новой оперой. Говорят, что на этот раз он получил заказ от Барбайи. Но это мало вероятно. Скорее его побудили к этому отдельные члены комитета. Текст либретто он на этот раз получил от секретаря Кернтнертортеатра, брата дружившего с Шубертом художника Купельвизера, ко-

торый в это время находился в Риме. Шуберт принялся за работу с необычайным рвением. Разумеется, он не мог не знать, что Вебер пишет «Эврианту» для Кернтнерторгетра. «Фьеррабрас», — так называлась новая опера, — должен был стать достойным соперником «Эврианты». К сожалению, следует признать, что по неправдоподобности героико-романтического действия автор либретто «Фьеррабраса» превзошел даже Вильгельмину фон Чези. Позднее мы рассмотрим вопрос, почему Шуберт, при выборе текста для своих песен так критически подходивший к предлагаемым ему стихам и выбиравший только те, которые ему действительно были по душе, здесь без всяких размышлений принялся перелagать на музыку совершенную бессмыслицу, затратив на работу над нею больше четырех месяцев. Ведь он сам признавался, что когда он читает хорошие стихи, «ему приходит в голову что-нибудь удачное», когда же стихи попадаются плохие, получается «сплошная сушь». Следует заметить, что Шуберт еще никогда не писал такой претенциозной и однообразной партитуры. В ней было около тысячи страниц! Быть может, он слишком полагался на силу своей музыкальной выдумки, не считаясь с тем, что для театра недостаточно одной музыки, что здесь на первом месте должна быть характеристика действующих лиц. Но шаблонные фигуры при стандартном развитии действия не могли вдохновить на это композитора. Пять месяцев спустя он писал Леопольду Купельвизеру в Рим о своем разочаровании.

«Опера твоего брата (который очень нехорошо поступил, уйдя из театра) была признана негодной, а вместе с нею отпала и необходимость в моей музыке. Опера Каstellи «Заговорщики», с музыкой берлинского композитора, встречена аплодисментами. Вот и получается, что я снова напрасно написал две оперы».

В действительности их было уже три, не говоря о прежних драматических пробах пера, потому что «Альфонсо и Эстреллу» постигла не лучшая участь. Правда, на это произведение Шуберт все еще возлагал надежды. В феврале 1823 года молодая Вильгельмина Шредер, которая заключила в Дрездене контракт с Вебером на роль Фиделио, взяла с собой текст либретто. С тем большим напряжением Шуберт ждал возвращения Вебера, который должен

был ставить в Вене свою «Эврианту». Но не следует думать, что Шуберт был заинтересован в этой встрече только с узкой точки зрения. Все враги гегемонии итальянской музыки с таким же нетерпением ждали того дня, когда Вебер выступит со своей новой оперой и даст решительное сражение в борьбе за немецкую оперу. Несчастье состояло в том, что героико-романтическая тема рассматривалась как необходимая основа немецкой национальной оперы. Буржуазно-демократический зингшпиль, который со времен Моцарта доказал свой истинно народный характер, уже потерял свое значение. Необходимо было создать большую немецкую трагическую оперу. Если только вспомнить политическое самоуничужение, которому предавалась немецкая и австрийская буржуазия, трагических тем было более чем достаточно. Но еще трагичнее было то обстоятельство, что это самоуничужение, выражавшее политическое бессилие, было показано в опере не в плане критического реализма, а в идеализированном, искаженном виде. Самым чувствительным ударом для автора «Вольного стрелка» было сомнение критиков в его способности создать большую трагическую оперу. Поэтому он загорелся мыслью дать в Вене решительное сражение.

В середине сентября 1823 года, когда Вебер прибыл в Вену, Шуберт как раз заканчивал свою новую оперу. Вебер с подлинным рвением работал над своей «Эвриантой» и большую часть музыки к ней написал в те четыре месяца, когда Шуберт писал своего «Фьеррабраса». Немедленно после приезда Вебера начались репетиции. Нехватало только увертюры.

В это гениальное произведение богатый вдохновением Вебер вложил весь свой энтузиазм, всю свою непоколебимую уверенность в победе и в то же время свою сдержанную нежность и поэзию; и до сих пор в этой опере как бы чувствуется отзвук того большого напряжения, в котором находился композитор в те дни в Вене. В «Пещере Людлама» гостю за его выдающиеся заслуги перед немецкой музыкой был оказан до сих пор невиданный почет: ему был дан титул «дворянина Самизэля». Слывший таким недоступным Бетховен, которому Вебер отдал визит в Бадене, осыпал его знаками внимания. «Мы» очень весело и приятно вместе пообедали. Этот суровый, отталкивающий человек



Титульный лист фортепьянных вариаций ор. 10, посвященных Бетховену



Музыкальная лавка Штейнера на Патерностергасль

за столом ухаживал за мной как за дамой». Бетховен обнял и несколько раз поцеловал Вебера, долго держал его узкую кисть в своем кулаке и на прощанье воскликнул: «Желаю вам успеха с новой оперой. Если смогу, приду на премьеру».

Разумеется, Вебер не упустил случая послушать «проклятых итальянцев». Чтобы обеспечить ему возможность без помех насладиться этим удовольствием, которое и без того было лишь полсвинчатъм, плешивый Барбайя не без задней мысли предоставил ему в полное распоряжение ложу, чтобы он каждый вечер мог слушать пение в совершеннейшем исполнении и быть свидетелем самых безумных оваций. Лучше всего подтверждает пережитые Вебером муки характерный случай, рассказанный его другом, силезским писателем Карлом Хольтеем. В то время как раз ставилась опера Россини «Золушка» — «La Cenerentola». Это была одна из многочисленных музыкальных однодневок, которым потомки уже вынесли свой приговор, несмотря на несколько более или менее блистательных повторных постановок этой оперы. Хольтей сидел со своей женой в ложе Вебера. Пение и игра, особенно двух буффонистов, исполнявших партию басов, Лаблаша и Амброджи, так подействовали на Хольтея, что он «трепетал от восторга при одном воспоминании о них. Но в ложе Вебера о восторженном трепете нечего было и думать. Мы с женой боялись как-нибудь задеть этим нашего чувствительного друга. Поэтому мы скрывали свой восторженный трепет, как только умели, и трепетали лишь в душе, что во время первого акта нам кое-как удавалось. Но во втором акте, во время дуэта Дандини и Магнифико, Лаблаш и Амброджи с таким искусством исполняли свои буффонады, что мы, забыв о сидящем рядом Вебере, восторженно аплодировали вместе со всем переполненным залом. Когда мы пришли в себя, то заметили, что Вебер исчез. На другое утро, — мы часто встречались за завтраком, — моя супруга спросила его, почему он вчера так внезапно удалился, не был ли он нездоров. «Нет, — ответил он, — я не хотел оставаться дольше. Если этим проклятым парням удалось даже меня увлечь подобной ничтожной вещицей, то ведь тут сам черт сбегит!» — Мы воскликнули, что это величайшая похвала, которую когда-либо удавалось заслужить итальянской опе-

ре, и в конце концов он сам долго смеялся над своим возмущением».

Вебер часто встречался и с Шубертом. Они виделись почти ежедневно или в нотном магазине Штейнера на Патерностергесхен или в гостинице «Под венгерской короной», где остановился Вебер. «Они очень сблизились», — отмечает Шпаун. Сторонники немецкой оперы возлагали большие надежды на их дружеское общение. Конрадин Крейцер сообщил Шпауну в Кассель, что, кроме «Эврианты» Вебера, немецких опер очень мало, в том числе одна опера Шуберта и «Прекрасная Мелузина», которой в то время занялся Бетховен. «Винер театерцейтунг» сообщила даже, что кроме «Эврианты» Вебера и «Кубка» Крейцера (по балладе Шиллера), Кернтнертеатр вскоре поставит оперу «Фьеррабрас» — первую большую оперу Франца Шуберта, гениального творца музыки к «Лесному царю» Гёте. «Говорят, также, что господин Шуберт пишет небольшую оперу». Это был намек на уже написанных «Заговорщиков», которые в конце концов скорее увидели свет и были приняты к постановке, чем мертворожденный «Фьеррабрас».

Тем временем подошел день премьеры «Эврианты». Зал был переполнен. В ложах сидела «во всем блеске аристократия по крови и по кошельку, а партер и галерку заполнил готовый к бою весь настоящий музыкальный мир Вены» (Макс Мария фон Вебер). Весь зал уже дрожал как в лихорадке в ожидании поднятия занавеса, как вдруг за несколько минут до начала спектакля в партере произошло замешательство. Перед публикой предстала полная женщина в сбитой на бок шляпе, в сдернутой с плеч шали, она пробиралась сквозь ряды кресел с криком: «Пустите меня, я поэтесса!» — вызывая громкий смех всего зала. Это была госпожа фон Чези, которая забыла свой билет.

Наконец, в оркестре появился Вебер, встреченный всеобщим ликованием. Можно было начинать. Опера, на которую возлагалось столько надежд, прошла с исключительным подъемом. В главной роли выступила Генриетта Зоннтаг. Несмотря на недостатки и длинноты, — исполнение длилось более четырех часов, — несмотря на то, что публика сильно утомилась, успех, казалось, был несомненным. Восторженные людламы повели после спектакля своего

героя в «Пещеру», где собрались двадцать семь писателей и художников. «Зал был празднично освещен, украшен гирляндами, в центре — мой портрет с лавровым венком», — писал Вебер своей жене в Дрезден, потрясенный обилием доказательств восторженного одобрения, заставившего его поверить в большую заслуженную победу. «Так закончился день, который навеки останется в моей памяти и, я надеюсь, займет свое место и в истории искусства».

В скорбной истории немецкой оперы редко бывали случаи, когда столь большие надежды, возлагаемые на какую-либо постановку, до такой степени не оправдались бы. Вместо того, чтобы нанести решительный удар Россини и господству итальянской оперы в Германии, немецкая опера потерпела тяжелое поражение. Несмотря на всю подготовительную работу людламитов, это поражение нельзя было скрыть, причем с каждой новой постановкой провал становился все более явным. С одной стороны, такой неуспех был вполне заслуженным, но с другой — положительно необоснованным.

Справедливым был всеобщий протест против темы, которая была абсолютно безнадежна, несмотря на то, что Вебер одиннадцать раз заставлял честолюбивую Чези перерабатывать либретто. При этом нельзя умалчивать о том, что требования Вебера и частично предпринятые им самим изменения действия сделали его еще более непонятным, причем эти исправления шли в ущерб интересу публики к судьбам главных действующих лиц, чем нарушалось необходимое условие всякого успеха.

Необоснованным же было то непонимание, с которым было встречено смелое начинание Вебера, предпринявшего попытку победить итальянскую оперу, построенную на отдельных номерах, музыкальной драмой сквозного развития, строгой последовательностью речитативов и арий — драматическими сценами; углубить музыкальное действие при помощи «мотивов воспоминаний», обогатить оркестровую партию достижениями классической симфонии. Как раз в этом отношении «Эврианта» открывала новый путь. По этому пути немецкой музыкальной драмы, проложенному Вебером, вскоре с большим успехом пошел Рихард Вагнер. Без того шага, который сделал Вебер своей «Эвриантой», немислимы были бы ни «Летучий голландец», ни «Тангей-

зер», не говоря уже о «Лоэнгрине», основные мотивы которого, как известно, перекликаются с «Эвриантой».

Для споров по поводу успеха венской постановки особенно характерно то, что, несмотря на непонятные места в сценическом действии, за «Эврианту» выступала как раз не музыкальная часть интеллигенции — писатели и художники. Они смутно видели в ней возможность осуществления мечты о синтетическом художественном произведении, в котором, вопреки Моцарту, слову отводилась бы не только роль «попослушной дочери музыки». В то же время большинство музыкантов выступали против данного произведения, опираясь именно на этот старый спорный пункт. К сожалению, самое авторитетное лицо среди них, Бетховен, несмотря на данное обещание, на спектакле не присутствовал.

На другой день после премьеры, придя на «музыкальную биржу» — в магазин Штейнера — и увидев перед собою толпу спорщиков, Бетховен резко спросил: «Ну, как понравилась новая опера?» — Адъютант записал: «Исключительно! Колоссальный успех!» — Бетховен воскликнул: «Очень рад! Очень рад! Наконец-то немецкая музыка восторжествовала над итальянским «тру-ля-ля». Затем он спросил: «А как пела крошка Зоннтаг?» — «Превосходно!» Генералиссимус улыбнулся и, обратившись к другу и ученику Вебера Бенедикту, сказал: «Передайте господину Веберу, что я пришел бы, но к чему? Ведь я уже давно...» и, указав на свои уши, быстро удалился.

Таким образом по крайней мере на первое время от Бетховена осталось скрытым расхождение мнений в оценке этого произведения. Среди композиторов, решительно высказывавшихся против оперы, был и Шуберт. Шпаун пишет:

«На другой день после премьеры «Эврианты» Вебер спросил его: «Ну, как вам понравилась моя «Эврианта?» — Шуберт, всегда искренний и правдивый, ответил, что кое-что в ней понравилось, но в целом в опере мало мелодий и «Вольный стрелок» ему нравится гораздо больше. Вебер буквально обиделся на такой холодный отзыв, ответил неприязненно и с тех пор об опере Шуберта уже не говорилось. Так мне рассказывал сам Шуберт, который всегда говорил правду».

Сторонников Вебера сильно возмутили эти откровенные высказывания Шуберта, которые он, кстати, неоднократно повторял и при других обстоятельствах. В своей решительной борьбе против итальянской оперы они рассматривали его поведение как удар в спину. Ради противодействия Шуберту был пущен слух, будто бы он потому одобрял новую оперу, что Вебер критически отозвался о его собственной опере, — возможно, имелась в виду опера «Альфонсо и Эстрелла», а может быть, и «Фьерабрас», которого Шуберт только что закончил. Но то, что Шуберт говорил в обоснование своего мнения, показывает, как далек был он в своем суждении от каких-либо личных обид. Когда ему возразили, что Вебер изменил свой стиль, идя навстречу новому веянию в искусстве, а именно: применению более мощной оркестровки, он ответил: «Причем тут оркестровка? «Вольный стрелок» обаятелен своей нежностью и искренностью, он очарователен, а в «Эврианте» слишком мало задушевного».

Уже не в первый раз мы видим, что Шуберт придает особое значение теплоте человеческих чувств, задушевности, безыскусственности. Подметив, что в этом отношении «Эврианта» не выдерживает никакого сравнения с бесспорно менее интересным в драматургическом отношении, но сердечным и наивным «Вольным стрелком», он попал прямо в цель. Шуберт, как настоящий народный композитор, своим зорким взглядом сразу увидел это существенное различие.

При этом разговоре присутствовала поэтесса Гельмина Чези, приехавшая в Вену, чтобы разделить с Вебером его лавры. Сильно затронутая таким отзывом, Чези добавила: «Эти слова могут заставить взяться за оружие всех сторонников Вебера!» Действительно, Шуберт навсегда испортил свои отношения с Вебером. Несмотря на то, что Вебера нельзя было обвинить в мелочности, впоследствии в Дрездене он пальцем не пошевелил, чтобы продвинуть «Альфонсо и Эстреллу». Но, по правде сказать, даже не будучи Вебером, достаточно было взглянуть на партитуру, чтобы сразу увидеть, что эта опера не подходит для постановки.

Таким образом встреча двух мастеров, которые так много могли бы дать друг другу, закончилась диссонансом. Они могли бы, подобно Гайдну и Моцарту, обогатить друг

друга. Творчество одного можно рассматривать лишь как дополнение к творчеству другого. В том, чего Вебер тщетно пытался добиться в инструментальной музыке, главным же образом в области лирической песни, Шуберт был до расточительности богат. А того крупного и длительного успеха, который имели оперы Вебера, Шуберту не удалось добиться.

Вебер покинул Вену в начале ноября. Не успел он уехать, как между Шубертом и эксцентричной либреттисткой Вебера Чези, которая не могла удовлетворить в Вене свое тщеславие, был заключен художественный союз. Она предложила дирекции театра «Ан дер вин» «драму с хорами», музыку к которой, как сообщалось в «Заммлер» от 18 декабря, написал прославленный и одаренный талантами господин Франц Шуберт. Драма была разрешена к постановке в бенефис артистки этого театра госпожи Эмили Нейман. Дело было в том, что Иосиф Купельвизер, влюбленный в эту легкомысленную особу и бездарную актрису, уговорил Шуберта написать музыку к драме.

Разумеется, от автора либретто «Эврианты» нельзя было ожидать ничего другого, кроме новой «большой романтической драмы», героиню которой на этот раз звали Розамундой. Разница была лишь в том, что эта большая романтическая драма ставилась на этот раз в театре, публика которого привыкла к самому разнообразному репертуару.

Это был роскошный театр, самый большой в Вене, построенный первым его директором Шиканедером в 1801 году вместо старого пригородного театра «Ан дер вин». Там за десять лет до этого впервые увидела свет «Волшебная флейта». Этот театр хранил свои старые традиции — жизненно правдиво соединять трагическое с веселым, комическим. Реалистические пьесы французской комической оперы сменялись фарсами, а веселые фарсы — пьесами с ужасами, вроде «Собаки Абри» или «Голодной башни Уголино». В антрактах публика наслаждалась детским балетом, которым в то время так увлекались. Уже по «Волшебной арфе» можно судить, насколько прижились в театре «Ан дер вин» постановочные вещи.

Итак, здесь ставилось произведение Чези, музыку к которому написал Шуберт.

Theater = Anzeige.

E. Excellenz Herr Graf Ferdinand von Pálffy, Eigenthümer des k. k. priv. Theaters an der Wien, bewilligten der Unterzeichneten eine Vorstellung zu ihrem Vortheile; dieselbe gibt sich demnach die Ehre, einen hohen Adel und das verehrungswürdige Publikum gehorsamst zu benachrichtigen, daß diese Vorstellung Samstag den 20. December 1823 im k. k. priv. Theater an der Wien Statt finden, und an diesem Tage gegeben werden wird:

Zum ersten Male:

Rosamunde, Fürstinn von Cypern.

Großes romantisches Schauspiel in vier Aufzügen, mit Chören, Musikbegleitung und Tänzen, von Helmine von Chezy, geborne Freyinn Klende.

Musik von Herrn Schubert.

Die gesperrten Sitze sind an der Theaterkasse, Kärnthnerstraße No. 1038, nächst dem Kärnthnerthore, im ersten Stock, zu den gewöhnlichen Amtsstunden zu haben.

Die (P. L.) Herren Abonnenten, welche ihre Logen und gesperrten Sitze für diesen Abend zu behalten gesonnen sind, werden höflichst ersucht, den Tag vor der Vorstellung gütigst Meldung davon geben zu lassen.

Emilie Neumann,

Schauspielerinn des k. k. priv. Theaters an der Wien.

Театральная афиша, извещающая о постановке «Розамунды»

Постановка закончилась полным провалом: пьеса шла всего два раза. Автор либретто уверяла, что ее «большая романтическая драма» была написана не для такой публики. Однако, судя по тому, что нам известно о постановке (либретто не сохранилось), весьма сомнительно, чтобы на другой сцене претенциозная драма могла пользоваться большим успехом. Чтобы дать читателю хотя бы слабое представление об этой пьесе, которая ничем не выделялась среди других пьес, характерных для той эпохи расцвета романтики, приведем здесь пересказ ее содержания одним из современников:

«По прихоти своего отца графиня Розамунда воспитывается среди пастухов. Когда ей исполнится восемнадцать лет, Айя должна объявить всему народу об истинном происхождении Розамунды, после чего та может приступить к правлению. Срок истекает 3 июня. Затем происходят различные чудесные события: приезжает принц Кандийский, который еще в детстве был помолвлен с Розамундой. Он получает таинственное письмо, после чего спешно уезжает на Кипр. Он у самого берега терпит кораблекрушение и один из всех остается в живых. Фульгентиус, наместник на Кипре, к тому времени уже 16 лет правит островом и совсем не желает расставаться со своей властью. Поэтому он весьма недоброжелательно относится к известию о том, что Розамунда, которую считали умершей, оказалась живой. Розамунда уже повидалась с переодетым принцем Кандийским. По таинственному романтическому признаку они узнали, что предназначены друг для друга. Принц, который не хочет, чтобы его узнали, потому ли, что желает испытать верность своей любимой или потому, что все его спутники утонули и он не может рассчитывать на их поддержку, — поступает на службу к Фульгентиусу и завоевывает его доверие, спасая его дочь из рук разбойников. Пока все идет так, как и следовало ожидать, но Фульгентиус безумно влюбляется в Розамунду. Однако она не отвечает на его чувство, и он преследует ее с ненавистью, равносильной его любви, обвиняя ее в том, что она якобы подстроила нападение на его дочь. В конце концов Фульгентиус бросает Розамунду в тюрьму. Мало того, он обмакивает письмо в сильно действующий, убивающий на месте яд и приказывает переодетому принцу, которого он посвящает в тайну

этого покушения на убийство, передать письмо Розамунде. Тем временем Розамунде удается бежать из тюрьмы и найти прибежище в избушке у своей старой няни. Тут-то ее и находит принц Кандийский и сообщает ей о чудовищном замысле Фульгентиуса. К несчастью, Фульгентиус застаёт любящих, и им пришлось бы туго, если бы принц не сумел обмануть тирана, сказав ему, что Розамунда при одном виде отравленного письма сошла с ума. Эту «ложь во спасение» понятливая девушка поддерживает своим поведением и жестами. Легковерный Тимур,—мы хотели сказать Фульгентиус,—порукает своему доверенному заботу о Розамунде и снова все как будто поворачивается к лучшему. Но вдруг приходит письмо от бургомистра Альбануса (это, кстати сказать, тот человек, который написал таинственное письмо принцу Кандийскому и который каждый год 2 июня провозглашает в доме Айи день рождения принцессы). Он тоже недоволен правлением Фульгентиуса. К несчастью, Фульгентиус застаёт принца за чтением этого письма. Теперь легковерию приходит конец, и доверенного должны будут лишиться жизни. Ему придется отдать письмо и умереть. Но принц хочет жить и жениться и поэтому, быстро сообразив, он вместо письма Альбануса передает Фульгентиусу отравленное письмо. Тот подносит его к глазам и — падает мертвым. Так и кончается вся история».

Так пишет корреспондент «Замллера» и иронически добавляет: «Катастрофа могла поразить только зрителей, незнакомых с механикой мелодрам, к которым следует отнести и это произведение». Но, как свидетельствуют отзывы других современников, никто серьезно не возражал против этого содержания, составленного по образцу популярных «Испанских романсов» Шлегеля. Мелодраму Чези упрекали не за трогательное приключенческое содержание, не за романтическую мишуру, а за отсутствие драматических сцен. Причину ранней смерти «Розамунды из Кипра» следует искать в ее поэтическом малокровии.

В этих условиях можно считать счастливой случайностью, что Шуберт на этот раз лишь иллюстрировал текст своей музыкой. Иначе он, как оперный композитор, потерпел бы четвертую неудачу за один год. Девять музыкальных номеров, написанных Шубертом, были, наоборот, единственными местами в постановке, которые имели успех. В

качестве увертюры Шуберт воспользовался уже готовой увертюрой к «Альфонсо и Эстрелле». Она была встречена такими овациями, что ее пришлось повторить. Всеобщий восторг вызвали также антракты, балет, хоры охотников и пастухов. Швинд, который присутствовал на спектакле вместе с друзьями, сообщал отсутствовавшему Шоберу:

«В последнем акте выступил хор пастухов и охотников. Он звучал так красиво и естественно, что я не помню, чтобы я когда-либо слышал что-нибудь подобное. Хор пришлось повторить под общие аплодисменты, и я считаю, что он нанес серьезный удар хору Вебера из «Эврианты».

Два года назад Шуберт написал инкогнито два вставных номера к одной постановке и тем обеспечил ее успех. Речь идет об опере «Волшебный колокольчик» французского композитора Герольда. Тогда он скрыл свое авторство даже от друзей. То же повторилось и в данном случае, с тою только разницей, что на этот раз имя Шуберта было всем известно. Однако лишь после его смерти эта музыка принесла ему славу, пожалуй даже большую, чем его знаменитые песни. Для миллионов и миллионов людей, мало или ничего не знающих о Шуберте, его имя известно как имя автора неувядаемой музыки к «Розамунде».

В конце концов упорная борьба за сцену, которую Шуберт с таким напряжением вел в 1823 году и в результате которой он написал четыре произведения, в том числе две крупные оперы, обеспечила ему длительный успех. Трагичным в этом было то, что очаровательная музыка «Розамунды» ничего общего со сценой не имела и легко оторвалась от нее. Но в этом же состоял и секрет успеха.

Шуберт принимал страстное участие в борьбе за создание немецкой национальной оперы. Но, несмотря на то, что мнения об успехе «Эврианты» разделились, все же победа оставалась за Вебером, и хотя Шуберт открыто критиковал Вебера, ему так и не удалось самому написать что-либо равноценное. В историю немецкой оперы имя Франца Шуберта не вошло.

ГЛАВА VII

Законный приговор.—Вторично в Штейре и Линце вместе с Фоглем.— Опасный друг—Франц фон Шобер.—Примирение с отцом.—«Неоконченная» и дополнение к ней.—Трудные недели.—«Чудный мир, где же ты?»¹ — Все люди станут братьями.

23 марта 1822 года, т. е. в тот самый день, когда Вебер после своего первого посещения Вены оставил ее, а Россини начал свое шествие по австрийской столице, в одном из многочисленных венских эстетических журналов появилась статья под названием «Песни Шуберта», которая в те дни была едва замечена. Автор ее, Фридрих фон Хентль, до этого времени редко выступал со статьями по вопросам эстетики и среди музыкальных писателей Вены был так сказать новичком. Заслуга его заключалась в том, что он впервые попытался дать критическую оценку Шуберта как композитора песен. Хентль не ограничивается общими местами, не увлекается описанием деталей, он разбирает отдельные песни, причем необыкновенно тонко и с редким талантом схватывает самое существенное, достигая при этом, как критик, высот классической эстетики. Послушаем, например, что он говорит о «Лесном царе»:

«Мелодия захватывает своей глубокой правдивостью, характеризуя внутреннее содержание действия, смену переживаний отца, ребенка и лесного царя, тогда как внешнее действие, а именно: галоп лошади и завывание бури находят свое выражение в соответствующем сопровождении. Подобное решение в данном случае было единственно правильным, ибо балладный характер стихотворения требовал определенной музыкальной формы. Но, чтобы придать

¹ Слова из стихотворения Шиллера «Боги Греции», отрывок из которого, включающий этот исполненный тоски вопрос, был положен Шубертом на музыку в 1819 году в виде одногласной песни с сопровождением фортепьяно.— *Прим. ред.*

этот характер всей вещи, причем без ущерба для характеристик отдельных действующих лиц, все сочинение было пронизано аккомпанементом в одном ритме. Аккомпанемент служил в данном случае не только фоном для мелодии, но и сам создавал живописную картину»

Другой пример дает нам Хентль в своем анализе «Жалобы пастуха».

«Как во всяком совершенном музыкальном произведении, здесь все устремлено к единой цели. Прекрасно выдержан тон, свойственный пасторали: он чувствуется уже в мелодике. Аккомпанемент строго выполняет свою задачу—он соединяет отдельные мелодии, отличающиеся друг от друга характерной модификацией. Сами мелодии изумительны и даже без текста и гармонии производят впечатление эстетических идей. Ни одной ноты нельзя переместить, не нарушив мелодии. А это самый верный критерий ее органичности! Характеристика так глубока и захватывающа, настолько понятна всем, что не требует никакого объяснения. Переходы чрезвычайно естественны и захватывают слушателя».

Но Хентль делает также и чрезвычайно ценные критические замечания. Например, признавая высокую ценность «Скитальца» как в музыкальном отношении, так и по мысли, критик считает, что композитор в одном месте недостаточно углубился в смысл стихотворения. Он пишет:

«С глубоким удовлетворением душа подхватывает чувство тоски и вопрошает: «О где же ты, желанная страна?» и т. д. И ускоренный темп грустно-светлой мелодии вполне соответствует психологическому развитию текста, объединяя в себе и тоску и бодрое настроение при мысли обо всем том, о чем тоскует душа. Но когда в этом же ускоренном темпе произносятся и стихи: «И все, что умерло, встает»,—там это уже задевает более тонкий вкус. Здесь радостная мысль о воскресении любимых мертвецов должна была померкнуть от сознания того, что несчастный еще только ищет ту страну, где они воскресают. А самая мысль о смерти и воскресении должна была еще усилить эту грусть. Такие переходы от одного чувства к другому, в которых каждое слово приобретает свое собственное значение, не нарушая органической жизни мелодии, принадлежат к са-

мым трудным музыкальным задачам. И в этом Моцарт остается единственным и никем не превзойденным».

В коротенькой статье Хентля таких глубоких замечаний поразительное множество. И в общей оценке произведений Шуберта он, не поддаваясь влиянию мимолетных модных течений, отмечает непреходящую, неизгладимую ценность его песен.

«С первого взгляда каждый приметит в его произведениях печать гения и мыслящего художника, и когда просвещенный человек, потрясенный до глубины души, воскликнет: «Здесь все так же правдиво и красиво в звуках, как сказанное поэтом в его произведении», — то лучше будет обуздать критический рассудок и не задавать вопросов, правильно ли это сделано и нельзя ли было сделать это иначе; так ли разрешал эту задачу другой мастер или не так.

Мера у каждого гения — в его собственной груди, и каждый передает вдохновившее его чувство, которое и являет собою самое глубокое осознание и высшую мудрость, ибо оно единственный истинный источник подлинной красоты и возвышенного искусства в его произведениях».

Резко критикуя итальянскую музыку, которая, прикрываясь совершенством техники, в действительности лишь щекочет чувства холодной и рассчитанной мелодичностью и портит вкус публики, Хентль возлагает на Шуберта большие надежды.

«Песни Шуберта своими бесспорными достоинствами возвышаются до уровня гениальных шедевров и вполне способны поднять уровень музыкальных вкусов, упавших в последнее время, потому что истинный гений не может не оказать влияния на слушателей. Как бы глубоко ни лежала под пеплом искра божия, упавшая с алтаря, на котором мы приносим жертвы кумирам чувств, она породит яркое пламя вдохновения, если ее коснется дыхание гения, кое мы не в силах описать, а способны лишь глубоко почувствовать».

Таких масштабов к искусству Шуберта до этого в печати еще не прикладывали. И если как оперного композитора его преследовало разочарование за разочарованием, то вышеприведенный отзыв о его песнях показал, что они-то были оценены по достоинству. Мысль о том, что немецкая песня может победить итальянскую оперу, казалась тогда

самому Шуберту новой и неожиданной. Столь же неожиданные последствия имел для Шуберта, как композитора песен, и триумф Россини на сцене. Неудача «Эврианты» Вебера завершила поражение немецкой оперы в Вене. Немецкая группа, так много сделавшая для славы Глюка, Моцарта, Бетховена и Вебера, была распущена. Наиболее выдающиеся из ее участников получили ангажемент в Германии или ушли, как Фогль, на пенсию. Зато Барбайя пролил свои контракты еще на десять лет.

«С немецкой оперой, — пишет Шуберту упавший духом молодой современник, — все кончено, как я слышал, останется только балет да итальянская опера».

Особенно резко реагировал на это Бетховен, который открыто выражал свое возмущение. «С тех пор как итальянцы завоевали здесь твердую почву, все прекрасное вытесняется. Для аристократов главное — балет, их интересуют только лошади и танцовщицы. Хорошее, здоровое, короче, истинная музыка теперь никого не интересует! Россини и его сотоварищи — вот кто их герои!»

Аристократия не замедлила представить доказательство правоты этого меткого замечания Бетховена.

«Нам придется примириться с утратой немецкой оперы, — писал барон фон Шенштейн своему другу графу Эстергази, дочерям которого Шуберт продолжал давать уроки музыки, — после итальянцев ее все равно невозможно было бы слушать».

Барон был взволнован, к сожалению, не подтвердившимися слухами о том, что Барбайя не возобновит договор на аренду. Наибольшее огорчение он испытывал по поводу якобы предполагавшегося роспуска балета.

«Нет, это слишком жестоко, если балет также будет распущен и я должен буду навсегда расстаться с моей очаровательной Розье! Я не сомневаюсь, что Кертнертортеатр таким образом будет отведен под экипажи и конюшни. Во всяком случае я постараюсь, чтобы там поместили лошадей».

Одним из тех, кого роспуск немецкой оперы в Вене коснулся непосредственно, оказался гордый Фогль. Мы уже говорили о том, как был озабочен уходом своего покровителя Шуберт. Как оперный композитор, он терял с уходом Фогля очень важные связи с театром. Но тем боль-

шью пользу это принесло ему как композитору песен, ибо, распростившись со сценой, Фогль посвятил себя исключительно исполнению песен Шуберта. Правда, он был далек от того, чтобы расстаться со своей манерой исполнения, но чем больше он вживался в свою новую специальность, тем больше он совершенствовался в ней. Он поставил задачей своей жизни распространение песен Шуберта и, сам того не замечая, создал новое амплуа — камерного певца. Разумеется, такое глубокое изменение не могло не отразиться и на его отношениях с Шубертом. Теперь уже сам покровитель нуждался в своем протезе! И это не ускользнуло от Шуберта. Как бы слегка подмигивая, он сообщает в письме к Шпауну в Линц:

«Теперь, когда Фогль ушел из театра и я в этом отношении уже не связан, я снова сошелся с ним. Я думаю, что поеду этим летом с ним или вслед за ним».

Это было написано в декабре 1822 года. И действительно, летом следующего года Фогль и Шуберт снова поехали вместе в Штейр и Линц, снова, к общему ликованию, выступали в кругу старых друзей, кстати, как они ясно увидели, весьма увеличившемся. Одновременно Шуберт неутомимо работал над несчастным «Фьербрасом».

«Я живу во всех отношениях очень просто,— пишет он из Штейра,— аккуратно хожу гулять, много работаю над своей оперой и читаю Вальтера Скотта. С Фоглем я лажу. Мы были вместе в Линце, где он много и очень хорошо пел».

Несколько месяцев спустя — между «Эвриантой» и «Розамундой» — он пишет в своем письме далекому Шоберу:

«Фогль занят почти исключительно моими песнями. Сам выписывает отдельные вокальные партии и, так сказать, живет этим. Со мною он исключительно деликатен и даже слушается меня».

Нас может несколько удивить та легкость тона, с которой Шуберт говорит о Фогле. Письмо не случайно адресовано Шоберу. Летом 1822 года между Шубертом и Фоглем произошла серьезная размолвка, виновником которой никак нельзя назвать одного Фогля. В то лето Фогль ездил на родину без Шуберта. Разумеется, все были разочарованы и спрашивали, почему не приехал Шуберт. Фогль

не скрывал, что причиной этого была их ссора. Артисту хотелось как можно скорее побывать в Линце у Иосифа Шпауна, чтобы рассказать ему о том, что его беспокоило. Но Шпаун уже знал обо всем от своего брата, написавшего ему из Штейра.

«Со мною Фогль очень приветлив. Он откровенно рассказал мне о своих отношениях с Шубертом и я, к сожалению, не в силах найти оправдание для последнего. Фогль очень ожесточен против Шобера, из-за которого Шуберт проявил неблагодарность к Фоглю. Шобер старается использовать Шуберта, чтобы поправить свои денежные дела и оплатить те расходы, которые уже поглотили большую часть состояния его матери. Я бы очень хотел, чтобы здесь был кто-нибудь, кто бы мог заступиться за Шуберта, по крайней мере по основным предъявляемым ему обвинениям. Фогль говорит также, что опера Шобера плоха и что Шуберт идет по ложному пути».

Из этих обвинений видно, что Фогль вовсе не использовал свои отношения с Шубертом только для того, чтобы прославиться как певец, напротив, он серьезно заботился о развитии своего друга и о его окружении. Как опытному оперному певцу, ему, конечно, сразу было видно, что «Альфонсо и Эстрелла» обречена на провал, и тем, что он не пошевелил и пальцем для продвижения этой оперы, пока он имел возможность это сделать, он только оказал услугу Шуберту, хотя оба автора и сердились на него за это. Во всяком случае, Фогль был первым, кто открыто заявил Шуберту, что тот идет «по ложному пути», предпринимая неоднократные попытки в области оперного творчества. Но если он говорит о Шуберте горькую правду, то о Шобере он отзывается прямо уничтожающе. Он открыто называет его паразитом. Разумеется, доходов Шуберта, при их незначительности и нерегулярности поступления, ни в коем случае не могло бы хватить на покрытие задолженности Шобера. К сожалению, весьма оправданно предположение, что этот остроумный человек и прожигатель жизни, растратив состояние своей матери, пользовался именем своего молодого друга, чтобы получить займы нужные ему суммы.

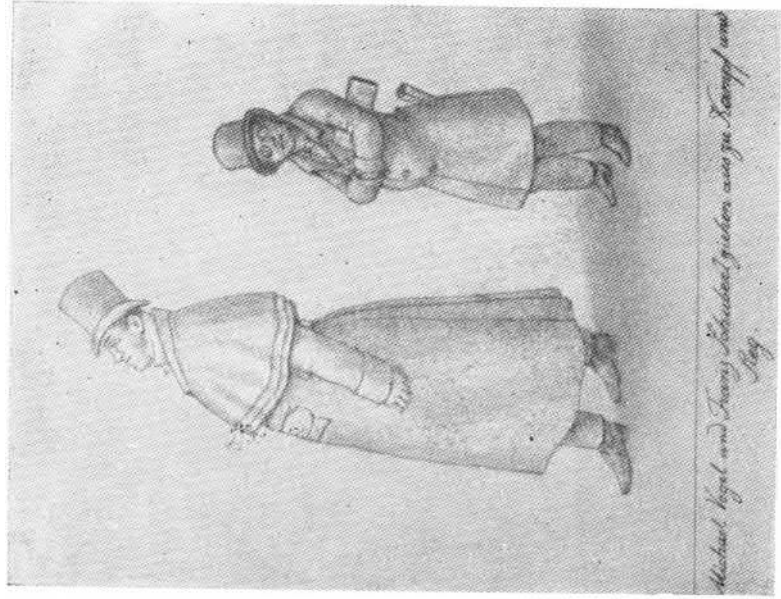
Из всех друзей кружка Шуберта личность Шобера была, бесспорно, самой блестящей, но в то же время и самой



Франц Грильпарцер
Рисунок карандашом Гебеля, 1823 г.



Гельмина фон Цези
Рисунок углем неизвестного художника



Фогль и Шуберт
Карикатура, вероятно, Шобера, 1825 г.



Франц фон Шобер
Рисунок карандашом Купельвицера, 1821 г.

сомнительной. Он был всего на один год старше Шуберта. Детство свое он провел в Швеции, в имении крупного помещика, где отец-немец служил управляющим. Мать его была родом из Вены, и он приехал с нею в Австрию изучать право. Шуберт познакомился с ним через Шпауна еще в 1815 году. Несомненно, из всех друзей Шуберта Шоберу было легче всех примириться с тогдашним режимом. Никто из них не был так заражен продажностью контрреволюционной системы, как этот легкомысленный и тщеславный человек, ценивший в жизни превыше всего наслаждения; никто так легко не пренебрегал интересами кружка друзей ради женщин, как этот типичный представитель богемы. Не только строгий Фогль, который к тому же был старше их всех, отрицательно относился к Шоберу, пренебрегавшему занятиями и ведшему распущенный образ жизни. Среди более молодых друзей Шуберта мнения о Шобере также резко расходились. Наиболее беспощадно судил о нем Иосиф Кеннер, который знал Шобера дольше всех, ибо учился с ним в Кремс-мюнстерском конвикте. Кеннер прямо говорит, что Шобер развращал Шуберта:

«Гений Шуберта среди других друзей завоевал сердце одного гениального молодого человека, соблазнительно привлекательного, одаренного самыми благородными задатками, исключительному дарованию которого, к сожалению, так недоставало нравственных основ, строгой дисциплины. И эта безнравственная личность считала усилия в этом направлении недостойными гения, предрассудком, ненужными оковами, жонглировала софизмами и на чувствительную, простодушную и искреннюю натуру Шуберта оказала длительное нездоровое влияние. Если не в его произведениях то в жизни Шуберта это было очень заметно».

Затем Кеннер описывает семью Шобера:

«Дальнейшее показало, что под знаком милой общительности и даже подкупающей сердечности в семье царил глубокое нравственное разложение, и потому неудивительно, что Франц фон Шобер пошел по этому пути. Для своего собственного успокоения и оправдания он выдумал целую философскую систему, на которую он опирался и в своих эстетических разглагольствованиях, так же мало понятных для него самого, как и для его последователей. Но мистика чувственности была достаточно эластична, чтобы предо-

ставить возможность широкой свободы действия как ему, так и его ученикам. Всех, кто не преклонялся перед ним и не повторял за ним его слова, он считал неспособными подняться до его духовной высоты. А тех, кто в конце концов разочарованно отворачивался от него и кого он не мог удержать ни пышными фразами, ни слезами, о тех он говорил, пытаюсь убедить самого себя, что он сам изгнал их как недостойных.

При таком характере он не делал различия между моим и твоим ни в отношении жен, ни в отношении собственности своих почитателей. Он легко дарил то, что ему не было нужно, но не считал неудобным потребовать подаренное обратно, когда вдруг в нем возникала необходимость, не колеблясь он заставлял друзей оплачивать свои долги. В отношении женщин он не стеснялся, ибо знал только два рода женщин: тех, у которых он имел успех и которые, следовательно, были достойны его, и тех, у которых он не имел успеха и, следовательно, недостойных его.

Крепкие, здоровые натуры, люди здравомыслящие рано, или поздно понимали, что были им ослеплены, как, например, Мориц фон Швинд; на других он оказывал сильное и длительное влияние — к таким принадлежал и Шуберт с его доверчивой душой, хотя я уверен, что и он впоследствии отвернулся от своего «кумира».

Кеннер — большой друг Шпауна — к сожалению, слишком хорошо был знаком с положением дела. Но потребовались годы, прежде чем Шуберт и Швинд поняли все ничтожество Шобера¹. А до тех пор он был в их глазах гениальным юношей, «чудесным малым». Несмотря на то, что из-за дружбы с Шобером Шуберт погубил свое здоровье, Шуберта трудно было уговорить порвать с ним. Он так нуждался в том, что Гёте называл «сродством душ». «Шоберт», — так он изменил имя своего друга, — был для него подлинным партнером. Ведь Шобер был всегда готов делить с ним и нужду и достаток; в тяжелые времена, ког-

¹ О Э. Дейч в своей книге «Шуберт — воспоминания его друзей» указывает на стр. 74, что весьма критическую оценку Шоберу дал также Оттенвальд в своем неопубликованном письме, относящемся еще к 1816 году.—Прим. ред.

да Шуберт разошелся с отцом, он предложил ему жить у него; он был душой вечеров, где происходили чтения, а также «атценбургских поездок»; он написал столько стихов для песен Шуберта, сочинил либретто для их совместной оперы, на успех которой они так надеялись. Вполне понятно, что при таком двойственном характере своего друга, пользовавшегося столь дурной славой, Шуберт замечал у него только хорошие черты, его бескорыстие. Двойственная и такая противоречивая натура Шобера, его истинная способность вдохновляться правдой и красотой, его самовлюбленность и страсть к наслаждениям выступают перед нами со всеми своими оттенками. Например, когда он рассказывает об идиллии дружбы поэта и композитора в Оксенбурге близ Пальтена, где они «в великой невинности духа и сердца» написали текст и музыку оперы «Альфонсо и Эстрелла».

«В Оксенбурге мы много гуляли в действительно красивых окрестностях, а в Пальтене часто бывали на балах и в концертах; несмотря на это, мы много работали, особенно Шуберт: он написал почти полностью два акта, я пишу последний. Я бы хотел, чтобы ты присутствовал при этом и слушал, как рождались великолепные мелодии, ведь это просто чудесно! Какое цветущее богатство мыслей отличает Шуберта!»

Шобер был автором того стихотворения, которое было послано Веберу с галерки во время памятного исполнения «Вольного стрелка», когда публика восторженно ликовала и Вебер сам дирижировал оркестром.

Другую сторону характера Шобера отражает тот факт, что этот человек, бывший больше десятка лет самым интимным другом Шуберта и переживший также его посмертную славу, — Шобер умер 86 лет от роду, — так и не собрался написать воспоминания о своем гениальном друге. Но зато он выпустил в свет томик стихов.

О литературных амбициях Шобера и их двойственном влиянии на Шуберта и Швинда беспощадно высказался Грильпарцер. «Есть, — пишет он, — любители искусства и дилетанты, которые любят в чужом произведении только то, что внесено в него ими самими. Они подобны некоторым насекомым, которые, не имея достаточной жизненной теплоты, чтобы самим вывести детенышей, кладут свои

яйца в живое тело другого существа. Такие люди сами по себе не приносят вреда, но они весьма опасны в роли критиков и друзей для подлинного художника. Таков Шобер».

В некотором отношении мы должны быть благодарны этому «чудесному малому», которого соединяло с Шубертом «сродство душ», за то, что он не смог даже написать своих воспоминаний о своем великом друге. Вряд ли эти воспоминания заслуживали бы доверия. Разве можно было ожидать от Шобера, что он даст ответ на тяжелые обвинения, которые ему предъявляли Фогль, Кеннер и другие друзья, возлагавшие на него ответственность не только за легкомыслие Шуберта в денежных делах, но и за его нравственные проступки, которые, несомненно, способствовали преждевременной смерти Шуберта? В начале 1823 года он должен был заметить, что заразился опасной болезнью; мы знаем, как она угнетала его и духовно. Шобер позаботился о враче. Обстоятельства, кажется, стали мучительными для него самого. После того как он два раза был помолвлен в кружке своих друзей—сначала с сестрой Шпауна, а потом с Юстиной Брухман—ему в Вене стало уже не по себе. В середине июля Шобер внезапно распрощался с друзьями и уехал в Бреславль «изучать актерское мастерство», как раньше он уже изучал «мастерство живописи». На два года Шобер исчез с горизонта друзей.

Незадолго до того как Фогль так горько сетовал в своем родном городке Штейре по поводу Шуберта, в жизни последнего произошел поворот, который освободил его от тяжкого бремени. По-видимому, при посредстве Шпауна, жившего в Линце и никогда не перестававшего заботиться о Шуберте, даже находясь вдали от него, в начале июля 1822 года произошло примирение отца с сыном. Как мучителен был этот разрыв для Шуберта, который уже вторично был изгнан из отчего дома, и какую радость принесло ему прекращение ссоры, об этом потрясающе живописует написанный композитором по образу романтической школы аллегорический рассказ о сне. В нем повествуется о всех мотивах, которые привели к конфликту с отцом: отказ мальчика подчиниться воле отца, первое изгнание из дома, смерть матери, примирение с отцом у ее могилы вторичное требование отца, бурное объяснение и вто-

рое изгнание, годы странствования, столь богатые песнями, святое искусство, заниматься которым ему с такою жестокостью запрещали, в образе умершей девы и твердая решимость вступить в ее магический круг, чудо художественного творчества, возвращение к убитому горем отцу.

Многолетняя борьба за право следовать своему признанию изображена здесь в романтических одеждах. Эот свеобразный лирический документ, полный поэзии:

«Я был братом многих братьев и сестер. У нас были добрые отец и мать. Я всех их любил глубокой любовью. Однажды отец повел нас на богатый пир. На пиру мои братья очень веселились. А мне стало грустно. Тогда отец подошел ко мне и приказал отведать чудесных блюд. Я не мог. Отец рассердился на меня и прогнал прочь. С сердцем, полным бесконечной любви к тем, кто меня презирал, я отправился в далекие страны. Долгие годы мою душу терзали страдания и великая любовь. Но вот пришло известие о смерти моей матери. Я поспешил проститься с нею. Горе смягчило сердце моего отца, и он разрешил мне войти. Я увидел ее труп. Слезы полились из моих глаз. Словно старое доброе время встало передо мной, такое, каким его знала усопшая и какое, по ее мнению, должно было окружать нас и впредь.

В скорби мы провожали ее прах, и гроб опустили в могилу. С этого времени я снова жил дома. Но отец снова повел меня в свой любимый сад и спросил меня, нравится ли он мне. Но сад был мне противен, и я не посмел ничего сказать. Тогда в гневе отец еще раз спросил меня, нравится ли мне сад. Дрожа, я ответил: «Нет!» Отец ударил меня, и я убежал. И во второй раз, с сердцем, полным бесконечной любви к тем, кто меня презирал, я отправился в далекие страны. Я пел песни и пел их много, много лет. Когда я пел о любви, она приносила мне страдания, когда я пел о страдании — оно превращалось в любовь.

Так любовь и страдания раздирали мою душу.

И вот однажды я узнал об одной только что умершей благочестивой деве. Вокруг ее гробницы был начертан круг, в котором юноши и старики пребывали в вечном

блаженстве. Они говорили тихо, чтобы не разбудить деву.

Казалось, над гробницей девы все время вспыхивают с легким шумом искры и через них юношам передаются небесные мысли. Тогда и меня охватило страстное желание быть вместе с ними. Люди говорили, что только чудо может ввести меня в этот круг. Но я медленными шагами приближался к гробнице, опустив глаза долу, весь проникнувшись твердой верой, и прежде чем я успел опомниться, я оказался в этом кругу, внутри которого все так чудесно звучало, и в одно мгновение я почувствовал вечное блаженство. Я увидел и своего отца, прощающего и любящего. Он заключил меня в свои объятия и заплакал. Еще больше слез пролил я.

Франц Шуберт».

Этот аллегорический рассказ, который брат Шуберта Фердинанд по предложению Шумана опубликовал под заголовком «Мой сон», несомненно, является своеобразным документом: с одной стороны, это интимная запись в дневнике, с другой—литературное произведение в жанре новеллы. Во всяком случае рассказ характерен для всего кружка Шуберта и того сильного романтического влияния, под которым этот кружок тогда находился. Не совсем ясно, для какой цели он был написан, для вечеров чтения или для какого-либо другого случая. Запись помечена 3 июля, в то время как данные о создании кружка относятся лишь к концу 1822 года. Но все же наличие у Шубера копии этого документа позволяет нам с уверенностью заключить, что Шуберт записал рассказ не только для себя лично. В самое последнее время высказано предположение, что он, возможно, возник в связи с поездками в Атценбург и именно там и был списан Шобером (Maurice J. E. Brown. Schubert — a critical biography, стр. 216).

Как бы то ни было, невозможно отрицать его автобиографический характер. В нем совершенно явно говорится о конфликте с отцом; а в словах «когда я пел о любви, она приносила мне страдания, когда я пел о страдании — оно превращалось в любовь» — заключался эпитафия ко всему творчеству композитора.

Но точно так же мы не можем считать, что, стремясь передать свои тяжелые переживания в образах, Шуберт

ограничился лишь этой сказкой-легендой. Следующие три месяца он целиком посвятил работе над большой мессой в As-dur, которую он надеялся вскоре услышать в придворной церкви. Как только он закончил эту мессу, он немедленно же приступил к новой большой работе — на этот раз симфонии. Следуя своей привычке, приобретенной им при работе над эскизами прежних симфонических сочинений, он сделал набросок в виде переложения для двух фортепьяно. В этой редакции сохранилось три части, четвертая не была написана. Из трех частей клавира Шуберт довел до партитуры только две первые. Это и были две части знаменитой «Неоконченной» симфонии.

Впоследствии, в другой связи, мы займемся рассмотрением этого шедевра мировой музыкальной литературы, создав который, Шуберт вступил на новую, высшую ступень музыкального творчества. Здесь мы только отметим, что такого мастерства в композиции он смог достигнуть благодаря выбранному им содержанию. В симфонии Шуберт с потрясающей силой изобразил в звуках переживания, переданные литературными образами в рассказе «Мой сон». Разумеется, здесь мы имеем дело с совершенно другим, уже симфоническим рассказом. И нельзя не признать, что никогда еще Шуберт не достигал такого законченного мастерства большой симфонической формы, как в этих двух программных частях своей незавершенной симфонии. Невольно напрашивается вывод, что «Неоконченная» представляет собою шедевр, впервые поставивший Шуберта на один уровень с Бетховеном и именно благодаря тому, что в этой симфонии смело сочетается программность с концентрированным симфоническим построением.

Но тем более оправдан вопрос, почему эта симфония осталась лишь фрагментом. Причиной этого может быть стечение обстоятельств внутреннего и внешнего порядка, на которых мы также не хотели бы здесь останавливаться. В попытках объяснения недостатка нет. Все ли сказал Франц Шуберт этими двумя частями, что ему необходимо было сказать? Была ли исчерпана ими действительно вся «программа»? И может ли недописанное, якобы столь слабое по тематическому материалу скерцо, от которого остался лишь набросок, служить доказательством отсутствия у Шуберта желания закончить его обработку, так как он по-

нял, что ничего равного по величию двум предыдущим частям из него создать нельзя? Но подобный вывод не объясняет отсутствия финала, он говорит скорее в пользу того, что «программа» оказалась исчерпанной.

Совершенно другое освещение получает этот вопрос, как только мы обратим внимание на то произведение, которое Шуберт написал вместо отсутствующих в симфонии скерцо и финала, — могучую фантазию на тему его собственной песни «Скиталец». Никто не станет отрицать, что проблематика этого произведения, правда, написанного для фортепьяно, великолепно дополняет «Неоконченную» симфонию. Особенно глубокая связь чувствуется между образами и настроениями первых частей: в симфонии — изгнание из отчего дома, в фантазии — боязнь приблизиться к родным местам, ощущение подавленности на чужбине; в симфонии — бурный, вызванный страшной болью протест против жестокого приказания, в фантазии — самоутверждение, рождающее деяния, гордая боевая уверенность в неотъемлемом праве идти по своему пути; в симфонии — трагический заключительный аккорд, символизирующий бессилие и покорность, в фантазии — светлый ликующий финал, символизирующий избыток сил молодости. Можно сказать, что полная энергии и жизненных сил фантазия «Скиталец» является подлинным дополнением к трагической «Неоконченной». Она — разрешение ее конфликтов и потому по своему содержанию могла бы считаться недостающим финалом, если бы для всего творчества Шуберта не было чрезвычайно характерным оставление неразрешенным конфликта как с музыкальной точки зрения, так и с точки зрения формы. Оба эти шедевра, написанные по времени один за другим, выражают внутренний конфликт самого композитора. Это был не нашедший своего разрешения конфликт, который не доводился до преодоления противоречий, как у Бетховена, а чисто по-шубертовски выражался во всей своей непримиримости. Именно с точки зрения жизнерадостной фантазии «Скиталец» скрытая программность «Неоконченной» приобретает значение, не позволяющее относить ее содержание исключительно к сфере личной жизни композитора. Конфликт с отчим домом, борьба за свободу художественного творчества предстают перед нами в свете большой общей борьбы про-



Общественная игра в Атенбрунге. Акварель Купельвицера, 1821 г.

тив реакции, осудившей столь многих молодых людей на скитание по родной стране словно по чужбине.

30 октября Шуберт начал работу над партитурой «Неоконченной», а в ноябре была готова фантазия «Скиталец». Она была написана для одного «богатого частного лица», которому она и посвящена. Очевидно, этот неожиданный заказ и прервал работу над симфонией, но это, разумеется, не может служить объяснением того, что Шуберт впоследствии не принялся за нее вновь. «Богатое частное лицо» — получивший дворянство купец и крупный землевладелец Либенберг фон Цзиттин брал частные уроки у Гуммеля и, по-видимому, обладал значительными пианистическими способностями. Это несомненно наложило на фантазию свой отпечаток, ибо композитор предполагает, что исполнитель справится не только с трудностями сольной партии, какие встречаются в концертах для фортепьяно с оркестром, но должен к тому же быть еще и собственным аккомпаниатором. Неудивительно, что при попытке сыграть эту фантазию из четырех частей типа концерта для фортепьяно своим друзьям — Купельвизеру, Шпауну и Гахи — автор застрял в последней части и вскочил из-за фортепьяно со словами: «Да такую штуку сам черт не сыграет!»

Оба шедевра, тема которых навеяна конфликтом с отцом, были написаны в доме отца, ибо незадолго до этого Шуберт возвратился туда. Это показывает его привязанность и в то же время говорит о его внутренней самостоятельности, приобретенной в годы страствований. Однако пребывание в доме отца длилось недолго. На этот раз Франц уехал сам. Очевидно, в начале 1823 года он пережил вспышку коварной инфекционной болезни, которой он заболел одновременно с Шобером. Эти тяжелые недели его жизни покрыты мраком неизвестности. По-видимому, он сначала переехал в семью Шобера, а затем, по совету обоих врачей, которым доверились друзья, прошел курс лечения в общей больнице. После выписки из больницы Шуберт не вернулся в Россау, а остался гостить в доме Шобера.

Причина заболевания тщательно скрывалась от друзей. Прекращение шубертиад и отсутствие Шуберта на вечерах чтения легко можно было объяснить напряженной работой, главным образом над различными оперными набросками. Так распространились слухи, будто Шуберт «прячется».

Даже от такого близкого и заботливого друга, как верный Шпаун, который жил в Линце, удалось скрыть действительное положение, хотя тот всегда был хорошо информирован о всех событиях жизни Шуберта. Лишь когда после временного улучшения, наступившего летом, болезнь из скрытой формы перешла во вторую стадию, и у Шуберта появилась сыпь, друзья впервые узнали, что Шуберт болен и лежит в постели. Веселая прощальная вечеринка в честь Леопольда Купельвизера, который в качестве иллюстратора путевых заметок сопровождал богатого русского по имени Алексей Березин¹ в Италию, была отпразднована без Шуберта. Озабоченный Купельвизер поручил своей невесте, Иоганне Лютц, регулярно сообщать ему в Рим о состоянии больного друга. Но еще больше мы узнаем из писем Швинда Шоберу: в каждом письме соблазнитель получал информацию о состоянии здоровья Шуберта. В письме от 9 ноября мы узнаем, что оба лечащих врача «Шеффер и Бернард уверяют, что Шуберт уже на пути к выздоровлению, они даже называют срок — приблизительно четыре недели, — когда он будет совершенно здоров». 18 ноября: «Шуберт уже снова здоров». 30 ноября Шуберт сам пишет своему другу и сообщает ему свой новый адрес — неподалеку от того места, где живет Швинд.

«Кстати, я надеюсь вскоре выздороветь, и это вновь обретенное благо поможет мне позабыть многие страдания, но тебя, дорогой Шобер, тебя я никогда не забуду, потому что тем, кем ты был для меня, никто другой, к сожалению, быть не может».

Еще до истечения четырех недель, 26 декабря, Швинд впервые сообщает о Шуберте, входя в подробности:

«Шуберту лучше, еще немного и он снова отрастит волосы, которые из-за сыпи пришлось остричь. Он носит очень симпатичный парик... Несуразный доктор (Бернардт.— Г. Г.) много гуляет с ним».

В сообщении от 2 февраля, через три дня после того

¹ Березин Алексей Степанович (1801—1824) — русский ученый-путешественник. Пройдя специальную полуторагодовую подготовку, в 1823 г. посетил Венгрию, в 1824 г. направился в Италию. Умер в Сицилии от простудного заболевания. Отрывок сделанного Березиным описания путешествия по Венгрии и некоторые другие материалы, касающиеся его поездок, были опубликованы в русской периодической печати.— *Прим. ред.*

как в кругу друзей был отпразднован день рождения Шуберта и было выпито много вина, говорится:

«Теперь Шуберт две недели должен поститься и никуда не выходить. Он выглядит гораздо лучше, весел. Очень смешно смотреть, как он голодает и все время пишет — бесчисленное количество квартетов, немецких танцев и вариаций».

Запись от 22 февраля:

«Шуберт чувствует себя очень хорошо. Он уже снял парик и голова у него покрыта забавным пушком. Снова написал массу немецких танцев. Первая тетрадь «Песен-мельника» уже вышла в свет».

Письмо, отправленное две недели спустя (6 марта), написано в еще более радужных тонах.

«Шуберт уже совсем здоров. Он говорит, что через несколько дней после нового лечения он почувствовал, как в болезни наступил перелом и все пошло по-другому. Он все еще ест один день «банадерль» (хлебный суп. — Г. Г.), другой — шницель и пьет много чая. Кроме того он много купается и невероятно прилежен».

Действительно, в следующем письме (от 14 марта) сообщается о большом событии — исполнении написанного Шубертом квартета а-молл на одном из концертных вечеров известного скрипача Шупанцига, и уже ни слова не говорится о здоровье Шуберта. Шуберт мог отсюда сделать вывод, что Шуберт теперь не имел основания жаловаться. Но вскоре он узнал, что у Шуберта начали болеть кости. 14 апреля Швинд писал:

«Шуберт чувствует себя не совсем хорошо. Боли в левой руке настолько сильны, что он не может даже играть. Но настроение у него бодрое».

Каково ему было на самом деле, он признался еще за две недели до этого своему другу Купельвизеру, находившемуся в Риме. Это самый потрясающий документ, написанный рукой Шуберта.

«31 марта 1824 года.

Дорогой Купельвизер!

Мне уже давно хочется тебе написать, но я никак не мог решить, с чего начать. Сейчас представляется okazия через Смирша, и я наконец могу раскрыть хоть кому-то

свою душу. Ты такой добрый, такой славный — многое из того, что другие поставят мне в вину, ты мне простишь. Одним словом, я чувствую себя самым несчастным, самым жалким человеком на свете. Представь себе человека, здоровье которого никогда больше не поправится и который, отчаявшись, вместо того чтобы улучшать его, только ухудшает. Представь себе человека, говорю я тебе, самые блестящие надежды которого рухнули, счастье любви и дружбы не приносит ему ничего кроме самых мучительных страданий, ему угрожает потеря вдохновения красотой (хотя бы побуждающего), и я задам тебе вопрос: разве это не жалкий, разве не несчастный человек? — «Тяжка печаль и грустен свет, ни сна, ни покоя мне, бедной, нет»¹ — эти слова я могу напевать каждый день, ведь каждую ночь, когда я ложусь спать, я не надеюсь снова проснуться, и каждое утро возвещает мне лишь вчерашние страдания. Так провожу я свои дни без радости, без друзей, лишь изредка ко мне забежит Швинд, принося с собой как бы отблеск прошедших дней».

В «те былые светлые дни», еще ничего не подозревая, он как-то, развеселившись, написал в альбом своему молодому другу из Штейра Альберту Шельману:

«Кто девушкам, вину и песням враг,—
Тот до скончанья дней — дурак.

Мартин Лютер».

На оборотной стороне листа он многозначительно цитировал Гёте:

«Не гляди на мир с досадой,
Всех исправить не надейся.
Сам — смотри — с пути не сбейся,
А стойшь, так уж не падай!»

Это было в конце ноября 1822 года, незадолго до рокового шага, толкнувшего его в такую пропасть. Ничего не подозревая, он и не думал тогда, как близко касалось его веселое и мудрое предостережение Гёте! Муки, которые он теперь переживал, он отразил в короткой молитве, записанной им в мае 1823 года в стихотворной форме:

¹ Начальные стихи песни Гретхен из «Фауста» Гёте. На этот текст еще осенью 1814 года Шуберт создал свою бессмертную песню «Гретхен за прялкой». — *Прим. ред.*

Вновь священные томленья
Мчат в надзвездные селенья,
Чтоб заполнить мир пустой
Золотой своей мечтой.

Бог-отец! Страдальцу-сыну
Ты в награду за кручину
Ниспосли надежды луч.
Ты, единственный, могуч!

Словно присужденный к плахе,
Пред тобой лежу во прахе.
Пламя адово — в груди.
Вижу гибель впереди.

Душу страждущую эту
Погрузи скорее в Лету,
А затем воздвигни вновь
Мир, где властвует Любовь!

Хотя это стихотворение и не может претендовать на литературную ценность, как и многие другие, подобные ему признания Шуберта, оно раскрывает подлинную силу характера Шуберта. Какие бы мучительные страдания ни пытались согнуть его, он сохранял непреодолимую веру в физическое и духовное возрождение.

Действительно, во время его поездки с Фоглем в Штейр и Линц временно снова наступило значительное улучшение.

«Я часто переписываюсь с Шеффером и чувствую себя довольно хорошо,—пишет он Шоберу, но все же добавляет. — Удастся ли мне когда-нибудь окончательно поправиться, я почти сомневаюсь».

Скачкообразное течение болезни, против которой в те времена врачебное искусство было почти бессильно, вызывало у Шуберта до тех пор неизвестные ему резкие смены настроений. Жизнерадостность, столь свойственная его здоровой натуре, казалось, лишь увеличилась с началом страданий. Только так можно понять его замечания о значении и смысле страданий, занесенные в дневник как раз в те дни глубочайшей депрессии, когда он доверился Купельвизеру. Мы читаем в дневнике Шуберта:

«25 марта. Страдания обостряют ум и укрепляют душу. Напротив, радость редко помышляет о первом и расслабляет вторую, она делает человека легкомысленным. От

всего сердца я ненавижу ту односторонность, которая заставляет многих жалких людей думать, что то, чем они занимаются, и есть самое лучшее, а все остальное — ничтожно. Одна красота должна вдохновлять человека всю его жизнь, это верно, но отблеск этого вдохновения должен освещать все остальное».

«27 марта. Никто не в состоянии понять страдания другого, никто не в состоянии понять радости другого! Обычно думают, что идут навстречу друг другу, а на самом деле идут лишь рядом друг с другом. О, какое мучение для того, кто это сознает! Мои произведения обязаны своим существованием моему пониманию музыки и моим страданиям; те из них, которые порождены одним страданием, по видимому, меньше всего радуют свет».

К этому же времени относится горькое замечание Шуберта: «Есть ли, собственно, веселая музыка? Я такой не знаю».

Подобные слова в устах Франца Шуберта говорят нам о той душевной депрессии, которую он испытывал в те годы. Это подавленное настроение отражено прежде всего в обоих его музыкальных признаниях, написанных в а-moll — сонате для фортепьяно (начало 1823 года) и струнном квартете (начало 1824 года). Свой большой цикл песен «Прекрасная мельничиха» он написал приблизительно в промежутке, «переживая совсем иные страдания, чем страдания мельника-подмастерья из-за отвергнутой любви, которые он сделал бессмертными, переложив их на музыку». Так пишет современник композитора, сын писательницы Вильгельмины фон Чези, пораженный откровенностью Шуберта и в этом отношении: «Он как бы с гордостью переносил несчастья, которые произошли с ним в те темные дни. Во всяком случае он старался извлечь из них что-то для себя».

Даже в танцах, созданных им тогда, проглядывает нежная скорбь, приглушающая его веселость. Беззаботность юношеских лет прошла безвозвратно. И все же такие вещи, как последняя часть его мрачного квартета а-moll, звучащая как легкий танец, или искрящийся весельем октет, написанный вслед за ним, — показывают его неиссякаемую жизненную силу. Проникнутый непоколебимой верой в значение человека, он, как настоящий гуманист, воспекает многосторонность человеческой личности, которую он

представляет себе как воплощение простоты, естественности и красоты.

«Одна красота должна вдохновлять человека всю его жизнь — это верно, но отблеск этого вдохновения должен освещать все остальное».

К сожалению, красоты вокруг него оставалось все меньше и меньше. Горько жалуется он в своих письмах Шоберу на упадок вечеров «Каневас».

«Тон задается теперь здесь Моном. Без конца говорят только о верховой езде, фехтовании, лошадях и собаках. Если так пойдет и дальше, я наверное там долго не выдержу».

Швинд тоже пишет Шоберу, что он намерен отказаться от вечеров чтения, потому что «чтение совершенно вытеснилось разговорами о сделках, остроумиями, так что посидеть вместе спокойно уже невозможно. Если бы ты или Зенн неожиданно зашли сюда, нам было бы стыдно нашей компании. Шуберт со мною согласится».

Поэтому нельзя считать случайностью, что Шуберт два месяца спустя для исполненной тоски третьей части квартета а-молл выбрал цитату из своей песни, которая начиналась четырехкратным повторением многозначительного призыва:

Langsam

Schöne Welt, wo bist du?
Чудный мир, о где же ты?

pp *cresc* *f*

Мы видим, что вместе с болезнью и постоянными ее колебаниями у Шуберта растет отвращение к разложившемуся венскому «обществу фэаков» и его бессмысленному времяпрепровождению, тем более, что оно представляло

смертельную угрозу и кругу его собственных друзей. Отсюда такое сильное чувство одиночества, его скорбная жалоба на то, что люди проходят мимо, не понимая друг друга, на все большую изолированность художника в обществе. Страдания, перенесенные во время болезни, заставили его особенно остро почувствовать равнодушие людей друг к другу.

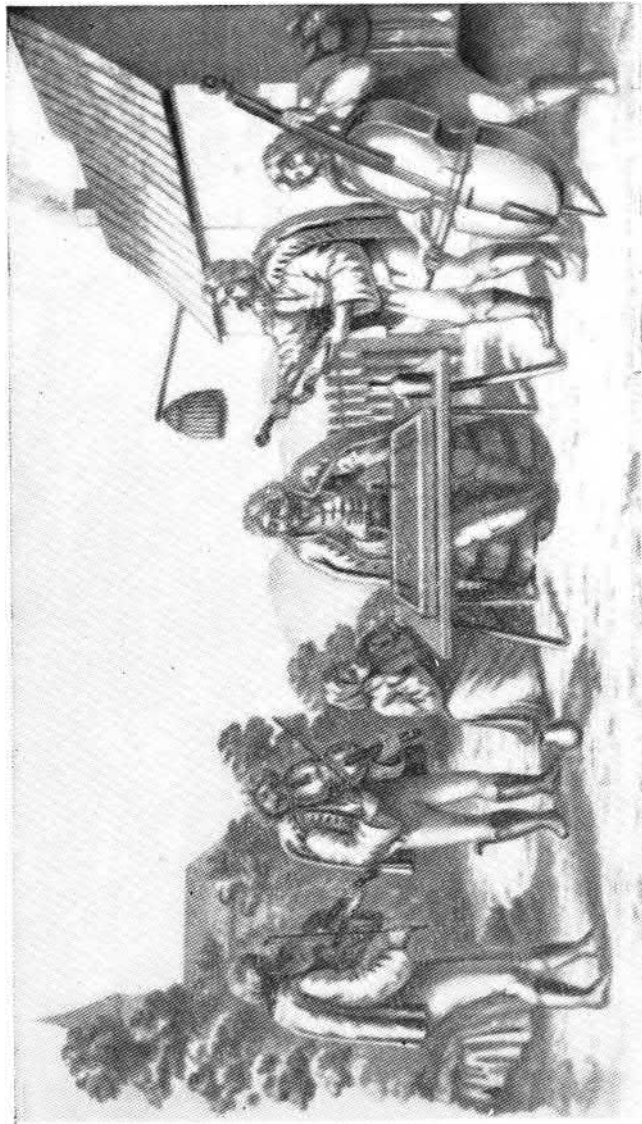
Разумеется, Шуберт не сознавал, что человеческие взаимоотношения были подорваны приходом враждебного искусству антигуманного капитализма, который в Австрии переплетался с реакционным феодализмом. Но своим зорким взглядом он увидел, что именно разложение этих человеческих отношений являлось причиной упадка красоты, гармонии и величия, наложивших печать бессмертия на произведения достойных преклонения мастеров — Глюка, Гайдна, Моцарта, Бетховена. В этом смысле мы и должны понимать страстное стремление Шуберта к дружбе, которое делало его слепым даже к некоторым недостаткам своих друзей. Ему необходима была сильная деятельная дружба, ибо, чтобы передать в звуках жизнь во всей ее нетронутой красоте, ему необходимы были искренние, горячие человеческие отношения. В этом смысле дружба была для него неотъемлемой частью жизни художника. Как бы ни омрачали дружбу кое-какая недоговоренность и скрытые противоречия, она обеспечивала ему единственную в своем роде творческую атмосферу, в которой он постоянно нуждался, дабы он мог беспрепятственно дать исход своему мощному творческому порыву. С другой стороны, нельзя не заметить, что в стремлении к дружбе, которое тогда объединяло и другие кружки, обнаруживалась тенденция к отграничению, даже к замкнутости. Это была потребность в защите от угрожающей всякой свободе политической обстановки. Среди друзей чувствовали себя в безопасности. Здесь можно было высказываться, не скрывая своих истинных чувств. Здесь царили неиспорченные человеческие отношения, которые когда-то, во время Великой французской революции, были, разумеется в других масштабах, провозглашены основными принципами общественной жизни. Но великое время, по-видимому, прошло безвозвратно. Вскоре мы узнаем, в каких решительных выражениях Шуберт оплакивает утрату той эпохи, «эпохи силы



Барон Карл фон Шенштейн
Литография Крихубера



Каролина фон Эстергази
Акварель Хениша, 1837 г.



Венгерские сельские музыканты
Литография неизвестного автора из «Двенадцати венгерских песен»
Адама Бернара. Прессбург, 1805 г.

и действия». К его преклонению перед дружбой присоединялось мучительное сознание того, что осуществление великого общественного лозунга—«Все люди станут братьями!» — возможно только в небольшом кругу истинно единомыслящих друзей.

В этой связи мы не можем не указать на то, что именно в те тяжелые времена в центре Вены—цитадели реставрации, где Шуберт так горько сетует на разложение истинно человеческих отношений и дружбы, другой, гораздо более одинокий композитор воплотил идею братства людей в своем последнем произведении. 31 марта 1824 года Шуберт написал Купельвизеру самое скорбное письмо в своей жизни. Пять недель спустя в Кернтнертортеатре, пережившем столько решительных музыкальных сражений, впервые была исполнена девятая симфония Бетховена. В письме Купельвизеру, настроение которого так поразительно похоже на «Хейлигенштедтское завещание» Бетховена, написанное летом 1802 года, у Шуберта также прорывается желание проститься с жизнью. Навсегда разрушенное здоровье приводит его в отчаяние. Каждый вечер, ложась спать, он надеется больше уже не проснуться. Он проклинает себя как самого несчастного и жалкого человека, которому «грозит утрата вдохновения красотой». В этом письме содержится также уничтожающий приговор в связи с распадом кружка друзей.

«Наше общество, как ты, вероятно, уже знаешь, само приговорило себя к смерти, все больше увлекаясь бессмысленным горлодерством, пивом и сосисками. Через два дня оно будет распущено. Правда, я там не бываю почти с твоего отъезда».

Бетховен еще за тридцать лет до Шуберта понял зависимость между бессмысленным горлодерством за пивом и сосисками и разложением австрийского общества. Через два года после приезда в Вену он комментировал аресты «якобинцев» саркастическим замечанием: «Говорят, что должна была вспыхнуть революция, но я думаю, что пока у австрийца есть портер и сосиски, он бунтовать не будет».

В письме Шуберта Купельвизеру содержится еще одно важное сообщение, которое нам следует привести. Явно исполненный ожиданий, он пишет:

«Последняя венская новость: Бетховен дает концерт, в

котором будет исполнена его новая симфония, три части новой мессы и новая увертюра».

Мы не имеем никаких данных о том, какое впечатление произвел на Шуберта этот концерт, где исполнялась увертюра «Освящение дома», три части «Торжественной мессы» (Kyrie, Credo, Agnus Dei) вместе с девятой симфонией. Но нам хорошо известно, что он был среди присутствующих, а в хоре даже пели двое его друзей—Иосиф Хюттенбреннер и молодой студент Фриц фон Гартман. Мощный призыв к братству людей должен был затронуть его до глубины души и вновь пробудить угасшее было «вдохновение красотой». Действительно, как мы увидим впоследствии, он глубоко прочувствовал этот призыв, так победно прозвучавший на этом концерте, и откликнулся на него (в каком произведении, мы укажем позднее). Непреклонный Бетховен, который отражал все удары своей личной судьбы и успешно противостоял всем натискам реставрации, угрожавшей всякому проявлению свободы, — помог подняться и Шуберту, удрученному физическими страданиями, душевными разочарованиями и материальными лишениями. Величие Бетховена вновь поставило перед глазами Шуберта возвышенную цель искусства. «Избавить людей от тех бед, которые мучат их!» — Так гласил девиз Бетховена. И так же как Бетховен выходил из всех испытаний закаленным в борьбе, так и Шуберта страдания укрепили в непоколебимом утверждении жизни, красоты и гуманности.

ГЛАВА VIII

Вторично в Венгрии.— Обращение барона фон Шенштейна.— Жалоба народу.— Венский круг почитателей растет.— Новый друг— Эдуард фон Бауэрнфельд.— Швинд— жених.— Анна Мильдер.— Новые планы изданий.— Никакого ответа из Веймара.

Таким образом 1823 год был самым тяжелым в короткой, но столь богатой душевными переживаниями жизни Шуберта. Помимо болезни и испытаний, которым жизнь подвергала его, помимо утраты общественных иллюзий, которые он еще питал в отношении некоторых из своих друзей, он пережил и горькое разочарование из-за неудач, постигших его как автора опер. Его тяжелое материальное положение тоже ничуть не улучшалось. Когда он, наконец, понял, как нагло обманули его издатели Каппи и Диабелли, откупив у него авторское право и тем лишив его большей части гонорара, он порвал с этой почтенной фирмой. Письмо Шуберта к Каппи и Диабелли, в котором он с предельной ясностью высказывает им свое мнение, является одним из самых резких писем, когда-либо написанных им. Теперь он доверился новому издателю—Лейдесдорфу. Того отнюдь нельзя было назвать акулой, напротив, это был старый венский мечтатель. «Село страданий» саркастически называл его Бетховен, прибегая к игре слов¹. Напротив, Шуберт считал его «идеализм» весьма привлекательной чертой характера. Но вскоре Шуберт на собственном опыте убедился, что Лейдесдорф не имел ни денег ни предпринимательской жилки, вследствие чего к великой досаде Шуберта печатание песен и других произведений происходило необычайно медленно. Несомненно, могучие творческие силы Шуберта в несколько раз превышали возможности этого маленького издателя. Так, например, из написанных Шубертом в 1823 году «Песен мельника», которые должны были выйти в пяти тетрадах, — в мае 1824 года вышли только первая и вторая.

¹ Leid — страдание, Dorf — село, деревня (нем.).

Чем шире был размах творческой деятельности Шуберта, тем тягостнее он воспринимал свое положение. В марте того же года он отправил Купельвизеру письмо, полное отчаяния. В мае, на другой день после повторения концерта Бетховена в Кернтнертортеатре, он вторично, в качестве домашнего учителя музыки, сопровождает венгерских графинь в Желиз. Эта поездка означала отказ от независимости, которой Шуберт так дорожил даже в самых тяжелых условиях. С другой стороны, он должен был радоваться, что по крайней мере до конца года, — предполагалось пробыть в венгерском замке до октября, — он имеет обеспеченное содержание.

Кроме того, Шуберт надеялся, что длительное пребывание в деревне поможет ему восстановить пошатнувшееся здоровье, так как не разделял мнение отца, считавшего, что страдания — «милость божия». Положение его в семье Эстергази заметно улучшилось. Это было видно хотя бы из того, что, помимо увеличения месячного жалования до 100 гульденов, его поселили не с «челядью», как раньше, а в графском замке, и обедал он теперь вместе с графской семьей. Тем сильнее он, внешне поставленный теперь как бы на одну ногу со своим работодателем, чувствовал непреодолимую классовую преграду. Шуберт был влюблен! В первый приезд предметом его любви была веселая камеристка Пепи Пекельхофер, но с течением времени это чувство уступило другому непреодолимому влечению — к подрастающей Каролине Эстергази, младшей из двух сестер. На то, что в сердце Шуберта рядом с камеристкой нашлось место и для молодой графини, намекает Бауэрнфельд, отмечая, что «хотя в некотором отношении Шуберт был довольно реалистичен, он все же порою предавался несбыточным мечтаниям. Он был безумно влюблен в одну из своих учениц — молодую графиню Эстергази, ей он и посвятил одно из своих лучших произведений, написанных для фортепьяно, — фантазию f-moll в 4 руки».

Любопытно, что посвящение Шуберт сделал лишь четыре года спустя, когда предлагал это прекрасное произведение одному из немецких издателей. Теперь мы сможем понять рассказанную другом семейства Эстергази бароном фон Шенштейном интимную историю — последнему были известны обстоятельства дела, так как он гостил в замке



№ 358

Propriété des Éditeurs.

Dr. J. 43 a. C. M.

VIENNE,
chez André Diabelli et Comp. Grâbler, 277/278

Титульный лист фортепьянной фантазии ор. 103
с посвящением Каролине Эстергази

одновременно с Шубертом. Этот уже упоминавшийся выше близкий друг графа и поклонник итальянской оперы и балета пишет:

«Вскоре после приезда в дом Эстергази Шуберт вступил в связь с тамошней служанкой, но вскоре это чувство уступило место другому, более поэтическому: он всем сердцем полюбил младшую дочь графа—Каролину. Ей он оставался верен до конца своих дней. Каролина ценила Шуберта, ценила его гений, но не отвечала на его любовь и, быть может, даже не подозревала, как сильна она была. О чувстве Шуберта Каролина узнала из его собственных слов. Однажды она в шутку упрекнула его, что он не посвятил ей ни одного из своих музыкальных произведений, а он ответил: «К чему же? Ведь и так все посвящается Вам!»

Разумеется, и от друзей Шуберта не удалось скрыть его глубокую, «но в силу обстоятельств безнадежную» страсть. Ее безнадежность была ясна для Шуберта с самого начала. Сына скромного учителя городского предместья, талант, вышедший из народа, постигла та же участь, что и Бетховена¹, перед которым он преклонялся. Тот также в молодости, приехав в Вену, попал в подобное же положение и с горечью признавался: «К сожалению, она не моего круга».

Хотя Шуберт и позднее не мог подавить в себе желание упоминать в разговоре «о некоторой чарующей звезде в замке», однако он, по-видимому, скоро примирился с безнадежностью своего положения. Уже в июле месяце он писал:

«Думают, что счастье там, где мы когда-то его нашли, а в действительности ведь оно в нас самих. И хотя я и испытал боль разочарования, снова пережив то, что было однажды со мною в Штейре, но все же я теперь легче, чем тогда, могу обрести в самом себе и счастье и покой».

Нежное, сдержанное чувство превратилось с годами в сердечную дружбу, на которую молодая аристократка искренно отвечала. Бауэрнфельд совершенно правильно пишет, что «борьба между бурными наслаждениями и неустанным духовным творчеством испепеляет душу, если в ней нарушено равновесие. На нашего друга, к счастью, возвышенная любовь действовала как посредник, примиряя и уравнивавшая его чувства, и графиню Каролину по праву можно назвать его благодетельной музой, Леонорой этого Тассо в музыке».

Если это сравнение со страстным героем-поэтом драмы Гёте несколько натянуто и, пожалуй, чересчур лестно для маленькой графини Эстергази, то все же нельзя отрицать ее благотворного влияния на Шуберта. С полным правом можно отнести растущее «равнодушие» далеко не бесстрастного Шуберта по отношению к окружающим его женщинам за счет этого влияния. В своей знаменитой картине

¹ Имеется в виду увлечение молодого Бетховена своей ученицей графиней Джульеттой Гвиччарди, испытанное им осенью 1801 года. В 1803 году легкомысленная аристократка вышла замуж за графа Галленберга, бездарного композитора, которого она предпочла великому музыканту.— *Прим. ред.*

«Шубертиада у Шпауна» Швинд впоследствии не без основания увековечил черты «благодетельной музыки» Шуберта в портрете над фортепьяно.

Наряду с обаятельной и искренней Каролиной, которой тогда было 19 лет, бесспорно, наиболее привлекательной личностью в Желизе был для Шуберта жизнерадостный Шенштейн. Еще в Вене, когда он встречался у Эстергази с веселым и безумно любившим музыку бароном, они горячо спорили о достоинствах и недостатках итальянской музыки. В то время как Шуберт, отстаивавший немецкую и австрийскую музыку, все же признавал достоинства итальянского пения и гениальную легкость творений Россини, барон не уступал ни пяди в борьбе против немецкого искусства. В этой недооценке открыто выступает классовый вкус аристократа, не заинтересованного в расцвете буржуазного национального искусства. Любивший поспорить барон, который, кстати, был учеником Фогля, имел прекрасно поставленный голос. Зоннлейтнер восхваляет его «красивый, благородно звучащий баритон, незаурядное музыкальное образование, эстетические и научные познания, а также живость чувства». Чего Шуберт не смог добиться в длительных спорах, которые он вел с образованным аристократом во время совместных прогулок по большому парку и красивым окрестностям, то гораздо лучше удалось ему благодаря его песням. Если он и не смог убедить барона в преимуществах немецкой оперы, то ему вполне удалось пробудить симпатии барона к немецкой песне, добавим — к песне Шуберта. Ибо чем же была немецкая песня до того, как великий Шуберт взялся за нее? Гайдн, Моцарт, даже Бетховен лишь изредка прибегали к этому жанру, и как ни были хороши их произведения, все же нельзя не признать как исторический факт, что своим признанием и своему небывалому расцвету немецкая песня обязана Францу Шуберту. Он впервые сумел высвободить песню из узких мелкобуржуазных рамок зингшпиля, вырвать ее из застоя и поднять по силе выразительности на одну ступень с классической инструментальной музыкой, не лишив ее, однако, прогрессивных черт городской песенки, не лишив ее народности. Напротив, именно последние его произведения в этой еще мало известной области, — его двадцать «Песен мельника», кото-

рые с таким трудом удалось ему тогда напечатать и которые к величайшему возмущению его друзей не произвели никакого впечатления на публику, — послужили решающим доказательством того, что в подобных шедеврах искусства народная песня обретает свою отточенную кристаллическую форму. Красота, глубина, простота этих песен окончательно победили предубежденного Шенштейна. Он не мог досыта насладиться исполнением этих песен. Быть может, уступая в декламаторской зрелости Фоглю, он, бесспорно, превосходил своего бывшего учителя юношеской свежестью своего чистого лирического баритона. В летней тишине Желиза этот Савл превратился в Павла, из предвзятого аристократа, почитавшего только оперу, балет и лошадей, он стал страстным борцом за песни Шуберта. Шуберт посвятил ему «Песни мельника». Еще ни разу в своей короткой жизни молодой композитор не посвящал свои вещи с большим внутренним убеждением. Эта победа Шуберта породила новый союз. Несомненно, Шпаун имел в виду именно аристократа Шенштейна, когда он впоследствии записывал в своих воспоминаниях следующую прекрасную мысль:

«Превосходные дилетанты, годами привыкшие восхвалять исключительно итальянское пение, обратились к более высокому наслаждению, возможность коего предоставлялась в таком изобилии отечественными музыкантами».

Позднее, когда они вместе вернулись из Желиза и в различных кругах Вены выступали с «Песнями мельника», они производили колоссальное впечатление. Слушатели часто бывали растроганы до слез. Зоннлейтнер пишет об «истинном наслаждении» и тут же, не забыв также и Фогля, называет Шенштейна «лучшим, быть может, самым лучшим исполнителем песен Шуберта». Шпаун также говорит в своих воспоминаниях:

«В Желизе Шуберт познакомился с бароном фон Шенштейном, одаренным прекрасным тенором, который с большим воодушевлением пел его песни и добился того, что песни Шуберта стали известными и в высших сферах и их там полюбили. Когда Фогль или Шенштейн под аккомпанемент Шуберта исполняли его песни в более широком кругу, это производило колоссальное впечатление — аплодисментам и выражениям восторга не было конца; но ни-

кто не обращал внимания на скромного творца этих чудесных мелодий. Шуберт так привык к подобному пренебрежению, что оно его ничуть не трогало. Однажды его пригласили вместе с бароном Шенштейном в княжеский дом для исполнения песен в весьма высоком кругу. Восторженные слушатели окружили барона Шенштейна, выражая самые пламенные признания и поздравления по поводу его исполнения. Заметив, что на сидевшего у фортепьяно композитора никто не обратил внимания, благородная хозяйка дома, княгиня Б., дабы загладить подобную неучтивость, выразила ему самую высокую похвалу, намекнув при этом, что не следует придавать значение тому, что слушатели целиком увлечены певцом и поэтому выражают свои восторги только ему. Шуберт поблагодарил и ответил, что княгине не стоило беспокоиться по этому поводу, так как он привык оставаться незамеченным и это ему даже приятно, поскольку он тогда меньше стесняется.

Этот случай характеризует не только излишнюю скромность Шуберта, который и без того не очень хорошо чувствовал себя в аристократических княжеских домах. Тот факт, что выступавший с таким большим успехом певец предоставил хозяйке дома чувствовать композитора, показывает, как мало Шенштейн, находясь в своем кругу, думал об устранении классового различия между ним и вышедшим из бюргерской среды маленьким композитором, учителем музыки в доме его друга Эстергази.

Теперь нам понятно, почему Шуберт в имени венгерского графа, несмотря на общение с семьей хозяина и особый интерес к нему со стороны Шенштейна, пишет «Шуберту»:

«Вот я сижу здесь один в самой глубине Венгрии, куда я, к сожалению, уже второй раз дал заманить себя, и нет здесь ни одного человека, с которым бы я мог по-настоящему поговорить».

Однажды утром графиня обратилась к нему с просьбой положить на музыку для домашнего квартета религиозное стихотворение де ла Мотт Фуке, — вместе с романтикой у аристократии вошла в моду также и набожность, — и уже вечером семейство могло исполнять с листа вокальный квартет при участии Шенштейна, который пел партию тенора, прибегая к приемам «бельканто». Для дочерей гра-

фа Шуберт писал пьесы для фортепьяно в четыре руки— очаровательнейшую музыку, когда-либо написанную в этом жанре. Шесть маршей, четыре лендлера, восемь вариаций на собственную тему и блестящую сонату C-dur под названием «Большой дуэт». С неподражаемой искренностью и естественной галантностью он не преминул заявить маленькой графине, что все это богатство посвящается ей. О состоянии своего здоровья он сообщает своим друзьям самые утешительные сведения. Однако Шуберт жалуется: он говорит о «роковом сознании мизерной действительности, которую я, благодарение господу, при помощи своей фантазии стараюсь по возможности украсить». Хотя все относились к нему по-дружески, чувство классовой отчужденности не покидало его; оно было непреодолимым препятствием для развития подлинных теплых, человеческих отношений. Он болезненно ощущал отсутствие истинных друзей.

В сентябре он жалуется Шоберу:

«Несмотря на то, что я уже пять месяцев совершенно здоров, мою радость омрачает отсутствие Купельвизера и твое, и иногда мне бывает очень тяжело.

В один из таких мрачных часов, когда я особенно болезненно ощущал ничтожность жизни в бездействии, столь характерной для нашего времени, из-под моего пера вырвалось стихотворение. Я посылаю его тебе только потому, что даже мои недостатки ты будешь порицать с любовью и щадя меня.

Жалоба к народу

Ты, молодость, погибла в наши дни!
Давно народ свои растратил силы.
Все так однообразно, так уныло.
В ходу теперь ничтожества одни.

Мне только боль великая дана,
И с каждым часом силы убывают.
О, разве и меня не убивают
Бессмысленные эти времена?

Подобно старцу хилому, народ
К постыднейшему тянется покою
И, угрожая ветхою клюкою,
Прочь гонит юность от своих ворот.

И лишь искусство, ты таишь в себе
Огонь эпохи действия и силы.
Ты нашу боль незримо утолило
И не сдалось безжалостной судьбе».

Это страстное признание является одним из самых важных автобиографических документов Шуберта. Необычайно выразительными словами и смелыми образами, которые, несмотря на некоторую тяжеловесность, ставят его на один уровень с таким поэтом, как Ленау, — Шуберт в своем неудержимом стремлении добиться истины вскрывает самую основу непрестанно терзающих его, непосильных страданий и прямо говорит о том, что обрекает его собственную жизнь как художника и творца на прозябание. Это бездеятельность и политическая пассивность австрийского народа, который постыдно забыл свою героическую эпоху, великие патриотические войны за свободу, и продолжает прозябать под патриархальной опекой феодальной реакции и крупной буржуазии. Его ясный взор отчетливо видит нерушимую связь между искусством и народом, и он решает не позволять использовать свое искусство как средство политического усыпления, ибо оно должно быть зеркалом «эпохи действия и силы». Нельзя говорить о романтическом бегстве в искусство, поскольку оно, как подчеркивает Шуберт, напоминает о великой эпохе непримиримой борьбы.

В этих смелых, решительных строфах Шуберт проявил себя как верный товарищ насильственно оторванного от него друга, тирольца Иоганна Зенна. Страстная жалоба переходит здесь в открытое обвинение. Он знал, что его борьба за величие и правду в искусстве во имя той цели, которая была указана ему его кумиром — Бетховеном — будет безуспешной, пока она не станет борьбой против всеобщего упадка.

Как бывало иногда и раньше в аналогичных случаях, Шуберт не положил на музыку это стихотворение, несмотря на то, что он поведал в нем одному из своих лучших, но в то же время и наименее достойному из друзей о задачах своего искусства.

На Шобера это стихотворение также оказало сильное действие. «Благодарю тебя много-много раз, — пишет он

в начале декабря, — в нем столько правды, столько пережитого, что оно произвело на меня большое впечатление. Да, очень большое! В эпоху бессилия народ пресмыкается. Прощай, люби меня! Мы непременно снова будем вместе. Подробности узнаешь из письма Морица. Навеки твой Шобер».

К сожалению, мы не можем взглянуть на другое письмо, адресованное Швинду, так как его приходится считать потерянным. Иначе мы, возможно, услышали бы и о другом стихотворении, которое на этот раз было приложено Шобером. В новогодний вечер, справлявшийся у художника Мона, Шуберт написал музыку к стихотворению «Песнь воина», неизвестным автором которого, вероятно, следует считать находившегося в отъезде Шобера. Содержание его явно перекликается со стихами Шуберта. По стилю оно даже стоит выше стихов Шуберта, но зато значительно уступает им по глубине мысли. «Эпоха действия и силы» вместо патриотических войн за освобождение смешивается здесь с просто войной, а кладбищенская тишина в Европе в эпоху реставрации, которую Бетховен несравненно удачнее назвал «мертвым миром», высмеивается как «вечный мир».

Нам вечный мир ниспослан небесами.
Разжат кулак. Мы мирно дремлем с вами.
Подняв мечи, — скажите, не вчера ли
В бой не на жизнь, а на смерть мы шагали.
Теперь призывы к битве отзвучали.
Прошла пора геройства и отваги.
Нам от нее остались только саги.

Музыка к стихам не имеет большой художественной ценности. Так и кажется, что она была написана в кругу друзей в самый новогодний вечер. Партия баса и однопольный хор явно исполнялись всеми присутствовавшими без всякой подготовки, экспромтом. Подобная песня, однако, не может быть причислена к обычным новогодним виршам. Она слишком открыто сетует на бездеятельную жизнь, доказывая тем самым, что эта мысль разделялась всем кружком Шуберта.

В такой же новогодний вечер двадцать пять лет спустя, когда, казалось, уже можно было надеяться на кое-какие

«достижения» буржуазной революции, одинокий изгнанник Иоганн Зенн, сидя в своей заброшенной камерке в Инсбруке, также вспоминал о тех забытых героических временах. Сравнивая настоящее время с прошлым, он сделал следующую запись:

«Кстати, те времена также можно назвать эпохой достижений. Благодаря освобождению от иностранных захватчиков внешне действительно была завоевана свобода, внутри страны свобода также казалась обеспеченной торжественными обещаниями, которые охватывали приблизительно все, что было тогда у всех на устах. Кое-где эти обещания уже начали приводить в исполнение, и можно было надеяться, что они будут осуществлены. Люди почтили на лаврах и розах, предаваясь глубокомысленному созерцанию и размышлениям. В гордом сознании обеспеченных прав некоторые уже стали превозносить самих себя и кое-кого другого. Свобода раскрепощает душу, она одухотворяет ее, делая людей богами, и всякое собрание свободных людей превращается в Олимп. Но, ах, какое разочарование! Только что обещанное не выполняется, уже выполненное — снова отнимается или уродуется, доверием злоупотребляют. Дома превращаются в тюрьмы, люди — в арестантов. Наступает конец созерцательной жизни богов, остается только жаловаться, унижаться или мужественно крепиться, надеясь на будущее».

Это был, несомненно, истинный политический комментарий к шубертовской «Жалобе к народу» и патетическому ответу Шобера. Но Зенн не остается сентиментальным наблюдателем прошлого. Он предостерегает и, смело глядя вперед, делает необходимые выводы для настоящего.

«В переживаниях отдельных лиц, о чем свидетельствуют и мои поэтические записи, находят свое выражение радости и страдания целого поколения. С этой точки зрения, какими бы ничтожными они ни казались, они приобретают значение свидетельства времени и не только в отношении прошедшего, но и настоящего. Это одновременно и послание прошлого к настоящему: умудренный моим печальным опытом, не складывай рук! Помни, что прекрасные достижения, которые народу только показали, а не дали в руки, должны быть еще завоеваны. Необходимо трудиться и быть бдительным. И труд твой будет вознагражден. Ты

обретешь свободу, и тебе не придется искать блаженства на небе, оно — здесь, на земле».

Это был озабоченный призыв, провозглашенный одиноким человеком в новогодний вечер 1849 года, когда буржуазная молодежь снова слепо шла за бойкими лозунгами, вместо того чтобы во имя обеспечения демократических прав, тесно сомкнувшись с пробудившимся рабочим классом, бороться против нового наступления на эти права.

Но вернемся к новогоднему вечеру 1824 года. Тогда народ «не растратил еще своих сил», он вновь готовился к разгрому ненавистой реакции, правда за полицейским кордоном, созданным Меттернихом вокруг Австрии.

Несмотря на Карлсбадские постановления, брожение среди немецкого студенчества не прекращалось. В Испании начались кровавые восстания. Благодаря широко распространившемуся национальному движению заговорщиков, «карбонариев», Италия все время находилась в состоянии брожения. В Греции при единодушном одобрении демократов Европы восстал весь народ. И всего несколько месяцев спустя в России, под влиянием испанских и итальянских революционеров вспыхнуло восстание декабристов против царского самодержавия¹. И даже на австро-германской границе, недалеко от Желиза, начались кровавые крестьянские волнения. Так, например, в январе 1820 года писатель и редактор Бернارد писал своему другу Бетховену о событиях дня:

«В Венгрии крестьяне князя Пальфи подняли бунт против своих управляющих, столь угнетавших их, и согнали их с усадеб. Отсюда посланы военные отряды».

В подтверждение этого другой друг Бетховена — Олива — записывает несколько часов спустя в разговорную тетрадь глухого маэстро:

«В Венгрии, совсем недалеко от Прессбурга, началось восстание крестьян, которое, по-видимому, приняло крупные масштабы. Сегодня туда посланы три батальона здешнего гарнизона и двенадцать пушек. Как говорят, в восстании участвуют 8 000 крестьян из имений князя Паль-

¹ Автор здесь не совсем прав — декабристское движение имело русские, национальные корни, и влияние зарубежных революционеров не являлось в данном случае определяющим.— *Прим. ред.*

фи, к ним перешел один батальон Александровского полка. Виною этому слишком сильный гнет со стороны князей, еще более сильный, чем при крепостном праве».

Так хорошо, как Бетховен, Шуберт, по-видимому, не был информирован об освободительном движении среди венгерских крестьян. Иначе в своих поэтических заметках он не обвинял бы народ в бездействии. Но в Венгрии от него не укрылась глубокая печаль угнетенного народа, его непреклонная воля к самоутверждению, гордая красота, победоносно прорывающаяся в его песнях и танцах. Венгерская народная музыка с ее резкой сменой гнетущей тоски и кипящей жизнерадостности, словно магнит притягивала композитора. Шенштейн рассказывает, что Шуберт «венгерские и славянские национальные песни, которые он слышал от цыган или от девушек-работниц в замке, — немедленно записывал, а затем подвергал их художественной обработке. Из таких мелодий состоит «Венгерский дивертисмент» (ор. 54), тему к которому Шуберт подслушал в кухне замка». Ее пела служанка, стоя у плиты, когда он с Шенштейном возвращался с прогулки. «Шуберт стал дорогой напевать песенку про себя». Вечером он уже записал мелодию и обработал в виде пьесы для фортепьяно в две руки. И в других пьесах для фортепьяно, написанных им в Желизе для графинь, чувствуются колорит и интонации венгерской народной музыки.

Интересно отметить, что Шуберт, записывая венгерские народные мелодии, не всегда тут же использовал их. Например, «самое венгерское» его произведение, искрящийся дивертисмент, в котором была использована вышеупомянутая мелодия, возникло уже не в Желизе, а в Вене, более чем через месяц после возвращения из графского имения. И несмотря на его откровенный комплимент Каролине, все же нельзя считать, что прекрасные пьесы для фортепьяно в четыре руки он написал только для своих венгерских учениц.

В Вене его ожидал преданный друг Иосиф Гахи, кстати, тоже венгр по происхождению. С ним вместе он исполнял свои новые произведения в кругу восхищенных друзей. С каким нетерпением он ждал этой встречи, мы видим из письма Швинда Шоберу:

«Шуберт здесь. Он здоров, божественно легкомыслен,

снова помолодел, пройдя через наслаждения и страдания и вернувшись к веселой жизни».

Одна шубертиада сменяла другую, охватывая все более широкие круги. Здесь был и знакомый с Бетховеном Карл Пинтерикс, сам превосходный дилетант, певец и пианист, состоявший секретарем у одного из венгерских князей Пальфи, в имени которого вспыхнули восстания крестьян. Сей оригинал (Пинтерикс) уже давно принадлежал к тайным, но восторженным почитателям таланта Шуберта. Он тайком собирал все песни композитора, которые только мог получить в оригинале или в копии, и когда Пинтерикс в 1831 году умер, оказалось, что его собрание насчитывает не менее 505 песен, то есть более двух третей всех песен Шуберта, изданных до настоящего времени.

Совсем другой круг людей открылся перед Шубертом у придворной актрисы Софии Мюллер, которая, наряду со знаменитой Шредер, была самой известной трагической актрисой венского Бургтеатра. То, что она, кроме того, обладала превосходными голосовыми данными, подтверждает Ансельм Хюттенбрэннер; он сообщает также, что она «душевней всех, за исключением Шенштейна, исполняла песни Шуберта». Так же тепло встретила композитора и певица Катарина Бухвизер. Она была замужем вторым браком за венгерским аристократом по имени Лашни фон Фолькусфальва, управляющим имениями одного из пресловутых Пальфи. Катарина Лашни, урожденная Бухвизер, пользовалась в Вене дурной славой. Но это не мешало ни Швинду, ни Шуберту с особенным удовольствием посещать ее. «Вот это женщина! — в совершенном восторге говорил Швинд, который познакомился с нею через Шуберта, — если бы она не была почти вдвое старше меня и, к сожалению, постоянно больна, мне пришлось бы уехать из Вены, иначе я не выдержал бы!» Этой столь привлекательной женщине, жене венгерского управляющего имениями и мироеда, Шуберт посвятил две свои новые песни и свое лучшее произведение на мотивы венгерской народной музыки — дивертисмент для фортепьяно в четыре руки.

С возвращением из Желиза дружба с Швиндом делалась все теснее. Распад старого кружка друзей, «Союза», как его называл Шуберт, уже нельзя было остановить с



Катарина Лашни-Бухвизер
Гравюра Блашке



Анна Мильдер-Хауптман
Гравюра Зейбольда



Леопольд Купельвизер



Эдуард фон Бауэрнфельд
Гравюра Даффингера, около 1837 г.

тех пор, как уехали Шпаун, Ансельм Хюттенбреннер, Купельвизер и Шобер. Тем прочнее была его связь с Швиндом. Зиму Шуберт провел в Россау, у своего отца и мачехи, с сестрой и братьями. Затем он переехал поближе к «Мондшейнхаузу», где жили запросто Швинд, его мать и два брата. Бауэрнфельд пишет, что «Мондшейнхауз», который называли также «Швиндией», представлял собой островок в самом центре Вены, на котором его обитатели жили как в деревне, чего не могли себе позволить даже самые богатые люди. Здесь природа и искусство соединились воедино. «Площадка», как называли двор, была лишь продолжением комнат, а комнаты служили лишь защитой от непогоды. В беседке рисовали, каждый занимался своим делом, вечером «наблюдали за появлением звезд, в хорошую погоду на ночь выносили матрацы на двор и спали на открытом воздухе. Здесь делали гимнастические упражнения, говоря словами из «Песни Нибелунгов», «состязались в копьеметании», зимою строили крепости и лепили сфинксов из снега и устраивали целые сражения снежками, цитируя при этом стихи Гомера. Когда погода загоняла всех в комнаты, там можно было застать кузена Славика за сочинением стихов или игрой на гитаре, Морица — за рисованием, встретить брата Августа, погруженного в книгу, и сверх всего этого — Франца с молотком и напильником, а рядом еще наверняка кого-либо из друзей, просто курящего». Мы не ошибемся, предположив, что среди этих курящих друзей нередко можно было встретить Бауэрнфельда и Шуберта.

Очевидно, через посредство семьи Швинда, Шуберт снял у симпатизировавшего им бондаря миленькую комнатку близ Карлскірхе, откуда открывался вид на зеленые просторы. «Мы видимся каждый день, — пишет Швинд уехавшему Шоберу, — и, поскольку я в состоянии, я все время с ним».

Швинд создал тогда свой очаровательный цикл, состоящий из более ста зарисовок на тридцати листах, под названием «Свадьба Фигаро», который обратил на себя заслуженное внимание и порадовал больного Бетховена незадолго до его смерти. Вскоре к друзьям присоединился еще третий человек, до сих пор не входивший в кружок Шуберта, — Эдуард Бауэрнфельд. Этот поэт и острый са-

тирик, родившийся в 1802 году, был после июльской революции 1830 года, как известно, одним из руководителей «Молодой Австрии». В своих комедиях и публицистических статьях в оппозиционном органе, выходившем в Германии, — «Гренцботе», — он резко выступал против прогнившей системы Меттерниха, а в 1848 году принимал активное участие в революционных событиях в Вене. Как и большинство буржуазной молодежи, он был вынужден избрать неизбежную карьеру чиновника, а в молодости изучал право и философию. Швинд познакомился с ним в доме профессора теологии Викентия Вейнтридта, за свое свободомыслие ставшего в 1820 году жертвой Карлсбадских постановлений: он был уволен со службы и выслан в провинцию. Оба оставались верны своему репрессированному учителю. К числу почитателей Шуберта Бауэрнфельд принадлежал уже много лет. Впервые он встретился с ним в январе 1822 года у Вейнтридта, «у которого он исполнял нам свои новые песни. Шуберта привел его друг Швинд». Однако прошло еще три года, пока оба они — опять-таки через Швинда — окончательно сблизились. Тем скорее завязалась дружба теперь. Бауэрнфельд рассказывает, что он тогда прочел обоим друзьям по их просьбе «несколько дурацких стихов». Затем роли переменялись: Бауэрнфельд сел с Шубертом за инструмент, и они играли вместе в четыре руки. Под конец они пошли в любимое кафе Шуберта, «куда он всегда ходил с Зенном» (Швинд).

Новая дружба с самобытным, остроумным и не скрывавшим своих взглядов Бауэрнфельдом, по-видимому, была очень приятна Шуберту, отнюдь не легко сходившемуся с людьми. Бауэрнфельд также был совершенно очарован Шубертом.

«Всегда он тот же, всегда такой естественный», — пишет он в своем дневнике. В том же месте мы читаем: «Много времени провожу вместе с Швиндом и Шубертом. Он пел у меня свои новые песни. Недавно мы остались у него ночевать. У нас не доставало одной трубки, и Мориц сделал мне трубку из футляра для очков Шуберта». Позднее Бауэрнфельд рассказывал об их непринужденной богемной жизни:

«С возрастом люди становятся болтливыми, но только

в юности нам собственно есть что сказать друг другу и никогда не удастся высказать все. Так было и с нами. Как часто мы трое (Шуберт, Швинд и Бауэрнфельд) шатались по городу до утра, провожая друг друга домой. Но из-за того, что мы никак не могли расстаться, мы в конце концов все вместе у кого-нибудь одного оставались ночевать. С комфортом мы не считались. Друг Мориц часто ложился прямо на пол, укрывшись лишь одним кожаным плащом... В отношении собственности у нас господствовали чисто коммунистические взгляды. Шляпы, сапоги, галстуки, а также сюртуки и прочие принадлежности туалета, если только их можно было надеть, были общими. Вследствие многократного употребления кто-нибудь привыкал к одной вещи, и тогда она естественно становилась его бесспорной собственностью. У кого были деньги, тот платил за другого или за всех. Но иногда бывали случаи, что у двоих денег не было, а у третьего — хоть шаром покати... В подобных случаях мы и на брудершафт пили сахарную водичку».

Вскоре после этого Бауэрнфельд и Швинд отправились вместе на несколько дней к своему почитаемому учителю, высланному из столицы профессору и «развратителю юношества», Вейнтридту, который с 1824 года проживал у моравской границы, в маленьком городке Ретце, среди виноградарей — простым сельским священником. По их возвращении в Вену была устроена «большая шубертиада» с друзьями — музыкантами и художниками. Поводом к этому торжеству послужил, как пишет Бауэрнфельд, бочонок ретцского вина, который был подарен молодым венским друзьям старым буршем.

Знакомство с другим профессором, также устроенное через Бауэрнфельда, оказалось для Швинда не столь благодетельным. Будучи представлен декану юридического факультета университета, доктору Хенигу, художник познакомился и с его дочерью Анной и, несмотря на все обаяние Катинки Лашни-Бухвизер, Швинд по уши влюбился в эту девушку. Бауэрнфельд пишет о ней, что она была не особенно хороша собой, но мила, хорошо воспитана, домовита, художественных дарований за ней не примечалось. Самым неудобным для ее горячего поклонника, преданного ученика свободомыслящего теолога Вейнтридта, была, не-

18*

сомненно, чрезмерная набожность Нетти¹. Напрасно Шуберт и Бауэрнфельд предупреждали его—Швинд вбил себе в голову жениться на Нетти или очаровательной Анне Пейдж², как его друзья в шутку называли ее по Шекспиру. Он надеялся таким курсом лечения — женитьбой — отучить ее от набожности, не думая о том, что эксперимент может окончиться плохо для него самого. Бауэрнфельд в саркастических тонах описывает помолвку:

«Швинд сделал Нетти предложение; одет он был при этом в разорванный фрак... Несмотря на свое тяжелое материальное положение, Швинд торжественно просил руки своей возлюбленной весной 1828 года и был принят как жених. Собралась вся родня невесты: небольшое войско тетушек, дядюшек, кузин, кузенов, стариков надворных советников и т. п., короче, как раз подходящее общество для кофе, виста, а между прочим, и помолвки. Друг Мориц сначала вовсе не хотел приходить или прийти только в рабочей куртке, так как черного фрака у него не было. Наконец кто-то дал ему фрак взаймы. Тогда он решил удрать через четверть часа, но невесте удалось задержать его до 10 часов, правда с большим трудом. Мы с Шубертом ждали счастливого жениха в кафе. Он пришел в совершенно растрепанных чувствах и с юмором висельника рассказывал нам об этом обществе филистеров. Шуберт не переставал добродушно хихикать. Швинд опрокидывал один стакан пунша за другим и уверял нас при этом, что чувствует себя совершенно пропащим человеком и готов застрелиться на месте».

Полтора года длилась помолвка Швинда с дочерью придворного судьи. Чтобы как художник обеспечить себе средства на жизнь, он отправился в 1828 году в Мюнхен и примкнул там к известной школе художника Петера Корнелиуса. Здесь он прожил более года. «Письма летели туда и сюда, начались сомнения, недоразумения, хорошее место найти было трудно, родственники, надворные советники, качали головами». Из женитьбы ничего не вышло, хотя Швинд честно любил свою Нетти. Но он был недо-

¹ Нетти — уменьшительное от имени Анна.— *Прим. ред.*

² Анна Пейдж — один из основных персонажей пьесы Шекспира «Виндзорские кумушки». — *Прим. ред.*

статочно для своей невесты предан государству и церкви. Дабы сломить у своего строптивого жениха волю к свободе, дочь императорского преподавателя права читала ему вслух судебные протоколы по делам бунтовщиков. И чтобы вернуть его на праведный путь в лоно церкви, она начала уговаривать его пойти исповедоваться перед пасхой. На это измученный Швинд бросил ей в ответ: «Влюбляйтесь тогда в папу римского!» Бауэрнфельду ответ так понравился, что он позднее вложил его в уста господина Зиттига — действующего лица своей комедии — «И романтично и по-бюргерски». Швинд не выдержал и порвал с невестой. Позднее, когда он с тоской и иронией вспоминал «королеву своих юношеских лет», он добавлял: «Обычно я довольно терпимо отношусь к католикам, но это было уж слишком!»

Комическая роль отчаявшегося Швинда, которую он играл в своем собственном романе, служила поводом не только к насмешкам, но и к серьезным размоловкам. Так, Швинду лишь с трудом удалось ввести Шуберта в дом семейства императорского придворного судьи, в котором уже никто не мог заподозрить «демагога», подобного Вейнтридту. Когда Швинд наконец уговорил Шуберта и тот даже согласился написать в альбом благочестивой Нетти свой вальс,— достаточно было одного исловкого замечания, чтобы композитор покинул это чопорное общество. Назначенная шубертиада была проведена без Шуберта.

К тому времени круг певиц, которые были благосклонны к Шуберту, уже не ограничивался сестрами Фрелих, Софией Мюллер и Кати Бухвизер. Пожалуй, самым большим его завоеванием была знаменитая Анна Мильдер. В 1805 году певица участвовала в первом представлении «Фиделио» и иногда выступала вместе с Бухвизер. Еще юношей Шуберт страстно восторгался ею, особенно когда она и Фогль, ученицей которого она была, пели главные партии в операх Глюка. Можно напомнить также, что однажды, когда какой-то венский обыватель разнес обоих певцов, Шуберт чуть не вступил из-за них в драку.

В 1815 году Мильдер покинула Вену и с тех пор стала первой звездой королевской оперы в Берлине. Шуберта и его друзей ее отъезд сильно огорчил. Шуберт находил тогда, что она хуже всех «выводила трели», но зато лучше всех пела. Этим он только хотел подтвердить, что хотя она

не могла соперничать с «итальянскими жаворонками на подмостках», но зато бесспорно заслуживала тем более почетного места в немецкой опере, где главным были естественность, простота и возвышенность чувств. Как же велико должно было быть в связи с этим удивление Шуберта, когда через несколько недель после его возвращения из Желиза, в декабре 1824 года, он получил письмо из Берлина. Мильдер писала:

«Во время моего пребывания в Вене господин Шик обещал познакомить меня с Вами, чем доставил бы мне большое удовольствие. Но мне не удалось дожидаться Вас, и пришлось, к сожалению, уехать, не повидавшись с Вами. Разрешите мне теперь передать Вам письменно, как я восхищена Вашими песнями и в какой восторг они приводят все общество, когда я их исполняю. Все это дает мне смелость послать Вам стихотворение, которое я Вас убедительно прошу положить для меня на музыку, если Вам позволит это Ваша муза. Вы меня бесконечно осыпали бы этим. Поскольку я хотела бы исполнять его в концертах, то я позволю себе сделать одно единственное замечание— произведение должно быть предназначено для выступлений перед широкой публикой. Я слышала, что Вы написали несколько опер и хотела бы узнать, не желаете ли Вы поставить одну из них в Берлине, а также не желаете ли Вы, чтобы я переговорила по этому поводу с дирекцией. Этот же вопрос я уже задала Фоглю... Надеюсь в скором времени получить ответ, который меня обрадовал бы. Остаюсь с глубоким уважением

Ваша покорная слуга

Анна Мильдер».

Письма, написанные так почтительно и с таким уважением, Шуберт получал редко. К сожалению, ответ его не сохранился. Несомненно, в нем было выражено не менее искреннее сожаление о том, что он не повидался с знаменитой певицей во время ее пребывания в Вене. Но он не исполнил ее желания—положить на музыку стихотворение «Ночная бабочка». Это показывает, что, как композитор, он уже не брался за все, что ему предлагали, хотя бы заказ исходил от самой Анны Мильдер. Зато он вознаграждал ее второй песней «Зюлейки» («Ах, твои влажные кры-

ля!»), которую на этот раз выбрал из «Западно-Восточного Дивана» Гёте, вместе с «Погружен» и «Тайное». Анна Мильдер была в восторге.

«Вторая песня Зюлейки восхитительна! Она каждый раз вызывает у меня слезы. Невозможно описать, до чего она хороша! Вы в нее вложили все очарование и тоску, так же, как и в первую песню «Зюлейки» и «Тайное». Сожалеть при этом приходится только о том, что всю эту красоту нельзя донести до публики, потому что она требует от музыки лишь услады слуха». Сделав это горькое замечание, основанное на собственном опыте, Мильдер снова возвращается к уже высказанному ею ранее желанию — получить от Шуберта какую-нибудь блестящую вещь, — «если можно, на стихи Гёте, для пения в разных темпах, чтобы я смогла передавать различные чувства. Как например: «Различные переживания на том же месте» или что-нибудь в этом роде, выбор я предоставляю вам, но конец должен быть эффектным. Сколько бы песен Вы мне ни посвятили, я буду каждый раз только радоваться и чувствовать себя польщенной». Она убедительно просила его вставить несколько «блестящих пассажей», чтобы она могла сверкнуть этой песней в своем предстоящем концертном турне.

Удивительно, что Шуберт заставил Мильдер ждать исполнения ее горячего желания целых три года. Даже упоминание о предстоящем концертном турне не могло заставить его поторопиться. Это также доказывает, что молодого мастера уже нельзя было столкнуть с его пути. И этот путь был — не бравурные итальянские арии, а немецкая лирическая песня. Кто знает, стал ли бы он вообще выполнять это желание Мильдер, если бы он не надеялся на ответную услугу с ее стороны, о которой мы сообщим ниже. Лишь незадолго до своей смерти он написал известную вокальную сцену «Пастух на скале» для сопрано с обязательным аккомпанементом кларнета, в которой ему с легкостью удалось объединить и блестящую технику «пассажей» и естественную свежесть. Желание певицы, чтобы при исполнении можно было показать разнообразие чувств, также было выполнено, причем очень поэтично. Шуберт даже решился изменить текст выбранных им из «Деревенских песен» Вильгельма Мюллера стихов, что он делал

очень редко. Переработку средней части текста выполнила для него Вильгельмина фон Чези. Заказчица получила это произведение лишь через посредство Фогля. Мильдер исполняла его в первый раз в марте 1830 года в Риге, когда Шуберта уже не было в живых. Таким образом она не смогла даже отблагодарить его.

С знаменитой певицей в Берлине Шуберта связывали и другие проекты, здесь уже он выступал в роли просителя. Разве она ему не предлагала переговорить с дирекцией театра о постановке его опер? Шуберт не заставил просить себя второй раз. Он немедленно отдал распоряжение выслать ей партитуру «Альфонсо и Эстреллы». Без протекции Вебера опера так и не была поставлена в Дрездене. Но и в Берлине, несмотря на поддержку Мильдер, участь оперы была не лучшей, Мильдер относила неудачу за счет плохого либретто. «Что касается Вашей оперы «Альфонсо и Эстрелла», то я, к величайшему сожалению, должна сообщить, что ее либретто не отвечает здешним вкусам. Здесь любят большую трагическую оперу или французскую комическую. Вы не можете не согласиться, что «Альфонсо и Эстрелла» при таких вкусах не может рассчитывать здесь на успех».

И это не было отговоркой, щадящей композитора. Насколько Мильдер была убеждена в правоте своего мнения, видно из того, что в том же письме, в котором она просила его написать новую оперу, она уточнила — «по возможности одноактную, с сюжетом из восточной жизни и сопрано для главной роли. Это вам должно прекрасно удастся, судя по «Дивану» Гёте...»

И чтобы устранить все сомнения в том, что главная роль должна быть рассчитана на нее, она добавляет:

«Если на мою долю выпадет счастье выступить в одной из Ваших опер, она должна быть рассчитана на мою индивидуальность. Например, в ней должна быть роль королевы, матери или крестьянки».

Опера для Берлина с Мильдер в главной роли! — какая заманчивая перспектива для Шуберта. Вскоре после того, как он получил предложение от певицы, — письмо датировано 8 марта 1825 года, — в дневнике Бауэрнфельда появилась следующая запись: «Шуберт предлагает мне написать либретто для оперы и рекомендует «Заколдо-

ванную розу», а мне мерещится что-то вроде «Графа фон Глейхен».

На самом деле у Шуберта в столе уже целый год лежало готовое либретто «Заколдованная роза», которое он все же не решался положить на музыку. Это либретто написал для него его лечащий врач, Бернгардт, что является трогательным доказательством заботы доктора не только о здоровье пациента, но и о его судьбе как художника. Доктор Бернгардт, тесть Маттиаса фон Коллина, был подлинным любителем искусства, какие тогда часто встречались среди врачей-практиков. Для либретто он выбрал тему из пользовавшегося тогда необычайным успехом романа в стихах лирика Эрнста Шульце, который входил в круг геттингенских поэтов. Несмотря на свою нежную лирическую душу, поэт в 1813 году добровольцем участвовал в сражениях. Шуберт просил Бауэрнфельда написать второе либретто, откуда видно, что хотя тема ему нравилась, он был не удовлетворен ее драматической обработкой. Напротив, Бауэрнфельд, хотя и не задумывался особенно над выбором тем в свои юношеские годы, — в данном случае совершенно справедливо морщил нос.

В «Заколдованной розе» ему мешали не рыцари, певцы и феи — ему недоставало в ней настоящих жизненных конфликтов. Мы увидим, как он в своем «Графе фон Глейхен» пытался выполнить эту задачу, сохранив романтический колорит, с которым Шуберт не хотел расстаться. Но, прежде чем он осуществил свой проект, прошло еще не менее года.

Тем временем заботившаяся о своем успехе Мильдер в Берлине поняла, что и на широкую публику можно произвести сильное впечатление простыми и безыскусными песнями Шуберта. В июле она поспешила написать ему:

«Не могу удержаться, чтобы не сообщить Вам о музыкальном вечере, состоявшемся 9-го сего месяца. По требованию публики я пела «Зюлейку». И «Лесной царь» и «Зюлейка» необычайно понравились, и я к большой своей радости могу переслать Вам эту газету. Надеюсь, что это Вас тоже порадует и желаю этого. Все хотят, чтобы «Зюлейка» поскорее поступила в продажу...

Как обстоит дело с «Переживаниями на том же месте»

Гёте? Подумали ли Вы о них?.. Будьте здоровы и не забывайте меня за своими композициями.

Преданная Вам

Анна Мильдер».

Большой успех нашел свое отражение в берлинской художественной критике. «Фоссише цейтунг», тогда еще «Берлинише цейтунг», писала:

«Музыкальный вечер, данный королевской певицей, мадам Мильдер в Ягорском зале, доставил большое наслаждение многочисленной и блестящей публике... Наибольшее впечатление произвел на нас грандиозный голос певицы, когда она исполняла простые благородные песни, например, вторую песню «Зюлейки» и «Лесного царя» Гёте с таким мастерством, что заставляла трепетать сердца слушателей. Франц Шуберт из Вены, вдумчивый, охотно пользующийся модуляциями композитор песен, положил на музыку «Зюлейку» из «Западно-Восточного Дивана» лично для мадам Мильдер и преподнес ей рукопись с посвящением. Хотя это музыкальное произведение и выходит из рамок песенной формы и все пять строф прекрасного стихотворения находят свое выражение в композиции, восточный дух его прекрасно схвачен и передан в музыке. Благодаря совершенно своеобразному аккомпанементу фортепьяно нежная мелодия вокальной партии, исполненная мадам Мильдер с искренним чувством, приобретает... более светлый колорит. Мягкое веяние Запада и томление нежной любви верно воплощены в этих звуках. «Лесной царь» очень оригинален. Он написан в трагических тонах, и оркестровые триоли последовательно проведены в чрезвычайно трудном фортепьянном аккомпанементе. Ночь, ужас, буря, страх — переданы в этом ноктюрне фантастически и зловеще».

Это была оценка настоящего специалиста, которая не потеряла своего значения и для потомства. Мильдер принадлежит та заслуга, что она была первой певицей, прославившей имя Шуберта в Германии.

Вполне понятно, что ее письмо весьма обрадовало Шуберта, но интересно отметить, что и в данном случае его не покидает обычное критическое отношение к себе. Он хочет получить в руки рецензию, чтобы увидеть «нет ли там

чего-нибудь поучительного». Не обращая внимания на похвальные гимны в прессе, он продолжает: «Как бы ни был благоприятен отзыв, он может прозвучать насмешкой, если рецензенту не хватает ума, что бывает весьма нередко».

Дружба с Бауэрнфельдом не ускорила появления нового либретто, но она расширила литературные познания Шуберта, и перед композитором открылись новые перспективы. Бауэрнфельду он обязан прежде всего знакомством с Шекспиром и Вальтером Скоттом.

Августу Вильгельму Шлегелю, благодаря его переводам, с полным правом ставится в заслугу распространение произведений великого английского драматурга. Однако Шлегель перевел далеко не все произведения Шекспира. С помощью нескольких молодых литераторов и, может быть, по их инициативе, равно изобретательный и предприимчивый Тронченский, для литографии которого не имевший средств Швинд разрисовывал упаковку для бисквитов, ставшую столь популярной, — составил широко задуманный план — выпустить «Венское издание», в которое должны были войти и переводы Шлегеля в испразленном виде. Бауэрнфельд взялся за «Антония и Клеопатру» и «Двух веронцев». Из его переводов Шуберт выбрал две песни Шекспира, но самую известную «Серенаду» из «Димбелина» — он взял в переводе Шлегеля («Чу слышь! как жаворонок поет»). Предположительно через Бауэрнфельда он познакомился и с другим молодым переводчиком Николаем Крейгером, родившимся в Фриули. На основании оформленного договора Крейгер обязался поставлять Шуберту песни английских, испанских, французских и итальянских классиков в точном переводе. Эти песни по замыслу Шуберта предполагалось издать вместе с оригинальным текстом. Его намерение совершенно ясно, он и не скрывал его, когда вскоре после этого обратился к Вальтеру Скотту (однако использовал не перевод Крейгера, а другой).

«Для издания этих песен я придумал другую манипуляцию, совсем не такую, как обычно, — та сулит слишком мало успеха. Это издание будет носить прославленное имя Скотта; таким образом оно возбудит большое любопытство, а добавленный английский текст сделает меня более известным и в Англии». И он присовокупляет замечание, которое показывает, что Шуберт начал понимать горечь

капиталистических условий производства. «Если бы только... от владельцев музыкальных издательств можно было ожидать хоть немного порядочности! Но мудрое и благодетельное государство позаботилось о том, чтобы композитор и художник навеки оставались рабами каждого жалкого лавочника».

Однако и эта слабая попытка распространить свои произведения за пределами Австрии и Германии потерпела фиаско на полпути. Для балладной лирики шотландского национального поэта, которая, несмотря на романтическую окраску, оставалась жизненной, правдивой, он выбрал другие переводы, и соглашение с Крейгером не было использовано. Шуберт положил на музыку кое-что из оригинальных стихов этого не лишенного таланта последователя Шлегеля, создав песни «Тоска могильщика по родине» и «Молодая монахиня», но «Слепой мальчик», которого так много пели во времена Шуберта, был написан на перевод с английского. Не будь песен Шуберта, о Крейгере теперь бы уже давно забыли. Такая же судьба постигла рано умершего Эрнста Шульце, чьим либретто «Заколдованная роза» Шуберт по совету Бауэрнфельда не воспользовался для своей оперы. Положив на музыку два прекрасных и сильных стихотворения Шульце: «Вечная любовь» и «В лесу», — композитор спас тем самым от забвения и этого лирика.

Вообще для выполнения своих планов Франц Шуберт, как композитор песен, в 1825 году проявил большую энергию. В начале июня вышли три самых лучших из числа опубликованных им до этого времени песен на стихи Гёте. Издателями были снова «Антон Диабелли и компания». В «Винер цейтунг» появилось объявление: «Вознице Кроносу», «К Миньоне», «Ганимед» — стихи Гёте — положены на музыку для одного голоса с аккомпанементом фортепьяно и почтительнейше посвящены поэту Францем Шубертом. Оп. 19».

На этот раз Шуберт уже не пытался просить разрешения у великого поэта на посвящение. От посредничества друзей он также отказался. 16 июня 1825 года Гёте получил сразу два пакета с нотами, поступление которых он добросовестно занес в свой дневник. В одном пакете было вложено три фортепьянных квартета шестнадцатилетнего Феликса Мендельсона из Берлина, а в другом — три пос-



WIEN,

bei Ant. Diabelli & Comp.
Graben N^o 1133

Титульный лист песен оп. 19 с посвящением Гёте
1825 г.

ни Франца Шуберта из Вены. К песням было приложено коротенькое, снова, быть может, слишком почтительное письмо:

«Ваше сиятельство!

Если бы мне удалось посвящением этого переложения на музыку Ваших стихов выразить мое безграничное уважение к Вашему сиятельству и, быть может, завоевать хотя бы небольшое внимание к моей незначительной личности, то я бы счел исполнение этого моего желания прекраснейшим событием в моей жизни.

С самым большим уважением
Ваш преданнейший слуга

Франц Шуберт».

В то время как молодому Мендельсону, которым Гёте живо интересовался с 1821 года, он поспешил выразить свою благодарность, Шуберта он не известил даже о том, что посылка вручена адресату. Получив самое лучшее воплощение своих стихов, Гёте предпочел «лучше не писать ничего, чем отделяваться пустыми фразами».

ГЛАВА IX

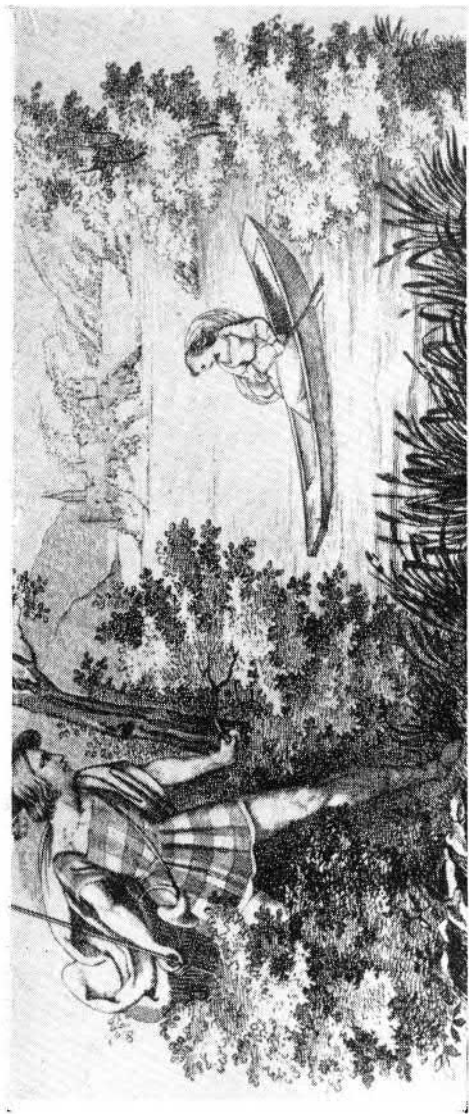
Большая поездка по Верхней Австрии.—Прыжок к большой симфонии.—На вершине гуманизма.

Когда Гёте получил от Диабелли три песни Шуберта с его сопроводительным письмом через десять дней после их выхода в свет, композитор уже несколько недель находился вдали от Вены. Он снова поехал в Верхнюю Австрию вместе с Фоглем. Это было самое большое и в то же время самое плодотворное из всех летних путешествий Шуберта. Уже в мае мы снова видим его в Штейре в обществе Фогля и старых друзей: Штадлера, Шельмана, Коллера и других. Старик Паумгартнер, в одно и то же время и гостеприимный и властный, принял их с распростертыми объятиями. «Фогль занял музыкальный зал, а Шуберт — другую, близлежащую комнату» (Штадлер). Через две недели они поехали дальше, в живописный Гмунден у темносинего Траунзее с его зелеными берегами и высящимся над ним Траунштейном. Так же, как в Штейре, и здесь нашелся богатый купец, в уютном доме которого много музицировали. Этот человек с представительной внешностью, по имени Фердинанд Травегер, уже много лет был почитателем Шуберта. Еще в 1818 году он через брата Шуберта, Карла, который, будучи графиком и живописцем, приезжал в эти места на этюды, — просил у композитора песен для четырех и восьми мужских голосов.

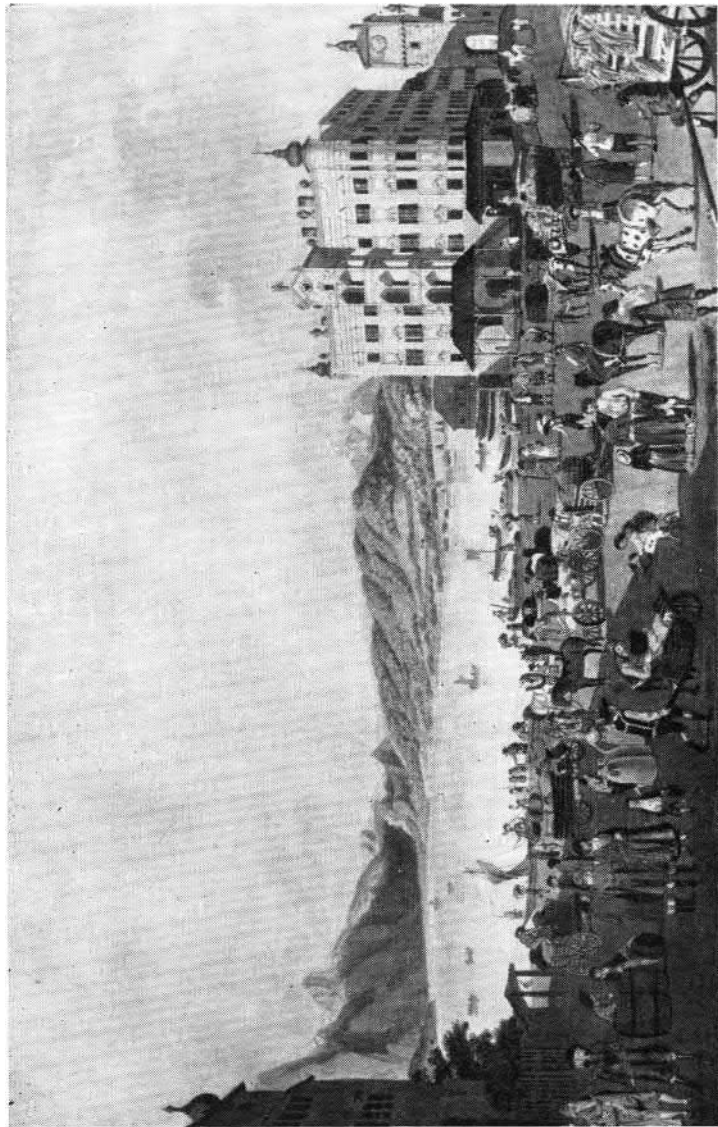
Шуберт и Фогль прожили шесть недель в гостеприимном Гмундене, окрестности которого композитор находил поистине «божественными». Жители Гмундена, особенно «добрый Травегер», «глубоко трогали его и доставляли ему большую радость». «Я чувствовал себя у Травегера как дома и совершенно не стеснялся». Из воспоминаний сына Травегера Эдуарда, который тогда был еще маленьким

мальчиком, видно, какое веселье дарило в этом кружке. Устранялись экскурсии как пешком, так и на лодках. «Мой добрый отец, который умел быть душой общества и любил организовать что-нибудь интересное, был просто счастлив. О Шуберте он всегда говорил с восторгом и всей душой был ему предан». Композитор, не жалея труда, лично разучил с маленьким Эдуардом песенку «С добрым утром, светик ясный мой», причем с большой любовью. Испытанным средством при этом каждый раз был серебряный грош. «Пойди сюда, Эди, спой «Доброе утро», и ты получишь новенький крейцер!» — таков был обычный призыв, против которого малыш не мог устоять. Эдуарду всегда разрешали слушать, когда Фогль пел, а Шуберт ему аккомпанировал. «В таких случаях приглашали родных и знакомых. Сочинения Шуберта в этом исполнении производили очень сильное впечатление. Часто по окончании пения мужчины со слезами на глазах бросались друг другу в объятия».

Дом Траветгера был несомненно одним из музыкальных центров маленького Гмундена. Известно также о «музыкальных вечерах» у императорского королевского управляющего соляными копиями Фердинанда фон Шиллера, о котором также говорили как о большом любителе музыки. Здесь, чтобы послушать Шуберта и Фогля, обычно собирались все любители музыки Гмундена. У пользующегося общим уважением управляющего копиями, — Шуберт называет его в своих письмах «монархом всех соляных копей», — оба друга не только исполняли новейшие произведения Шуберта, на которых так сказать, «чернила еще не обсохли», но и вообще бывали постоянными гостями за столом. Здесь композитор познакомился с прекрасной молодой пианисткой, дочерью городского учителя в Гмундене. Это была семнадцатилетняя Нанетта Вольф, завоевавшая симпатии не только Франца Шуберта, но впоследствии и Николауса Ленау. Шуберт часто аккомпанировал ей на фортепьяно. В своих пьесах в четыре руки он обычно предоставлял ей играть более благодарную партию Primo, чтобы по окончании игры аплодисменты достались ей. Нанетта Вольф, у которой был прекрасный, но не очень хорошо обработанный голос, по-видимому, первой исполняла только что написанные песни девушки по роману Скотта



«Дева озера»
Виньетка Швинда к титульному листу клавира одноименной оперы Россини,
около 1825 г.



Гмунден на Траунгесе
Гравюра Рунка

«Дева озера», причем, как говорят, она сама себе аккомпанировала. Среди этих песен находилась и столь знаменитая задумчивая «Ave Maria». Ее исполнение производило неописуемое впечатление даже на Шуберта, если верить сохранившимся семейным записям. Он сам не без удивления находил, что эти песни «сильно волновали душу». Здесь, как и у Траверера, слушатели бывали растроганы.

Шуберт уже несколько лет как был знаком с увлекательным эпосом молодого Вальтера Скотта, который тогда имел большой успех на всем континенте и в живом музыкальном переложении Россини, разумеется, попал в 1822 году и на подмостки Венской оперы. Скотт принадлежал к числу любимых авторов Фогля. Но лишь здесь, в Австрийских Альпах, на романтических берегах Траунзее, Шуберт нашел соответствующую обстановку для того, чтобы написать эти песни. Еще за год до этого Швинд нарисовал на титульной виньетке к изданному в Вене клавиру оперы Россини, вместо шотландского ущелья Катрине, родное Траунзее. Друзья Шуберта нашли здесь, в «Волшебных залах на острове», даже «Деву озера». Эта очаровательная девушка входила в круг слушателей гмунденских шубертиад. Она жила вместе со своим слепым отцом в замке Эбенцвейер на берегу озера. «Я два раза слышала пение Фогля и игру Шуберта: слушать их обоих—божественное наслаждение!»—пишет восхищенная «владелица замка» Эбенцвейер Тереза Клоди своему брату в Вену. Она пользовалась особенным вниманием друзей Шуберта. Швинд рисовал ее. Младший брат художника Франц, который после окончания университета приехал в Гмунден уже будучи инженером и здесь проявил большой талант как изобретатель, работавший по усовершенствованию австрийской горной промышленности, — буквально молился на нее.

Таким образом, для создания большинства из этих семи песен имелась идеальная обстановка. Следуя мысли поэта с точностью иллюстратора книги, по примеру друга, Швинда, Шуберт каждую отдельную партию обработал по-разному. Из этих песен лишь три вдохновенные песни героини являются песнями для соло женского голоса. Выдержанные в мрачных тонах жалобы Нормана и пленного графа Дугласа предназначены для сильного мужского ба-

ритона, при этом явно имелся в виду Иоганн Михаэль Фогль. Совсем по-иному звучит «Песня воинов в лодке» и дополнение к ней для женского голоса «Коронах», в котором женщины оплакивают павшего Дункана. Обе эти песни написаны один раз как квартет для мужских голосов, а другой раз — как терцет для женских голосов с аккомпаниментом фортепьяно. Для всех четырех ролей Шуберт нашел в Гмундене соответствующих исполнителей. Песни Эллен, как мы можем предположить, пела сначала Нанетта Вольф. Для партии баритона в больших песнях, написанных для этого голоса, он уже имел идеального исполнителя в лице Иоганна Михаэля Фогля. Что же касается терцета и квартета, то, как мы знаем, о композициях подобного рода, созданных рукою Шуберта, давно уже мечтали в Гмундене, причем гораздо раньше, чем композитор лично познакомился с этим музыкальным кругом.

Таким образом в гмунденских шубертиадах веселье и лирика братски протягивали друг другу руки. Такое же единство мы наблюдаем и в произведениях Шуберта того периода. Для квартета Травегера им написан не только хор шотландских воинов, но и не менее мощная старонемецкая застольная песня, церковно-латинские стихи которой не оставляют желать лучшего по своей сочности.

Geschwind

E - dit Non - na, e - dit Cle - rus, ad e - den - dum ne - mo

se - rus; bi - bit il - le, bi - bit il - la, bi - bit ser - vus cum an - cil - la;

В прилагаемом переводе первая строфа в «Исторических древностях», откуда Шуберт взял эти задорные студенческие стихи, гласила:

Пьют монашки и монахи,
 Всем, видать, пришлось по вкусу!
 Хлещут те и хлещут эти,
 Слуги потчуют служанок,
 Чокнулся аббат с приором,
 Повар — с толстым капелланом.
 Худо ль выпить за монарха
 И за процветанье папы?

Можно ли удивляться, что этот бурлящий юношеским задором квартет Шуберта до революционного 1849 года не мог быть напечатан, так как цензура не давала соответствующего разрешения на опубликование?

Несмотря на все это, мы не можем рассматривать «нестесняющегося» гмунденского гостя только в свете его поведения на лирических шубертиадах и замечать в нем только его непринужденную веселость. В нем таилось слишком много великого и могучего. Его главная работа в это время проходила в области крупных инструментальных форм. Здесь и соната для фортепьяно, и струнный квартет, и симфония. Ту задачу, которую он выполнил в прошлом году в квартетах a-moll и d-moll, он должен был решить также и в жанре фортепьянной сонаты.

Еще в Вене перед его большой летней поездкой было написано два значительных произведения такого рода. Творчески он не был удовлетворен этими вещами, так как одну из них, несколько растянутую сонату C-dur, он, не дописав последних тактов, оставил незаконченной и сразу же принялся за работу над ее более совершенной сестрой в a-moll. Эту сонату он также взял с собой во время поездки по Верхней Австрии, чтобы продемонстрировать ее как свое новейшее и наиболее важное произведение в области инструментальной музыки. Вскоре по возвращении он опубликовал ее как свою «первую большую сонату» с посвящением эрцгерцогу Рудольфу, единственному императорскому покровителю и ученику Бетховена, шефу Общества любителей музыки. Отправным пунктом, отталкиваясь от которого, он проложит себе путь к большой симфонии, Шуберт считал прежде всего свои струнные квартеты. Тем не менее мы не можем недооценивать его сонат для фортепьяно, в которых так часто слышалась вся полнота мощного оркестра, и которые, несомненно, сыграли свою роль в этом переходе. В области самой симфонии он уже взял мощный разбег. Для одной из них, симфонии E-dur, вчерне были уже готовы все четыре части. Судьба другой — «Неоконченной» нам известна. Написав две первые части, он прервал работу над наброском «скерцо»... Мы можем высказать предположение, что, прослушав на памятном майском концерте 1824 года девятую симфонию Бетховена, Шуберт понял, какое громадное расстояние от-

19*

деляет «большую симфонию» от «малой», ведь еще в свои молодые годы он так легко и беззаботно создал такую «малую» симфонию. Как раз две первые части «Неоконченной» не допускают никакого сомнения в том, что он прекрасно понимал, в чем состоит эта разница: не только во внешних размерах, но также и в концентрации музыкальной мысли. Здесь, в горах, он, набравшись сил, и принялся писать свою новую симфонию — это была (включая наброски и «неоконченные») одиннадцатая по счету. Следуя своей привычке, он неутомимо трудился в утренние часы над набросками партитуры. Этим произведением он хотел совершить решительный шаг за пределы своего уже укрепившегося положения, как автора песен, ибо даже обе великолепные части его «Неоконченной» казались ему слишком скромными, чтобы позволить ему с честью встать рядом с Бетховеном. Новая симфония должна была свидетельствовать о его «стремлении к высшему в искусстве». Какие мысли руководили им в то время, он доверил Шпуну:

«Жутко смотреть, как все кругом заостенело в пошлой прозе, как большинство людей спокойно смотрят на это и даже остаются довольными, скользя по грязи в самую пропасть. Да и впрямь вверх подниматься ведь труднее; но и эту сволочь легко можно было разогнать на все четыре стороны, если бы только сверху было что-нибудь предпринято».

Такая уничтожающая критика общества как молния освещает сокровенные мысли Шуберта по поводу пассивности и индифферентности буржуазии. Она тем более поражает нас, что представляет собой резкий контраст со счастливыми неделями, проведенными Шубертом в Верхней Австрии.

Это доказывает, что даже самое беззаботное времяпрепровождение в дружеском кругу не могло закрыть ему глаза на реальное положение общества, и что Шуберт всегда беспощадно осуждал самодовольное мещанство, роль которого в политике он ясно видел. Его надежда на то, что перемена может произойти только «сверху», говорит о влиянии на него реформ Иосифа; это весьма типично для австрийского буржуазного просветительства, которому просвещенный абсолютизм все еще казался самой прогрессив-

ной политической системой. В Австрии господствовала верность традициям, заложенным еще Иосифом, хотя всемерно усилившийся буржуазный либерализм давно уже определил их абсолютистские основы, что можно объяснить только подавлением таких традиций сверху репрессивными мерами. Конечно, то отчаяние, с которым Шуберт цеплялся за эту политическую иллюзию, выразившийся в нем отказ от борьбы собственными силами за изменение существующих порядков показывают, как велика была политическая беспомощность, которая угрожала охватить Шуберта и его лучших друзей. И несмотря на это, никто лучше Шуберта не видел, как калечило и отравляло душу это отчаяние. Истинно классическое величие обретает его предостерегающий призыв к своему далекому другу:

«Печаль, охватившая твое благородное сердце, недостойна тебя! Сбрось ее и растопчи стервятника, пока он не растерзал твою душу!»

Так писал Шуберт, работая над своей новой большой симфонией среди красот верхнеавстрийских Альп. Страдания только отточили его ум.

Шесть недель прожил он вместе с Фоглем в доме гостеприимного Травергера. Затем они продолжили путешествие, поехав в Линц. Правда, Шуберт был уже подготовлен к разочарованию, которое на этот раз ожидало его там: еще в Штейре он узнал, что его верный друг Шпаун выехал из Линца, получив новую должность в Лемберге. Но его огорчение оказалось еще большим, чем он сам мог предполагать.

«Можешь себе представить, — иронизировал он сам над своим горем, — как это досадно, что я из Линца должен писать тебе в Ломберг!!! Черт побери проклятый долг, который жестоко разлучает друзей прежде, чем они успевают испить из кубка дружбы. Я сижу в Линце, обливаясь потом в этой проклятой жарнице, у меня целая тетрадь новых песен, — а тебя нет!»

В этой неудаче лишь слабым утешением для него послужило то, что зять Шпауна, Антон Оттенвальд, у которого Шуберт остановился в Линце, предоставил своему почетному гостю комнату его друга. Чиновник ландрата Оттенвальд, вместе с Шпауном и Кеннером, образовали не только центр любителей музыки в Линце, но и центр про-

грессивной мысли главного города земли. С самой строгой честностью Оттенвальт соединял «чистоту чувства, нежность души, гениальный дух и железное трудолюбие. То, что его поэтические сочинения, носившие элегический характер, а также его трагедии «Цезарь» и «Отто III» не были опубликованы, — грех перед родиной». Так отзывался о нем Кеннер. Тем больший вес имеет суждение самого Оттенвальта о Шуберте.

«Я искренно горжусь этим гостем», — пишет он своему зятю Шпауну в Лемберг. «Любовь и почет, которые мы ему оказываем, одновременно относятся и к тебе. Как бы хорошо было, если бы ты был здесь. Но для меня большая радость, что Шуберт, — хотя тебя здесь нет, — по-видимому, чувствует себя как дома. Сегодня после обеда он даже играл с Марией свои марши. Он говорит, что некоторые из его песен написаны на стихи Скотта из «Девы озера». В Гмундене он работал над симфонией, которая зимою будет исполняться в Вене».

Шуберт произвел сильное впечатление на Оттенвальта не только как музыкант, но и как человек; их беседы об искусстве, о жизни, о людях часто длились до глубокой ночи.

«Почти до полуночи мы просидели вместе; еще никогда я не видел и не слышал его таким: серьезным, глубоким и как бы одухотворенным. Как он говорил об искусстве, о поэзии, о своей юности, о друзьях и о других значительных людях, об отношении идеала к жизни и т. п. Я был поражен его умом! А о нем-то говорили, что он творит бессознательно, что он сам не понимает и не разбирается в том, что пишет, и т. д., и как все это просто!.. Я не могу говорить о его убеждениях в целом, во всем их объеме, но из отдельных его высказываний видно, что его миро-созерцание не воспринято им со стороны, и если в нем и есть доля участия его благородных друзей, то это ничуть не лишает его своеобразия, которое проявляется во всем».

Редко кто-либо из современников так метко характеризовал личность Шуберта во всем ее величии и законченности. И редко Шуберт так открыто и подробно говорил о своих взглядах на творчество, о своем отношении к обществу, как в эти счастливые летние месяцы, когда он во всей полноте своих физических и духовных сил мог померяться с Бетховеном.



Компания за завтраком в Линце.
Рисунок пером Швинда, 1828 г.

Благодаря стараниям Шпауна, Оттенвальта, Кеннера и Штадлера Шуберт нашел в Линце почву превосходно подготовленной для восприятия его искусства. Линцкий музыкальный союз, основанный в 1821 году, избрал Шуберта и Фогля своими почетными членами.

«28 июля у меня и у всей нашей семьи началась новая жизнь, — писал впоследствии житель Линца, Франц фон Гартман, в своей семейной хронике. — Вечером Шпаун

и Штадлер привезли с собой Франца Шуберта из Вены, который сочиняет столь прекрасные песни, и вместе с ним вышедшего на пенсию певца придворной оперы Фогля. Они исполняли песни Шуберта». Это было летом 1823 года, когда они оба вторично путешествовали по Верхней Австрии. Теперь, приехав сюда в третий раз, Шуберт к своей радости видел, что всюду, даже в монастырях Санкт-Флориан и Кремсмюнстер, имеются его произведения или в напечатанном виде или же в рукописных копиях. Всюду он должен был играть то один, то вместе со «славным пианистом», исполняя марши или вариации в четыре руки.

«Особенно нравились мои вариации из новой сонаты в две руки, которые я небезуспешно исполнял один, причем многие уверяли меня, что клавиши под моими пальцами звучали как поющие голоса. Это меня весьма радует, если только это правда, потому что я терпеть не могу стукотни некоторых даже отличных пианистов, которые не замечают, что она не радует ни слух, ни душу».

Но впрочем его выступлений были выступления вместе с Фоглем.

«Для слушателей было чем-то новым, чем-то несслыханным пение Фогля под мой аккомпанемент, когда мы как бы сливались воедино в нашем исполнении».

В Линце слушатели также были вне себя от переполнивших их чувств. Однажды пришлось прервать концерт, «так как при исполнении некоторых печальных песен все девушки и женщины обливались слезами, и даже мужчины едва удерживались от слез» (Шпаун). Новинками и здесь оказались семь песен из «Девы озера» Вальтера Скотта. Почти все они были написаны в Гмундене. Шуберт посвятил их графине Вейсенвольф из Штейрера, близ Линца; «это большая почитательница моего скромного таланта, она собрала все мои вещи и некоторые исполняет очень мило». Это утверждение Шуберта не было преувеличением, по крайней мере в том, что касалось его *опубликованных* вещей. Уже в середине июня 1824 года, когда к величайшему огорчению Шуберта «Песни мельника» выходили с таким запозданием, София фон Вейсенвольф, дружившая с Терезой Клоди, этой «Девой озера», восхищала слушателей песнями из первой тетради. Так, один из друзей пишет в Эбенцвейер, «что графиня, кажется, одарена от

природы и обладает чутьем к искусству, особенно к музыке Шуберта... Я слышал, как она исполняла его «Песни мельника» и другие его потрясающие произведения, причем она совершенно затмила своим исполнением Нани Гартман (исполнительница песен Шуберта из Линцского кружка любителей музыки.—Г. Г.), и я лишь теперь начинаю действительно понимать все значение песен Шуберта. Ты можешь себе представить, как мой брат, с которым я ездил туда, и Иосиф Шпаун, которого мы там встретили, радовались, что Шуберт нашел в ее лице такую покровительницу» (Карл Хаас).

Таким образом Шуберт обнаружил в близлежащем живописно расположенном замке Штейреке, где он гостил то с Фоглем, то один, а позднее со Штадлером, вдумчивую исполнительницу своих песен, которая оказалась достойной его песен на мотивы Скотта. Как нам уже известно, при издании этих песен он задумал «совершенно новую манипуляцию». Его план встретил полное одобрение брата Фердинанда, который высказал следующее мнение, написав ему из Вены:

«Действовать по-другому при издании твоих песен тебе давно было пора, но особенно мне понравился твой план издания песен Вальтера Скотта, а именно: опубликовать их вместе с английским текстом. Я уже мечтаю о том, как тебя будут встречать в Англии, как ты благодаря твоим более крупным творениям, например симфониям, ораториям и, может быть, операм, достигнешь таких высот среди немецких композиторов, что уподобишься Иосифу среди его братьев».

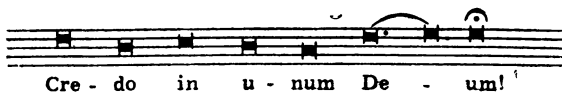
Тем временем песнями на мотивы Скотта заинтересовался новый венский издатель и прислал Шуберту запрос в Верхнюю Австрию, предложив назначить самый низкий гонорар, как «начинающему». Возможно, что молодой автор письма называл начинающим не композитора, а себя самого, поскольку он выступал в роли делопроизводителя недавно открытого музыкального издательства «Пеннауэр», которому Шуберт незадолго до своего отъезда сдал в печать три такие замечательные песни, как «Зюлейка II», «Ночь и мечты» и «Молодая монахиня», а также новую сонату a-moll. Вполне вероятно также, что получатель письма отнес на свой счет эту неудачную фразу и воспринял ее

как грубое оскорбление. Иначе этот эпизод не мог бы быть рассказан его другом Лакнером в такой версии. Во всяком случае, новоиспеченная фирма не получила второго цикла песен Шуберта, несмотря на ее обещание сделать все «для наилучшего оформления и распространения Ваших произведений». На этот раз у Шуберта не было необходимости бегать за издателями ради этого столь выгодного в коммерческом отношении издания на английском и немецком языках. Маттиас Артариа уплатил ему 200 гульденов — такую сумму за семь песен Шуберт еще никогда не получал. «Манипуляция» удалась.

Шуберт давал своим песням на слова Скотта очень высокую оценку, которую мы в настоящее время в отношении всех песен не разделяем. Больше всего ему нравилась «Песня Нормана», завершающая цикл. «Фогль исполняет ее довольно тяжело, но все же прекрасно, — пишет Оттенвальт Шпауну, — на каждую ноту — слог, иногда целое слово». Но самое сильное впечатление, к удивлению Шуберта, произвела третья песня «Ave Maria» — необычайно нежная, по праву завоевавшая самую широкую популярность. Причины этого успеха заставили его задуматься. «Удивляются также моему благочестию, нашедшему свое выражение в гимне св. деве Марии, который, по-видимому, действует на всех и создает молитвенное настроение». И, явно намекая на получателя этого письма, своего собственного отца, клерикализм которого столь часто вызывал его сопротивление, он продолжает: «Я думаю, это происходит потому, что я никогда не заставляю себя молиться и никогда не пишу подобных гимнов и молитв, если меня помимо воли не охватывает такое настроение, но тогда молитва моя бывает инстинктивной молитвой».

Как католик, Франц Шуберт сознательно старается отойти подальше от всякого церковного догматизма, он неоднократно доказывает это. Во всех своих шести мессах он пропустил обязательное признание Римской церкви государством той страны, где он жил: «Credo in unam sanctam ecclesiam catholicam et apostolicam» («Верую во единую святую католическую апостольскую церковь»).

Один из его друзей и почитателей, одаренный прекрасным голосом, Фердинанд Вальхер, однажды обратился к Шуберту со следующей шуткой:



«Ты-то нет, это я хорошо знаю...» Это был намек на отнюдь не догматическое отношение Шуберта к церкви. У нас нет также сведений о том, чтобы он когда-либо, кроме как в ранней юности, бывал на исповеди. И когда озабоченный отец стал настаивать на том, чтобы его сын причастился перед смертью, было уже поздно.

В письмах непокорного сына, особенно в тех, которые повествуют нам о его путешествии по Верхней Австрии, мы находим прямо-таки еретические высказывания необычайной иронической остроты. «Сладчайший Иисусе! — восклицает Шуберт при виде многочисленных часовен и распятий, встречавшихся ему на каждом шагу. — Сколько позорных поступков ты покрываешь своим изображением! Ведь ты сам — наиболее страшный памятник человеческого падения, а они ставят твое распятие, как бы желая сказать: «Смотрите, вот самое совершенное из созданий господина бога, а мы дерзко растоптали его своими ногами. Неужели вы думаете, что нам трудно будет с легким сердцем уничтожить и остальных насекомых, именуемых людьми?»

Нет, искреннее благочестие Шуберта ничего общего с церковью не имело, несмотря на влияние отчего дома, конвикта и всего государства, гражданином которого он был. Устами Шуберта говорит с предельной ясностью страстный гуманист, который бурно протестует против циничного презрения к человеку со стороны тех, кто готов растоптать «насекомых, именуемых людьми», прикрывая именем распятого свои преступления перед человечеством.

В действительности религиозность Шуберта, даже если не принимать во внимание того, что он принадлежал к числу учеников Вейнтридта, имела ярко выраженный просветительно-пантеистический характер. Он видел перст бо-

¹ «Верую во единого бога» (лат.)—текст и мелодия мессы-литургии римско-католической церкви.—Прим. авт.

жий в законах природы. Нигде он так открыто не изложил это мнение, показывающее, что он был решительным сторонником объявленного вне закона и высланного теолога, как в своих мыслях о смерти. Чтобы ободрить и духовно подкрепить брата Фердинанда, которому часто казалось, что он смертельно болен, Франц Шуберт пишет домой:

«...Разве смерть самое плохое, что может приключиться с нами, людьми? Если бы он мог хоть раз взглянуть на эти божественные горы и озера, один вид которых грозит подавить и поглотить нас, он не цеплялся бы так за свою ничтожную человеческую жизнь, а почитал бы великим счастьем приобщиться к непостижимой силе земли для создания новой жизни».

В действительности Шуберт от всей души наслаждается природой. По пути в Зальцбург, проезжая через Штейр, куда он вторично заехал вместе с Фоглем, он пишет брату о красотах ландшафта:

«Представь себе сад, раскинувшийся на несколько миль, в саду бесчисленные замки и имения, которые утопают в зелени, представь себе речку, петляющую меж ними, представь себе пашни и поля, расстилающиеся подобно прекраснейшим разноцветным коврам, затем роскошнейшие луга, словно ленты, опоясывающие их, и, наконец, бесконечные аллеи громаднейших деревьев. Все это окружено необозримыми рядами высочайших гор, словно стражей, охраняющей сию небесную долину. Вообрази себе все это, и ты будешь иметь лишь слабое представление о невыразимой красоте этих мест».

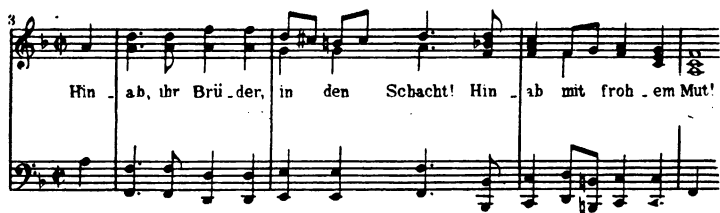
И о самом городе Зальцбурге Шуберт также подробно рассказывает брату. Шуберту бросается в глаза множество высоких домов, дворцы и церкви, мрачные городские ворота, «надписи на которых свидетельствуют о минувшей власти попов». Вообще этот город, являвшийся резиденцией архиепископа, произвел на Шуберта «довольно мрачное впечатление» своими старыми зданиями, узкими улицами и грозной крепостью на Менхберге. Он замечает также, что многие дома пусты, а в некоторых живут только несколько семейств. «Много красивых площадей, на них между камнями растет трава — так мало по ним ходят». Большое впечатление на композитора произвел мощный собор, построенный в подражание собору св. Петра в

Риме. Внутри собора его приятно поразил свет, заливающий все вокруг. Он не любил мистики темных церквей; он любил, чтобы бодрый, ясный дневной свет проникал во все уголки. «Этот необычайный свет производит божественное впечатление. Следовало бы рекомендовать так строить все церкви». У могильного памятника Михаэля Гайдна в монастырской часовне св. Петра он грустит: он жаждет покоя, ясности. Михаэль Гайдн, младший брат знаменитого Иосифа Гайдна, жил в этом городе; он был другом молодого Моцарта. Памятник украшен урной из черного мрамора, в которой хранится голова великого композитора. «О, добрый Гайдн, — подумал я, — вдохни в меня свое спокойствие и ясность! Хотя я и не обладаю таким спокойствием и ясностью, как ты, я уверен, что никто на земле так искренно не почитает тебя, как я».

То, что Шуберт, так добросовестно описывавший свое путешествие, упомянул о посещении могилы Михаэля Гайдна, но ни словом не обмолвился о величайшем гении этого города, которого он почитал больше всех других, о Моцарте, — всегда вызывало удивление. Уж если он в своих описаниях не забыл упомянуть дом знаменитого естествоиспытателя и врача Парацельса, то собственно не было никаких оснований обходить молчанием дом, где родился Моцарт. Кроме всего прочего, Шуберт был в дружеских отношениях с младшим сыном Моцарта, который служил капельмейстером в Лемберге и только что передал ему свой привет через Шпауна. Быть может, следует предположить, что жители Зальцбурга, которые как раз имени Моцарта обязаны тем, что площади их города уже не зарастают травой, не захотели показать гостям-музыкантам места, связанные с именем Моцарта — великого сына этого города? Шуберт и его друг, певец, имели возможность выступить здесь «в самом избранном кругу». Фогль знал в Зальцбурге купца по имени Пауэрнфейнд, который представил их «графу фон Плац, президенту земельного суда». Шуберт рассказывает, как их радушно приняли в этом семействе, «где наши имена уже были известны». На следующий же вечер состоялся импровизированный домашний концерт. И здесь искусство Шуберта и Фогля, их полное слияние с исполняемыми песнями произвели глубокое впечатление.

Из Зальцбурга они поехали вдоль пенящегося Заль-аха к минеральным источникам, в Гаштейн. В Халлейне, старом городке среди соляных копей, Шуберту бросилась в глаза нищета населения.

«Жители выглядят как привидения: бледные, с впавшими глазами, худые как спички. Жуткий контраст между этим крысиным городишкой и той долиной, в которой он расположен, произвел на меня чрезвычайно тяжелое впечатление». Бросающееся в глаза противоречие между очаровательным ландшафтом и горькой нуждой жителей этого рабочего городка напомнило Шуберту пролетарское предместье Вены — Магдалененгрунд, которое в народе называли «Крысиной слободой» за вошедшую в поговорку нищету и большое количество крыс в домах. «Я словно упал с неба на навозную кучу». Несмотря на такое безрадостное впечатление, Шуберт охотно остановился бы в Халлейне, чтобы побывать на рудниках. Суровая жизнь рудокопов интересовала его. Еще в 1815 году он написал исполненную силы песню рудокопов для четырех мужских голосов («Спускайтесь, братья, в шахту все, спускайтесь бодро вы!»):



Впоследствии в бумагах Шуберта, среди различных набросков опер, был найден эскиз либретто, неполное название которого гласило: «Соляные копи...» Приходится сожалеть, что этот проект не был осуществлен, в противном случае мы были бы обязаны Францу Шуберту первой оперой с героями-горняками.

Но у нас имеется инструментальная композиция Шуберта, которая дает нам основание в настоящее время предполагать, что ее возникновение и ее своеобразие вытекают из непосредственного наблюдения над рабочим людом на соляных разработках. Речь идет о весьма оригинальном фортепьянном трио, появившемся на музыкальном рынке лишь много лет спустя после смерти Шуберта как ор. 148 и под живописным названием «Notturmo» не без основания пользовавшемся большой популярностью, особенно в эстрадных оркестрах.

Как можно предположить на основании данных новейших австрийских исследований народных песен, мелодическая тема средней части, в действительности являющаяся главной темой, с ее почти монотонным повтором ритмической фигуры и характерной паузой во второй части такта, взята непосредственно из трудовых песен свайцников:

[andante]

Violine
V'cello

Piano



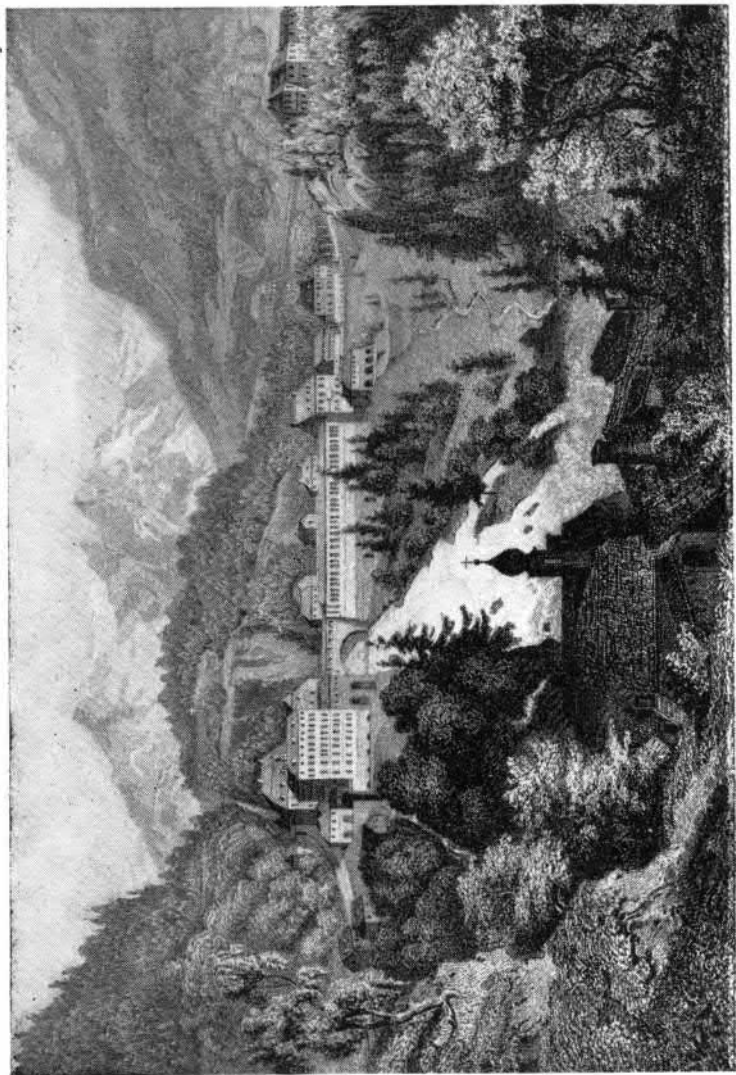
Забивка свай на берегу озера или реки имеет в районах австрийских соляных копей свою очень древнюю историю, идущую еще от жителей свайных построек. В своих описаниях путешествий современники Шуберта изображают свайщиков за работой. Их задачей было сохранить судоходными притоки Дуная для обеспечения транспорта соли. Так в начале XIX века на Нижнем Трауне на этих работах было занято постоянно около 50 человек, которые освобождались от военной службы и оплачивались государством. У них были свои десятники, которые проверяли готовую работу, — она оплачивалась сдельно, — и выдавали зарплату. Несомненно, свайщики были организованы и, возможно, составляли свой цех, где были мастера и подмастерья (Karl Klier, «Österreichische Pilotenschläger-Lieder», Österreichisches Volksliedewerk, Wien 1952).

Одна из таких трудовых песен свайщиков исполнялась на следующую мелодию, которая была записана в 1813 году в Штирии:

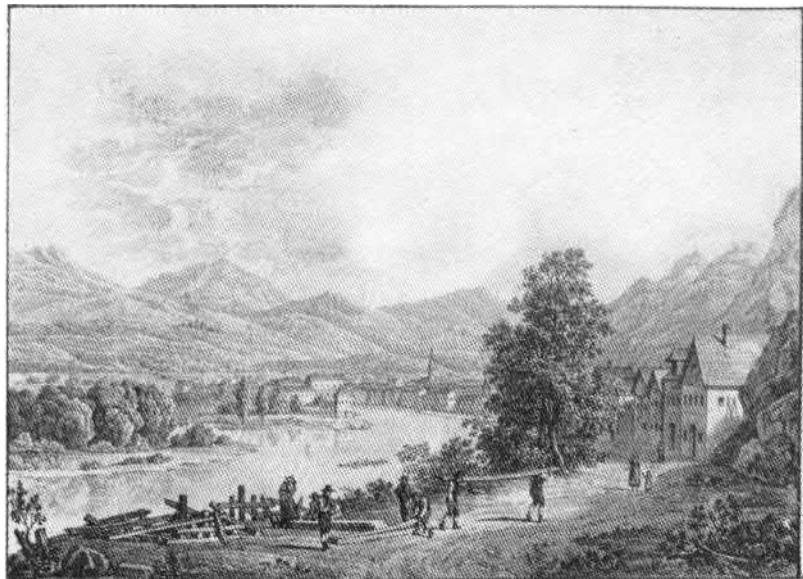


Und oam.mal auf und zwoa.mal draof und drei.mal hoch und vier.ti nach
У. дaрь, дру.жок, о. дин ра.зок. Е. щё да.вай, че у. ны.вай

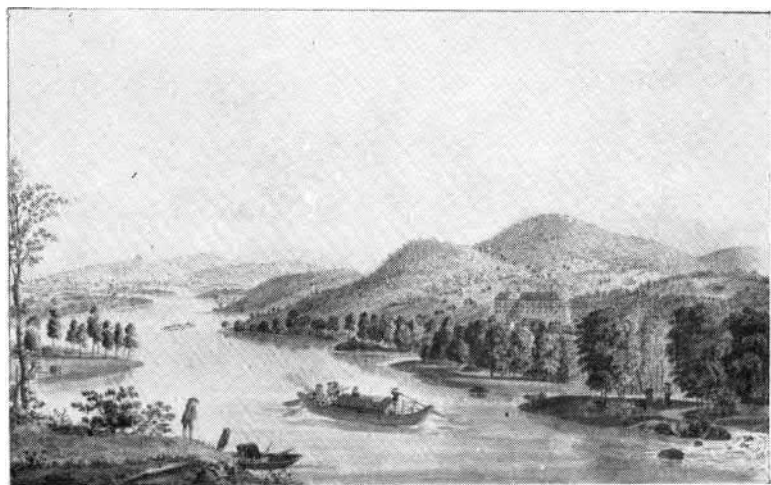
На эти мелодии не только отсчитывались удары, но и распевались целые строфы, иногда с «далеко не набожным текстом» (Клир). На второй части такта неизменно опускался поднятый копер. Вы видим, что Шуберт обращает внимание на эту особенность, и в его композиции в нижнем голосе партии фортепьяно слышен самый удар. Из биографических источников нам также известно, что он наблюдал работу свайщиков, особенно в Гмундене. Таким образом, так же как и в Венгрии, здесь, на соляных копиях, его непреодолимо влекло к трудовому народу, к его песням.



Курорт Гаштейн
Гравюра по рисунку Петцольда



Халлейн
Литография Вольфа



Замок Штейрэгг близ Линца на Дунае
Гравюра Янша-Циглера

Во время пребывания в старом горняцком городке Халлейне от внимания Шуберта не ускользнуло, что этот интерес не встретил никакого сочувствия у его своеобразного покровителя и спутника. «Не было никакой возможности уговорить Фогля осмотреть соляную гору вместе с соляными копиями. Его великая душа, подгоняемая подагрой, устремилась в Гаштейн, как путник в темную ночь стремится к светящемуся вдали огоньку».

Итак, путешествие продолжалось. Дорога через перевал Луэг была очень трудна: долина реки сужалась, образуя мрачное ущелье. Здесь тирольцы под предводительством своего крестьянского вождя Хаспингера отбросили баварцев, состоявших на службе у Наполеона. О жестоких боях напоминали два памятника: на баварской стороне — часовня, на австрийской — грубый крест, вырубленный в скале. Отвращение к «ужасающим зверствам» войны было у Шуберта настолько сильно, что он даже позабыл о том, что здесь тирольцы боролись за свободу родины! Наконец, в середине августа друзья добрались до минеральных источников, находившихся высоко в горах. Среди отдыхающих они встретили знакомых, в том числе вдову Моцарта Констанцу с ее вторым супругом фон Ниссен и «патриарха Венеции» Ладислауса Пиркера фон Фельзо; как и многие другие представители церковной аристократии, этот архиепископ-поэт больше интересовался искусством, чем делами церкви. Пиркер был близок к кругам братьев Коллин и Каролины Пихнер и уже несколько лет принадлежал к числу искренних почитателей Шуберта, посвятившего ему своего «Скитальца» и другие произведения.

В то время как Фогль лечил свою подагру горячими водами, Шуберт наслаждался прекрасными горными ландшафтами и ароматным горным воздухом, охлажденным ледниками близлежащего Высокого Тауерна. Уже во время работы над большой симфонией среди гмунденских красот Шуберт приобрел необычайную дотоле силу и цельность. Здесь, в диких горах Гаштейна, им овладело возвышенное чувство, в котором словно в один аккорд сливались и восхищение перед открывшимися просторами и присущая человеку любовь к свободе. Вслед за рудокопами и свай-

щиками его внимание привлекли горные пастухи и крестьяне, их труд и их радости. Он всегда интересовался деятельностью простых людей. Здесь он чувствовал себя как бы одним из них. Доказательством этого является его музыка. Перед ним открылось единство народа, родины и нации. Год назад он увлекался песнями и танцами венгерского народа. На этот раз он увлекся песнями своего собственного австрийского народа.

Произведения, написанные им за три недели пребывания в Гаштейне, можно пересчитать на пальцах одной руки: бурная песня «На Бруке» (снова на слова Эрнста Шульце), «Полнота любви» (Фридриха Шлегеля), отличающиеся большой силой «Тоска по родине» и «Всемогущество» на стихи Пиркера и большая соната для фортепьяно D-dur op. 53. В них как бы отражается необозримый простор Альп с их свободолобивым трудовым народом. В Гаштейне Шуберт продолжал работать над большой симфонией. 4 сентября, после трехнедельного пребывания, «Иог. Мих. Фогель, вышедший на пенсию певец императорской королевской оперы, и композитор Франц Шуберт» перед отъездом из Гаштейна расписались в книге гостей. Обрато они поехали через Оберэннсталь и Гальштатт и снова заехали к своему Травергеру в Гмунден. Здесь, осчастливив соскучившегося без музыки хозяина, они прожили еще две недели. Оттуда они поехали в Штейр, Штейрек и Линц, где их хотели повидать и послушать и все остальные друзья. К большой радости Шуберта неожиданно выяснилось, что Гахи находится в Линце.

3 октября у Антона Шпауна в Линце была отпразднована последняя шубертиада. Здесь пути таких разных и в то же время таких неразлучных друзей-музыкантов разошлись. Фогль в сопровождении одного из своих старых друзей поехал в Италию, а Шуберт, вместе с фон Гахи, обратно в Вену. Путешествие в наемном экипаже длилось три дня, и в начале октября они прибыли в столицу. Верхняя Австрия и область соляных разработок — это богатая горами и озерами часть его родины, «которую он так любил» (Шпаун) и в городах, замках и монастырях которой он, к своему собственному удивлению, «всюду находил свои произведения», — осталась позади. Вернуться сюда Шуберту было не суждено.

ГЛАВА X

Глубокие изменения в кругу друзей.— Дружба Шуберта с музыкантами.— Композиторы, как поставщики всякого увеселительного промысла.— Шуберт и Ланнер.— Серьезные попытки получить постоянную должность.— «Граф фон Глейхен».— Лего в Веринге.— Надежды на новые издания.— Постановки, которым не суждено было состояться.— Большие шубертиады.

Почти пять месяцев Шуберт находился вдали от Вены. С нетерпением ожидали его Швинд и Бауэрнфельд, которые не могли нарадоваться первой шубертиаде после такого большого перерыва. За это время и в кругу друзей Шуберта произошли некоторые немаловажные события. Бауэрнфельд блестяще сдал государственные экзамены, и совершенно неожиданно в июле и августе вернулись Шобер и Купельвизер. «Русский богач» Купельвизера по дороге умер от малярии, а возвращение Шобера было очень похоже на возвращение после кораблекрушения. По словам Бауэрнфельда, который познакомился с Шобером только теперь, после его приезда из Бреславля, «он вел там несколько авантюристический образ жизни и некоторое время был актером «А la Вильгельм Мейстер». Этим намеком на героя известного романа Гёте любивший пошутить Бауэрнфельд высмеивал как литературные претензии Шобера, так и его склонность к богемной жизни. Шуберт в письмах из Штейра также выражал свое любопытство по поводу того, «как выглядит человек после крушения своих планов». Вероятно, Шобер думал, что его возвращение в венский кружок Шуберта будет более приятным. Даже юный Швинд, который «преклонялся перед ним, как перед божеством» (Бауэрнфельд), не мог удержаться от саркастического замечания: «Купель очень прилежен, Шобер, по-видимому, серьезно готовится к этому». В действительности Шобер был принят в кружок как его старый член, но уже не играл той почетной роли как прежде. Для более молодых друзей, таких, как братья Гартман, он был уже безопасен подобно «потухшему вулкану». Бауэрнфельд называет его «светским человеком, имеющим хорошо подвешенный язык и не лишенным чувства диалек-

20*

тики и, несмотря на свои несколько кривые ноги, пользуемся успехом у женщин». Особенно хорошо Бауэрнфельду удаются характеристики друзей: «Шобер выше всех нас по уму и особенно по красноречию! Но в нем много искусственного; полная бездеятельность грозит погубить его лучшие силы. Швинд — прекрасная, чистая натура, но он все время в процессе брожения, точно он сам хочет извести себя. Шуберт представляет собой подлинное слияние идеального и реального. Земля для него прекрасна. А я сам? Ну, кто же знает самого себя? Пока я ничего настоящего не сделаю, я не человек!»

Эта прекрасная, меткая характеристика показывает, какие высокие моральные требования предъявляли к себе члены кружка Шуберта. Хотя радости веселого времяпрепровождения были им необходимы, все же они видели оправдание своего существования только в труде, в своих творческих достижениях. Чем большие задачи они ставили себе как композиторы, художники или писатели, тем острее они должны были ощущать ту пропасть, которая отделяла их от Шобера — человека светского, красноречивого, но в сущности лишенного творческого дара. И любимый вопрос Шуберта — «Каневас» — по возвращении Шобера из Бреславля приобрел для него новый, опасный смысл. Только так следует понимать запись, внесенную Бауэрнфельдом в дневник в октябре, то есть уже после возвращения Шуберта из его путешествия.

«Провожу время в ресторанах и кафе вместе с друзьями часто до двух-трех часов ночи.

Хмель — о, признаемся! —

Рай нам сулит.

Лень, — о, раскаемся! —

Нас веселит!

Шобер особенно увлекается этой жизнью. Делать ему, правда, нечего, и он ничего и не делает, за что Мориц его часто упрекает».

Чтобы оправдать свое ничегонеделание, возможность которого ему предоставляла пенсия его матери и поддержка со стороны дядюшки из Атценбругга, Шобер, подвергавшийся столь суровой критике, принялся за издание собрания своих собственных стихов! Но это не помогло ему восстановить свой авторитет среди друзей. Вскоре в



В Гринцинге: Лахнер, Шуберт и Бауэрнфельд за стаканом вина.
Рисунок пером Швинда.

дневнике Бауэрнфельда появляется уничтожающая запись: «Мы с Шубертом дружно выступаем против шутовства Шобера. Мориц колеблется то туда, то сюда».

Наконец, когда его мать совершенно обнищала, а дядя перестал сочувствовать его театральным и литературным планам, Шоберу пришлось спуститься с высот поэзии и обратиться к прозаической деятельности. Сначала он носился с идеей основать компанию по экспорту венгер-

ских вин в Германию, затем решил по примеру Тренченского открыть литографию, которую ему удалось приобрести с помощью одной венской графини. Однако он с таким «успехом» руководил этим предприятием, что в 1829 году, через год после смерти Шуберта, вынужден был объявить себя банкротом.

Заслуживают внимания отношения Шуберта с его друзьями. После возвращения из Верхней Австрии они носят несколько своеобразный и двойственный характер. С одной стороны, он все тот же: проводит с ними долгие вечера, радуясь встрече после долгой разлуки, а с другой,— отказывается от неоднократных предложений Бауэрнфельда и Швинда снять с ними одну квартиру. В письмах из Штейра он с истинной озабоченностью напоминает своим друзьям и родителям, чтобы они к его приезду заплатили за его комнату. Правда, он не отклоняет прямо плана своих друзей, но из его ответа ясно: он предпочитает иметь свою собственную квартиру. «...что касается нашей совместной жизни, то, хотя мне и очень приятно это предложение, но поскольку подобные холостяцкие и студенческие планы мне хорошо известны, мне все же не хотелось бы в конце концов очутиться между двух стульев на полу. Если за это время найдется что-нибудь подходящее, я всегда найду способ расстаться по-хорошему со своим хозяином комнаты».

Это желание сохранить свою старую комнату в Видене говорит о том, что у Шуберта появилась новая черта, которой мы в его молодые годы совершенно не примечали. Это стремление к самостоятельности, даже в отношениях с друзьями, желание не растворяться полностью в дружбе, потребность обрести свой угол, где можно было бы уединиться. Пользуясь удачным выражением Антона Шиндлера, можно сказать, что с наступлением зрелости «минимум материальных потребностей находился у него в строгой пропорции с максимальной потребностью в независимости».

Но, когда он бывал вместе с друзьями, никакого отчуждения между ними не чувствовалось. Это было особенно заметно, когда он после возвращения из поездки впервые выручил от продажи своих новых песен, особенно семи шотландских песен,— такую сумму денег, которой он

мог быть удовлетворен. Пусть Бауэрнфельд расскажет нам, как Шуберт распорядился своим гонораром:

«Разумеется, Шуберт играл среди нас роль креса и время от времени мог швырять деньгами, когда он продавал издательству несколько песен или даже целый цикл, как это было с песнями на слова Вальтера Скотта, за которые Артариа заплатил ему 200 гульденов. Подобным гонораром Шуберт был весьма доволен и высказал намерение экономно расходовать его, но, как всегда, дело ограничилось намерениями. Первое время он жил на широкую ногу, платил за других, давая в долг направо и налево, а потом снова приходилось класть зубы на полку. Короче говоря, это было что-то вроде постоянного прилива и отлива».

Всегда вызывало удивление, почему в кругу друзей Шуберта было так мало музыкантов. Кроме него самого, им оказался собственно только Ансельм Хюттенбреннер, но и он еще при жизни Шуберта проводил многие годы как помещик, композитор и директор музыкального общества у себя на родине, в Граце. Другим музыкантом был товарищ Шуберта по занятиям у Сальери, впоследствии композитор и капельмейстер, Бенедикт Рандхартингер, с которым Шуберт провел вместе годы учебы в конvikте в качестве певчего. Еще более тесно Шуберт был связан с Францем Лахнером, бесспорно, лучшим музыкантом, которого он ввел в свой кружок друзей. Лахнер был сыном бедного баварского деревенского органиста, дети которого — шесть сыновей и дочерей — выбрали себе музыкальную профессию (даже сестры стали органистками). Двадцатилетний Лахнер приехал в Вену в 1822 году и здесь в городе, о котором он так мечтал, остался без гроша в кармане. После блестяще выдержанного испытания молодой, никому не известный человек неожиданно получил место органиста в протестантской церкви. Шуберт уже тогда познакомился с ним; но более тесная дружба завязалась между ними лишь тогда, когда Лахнер в 1826 году стал вторым капельмейстером в Кернтнертортеатре и начал развивать интенсивную музыкальную деятельность, музицируя также очень много и дома. Позднее Лахнер с гордостью рассказывал, как он «то у себя на квартире, то по каким-либо экстренным случаям в других местах» содействовал исполнению инструментальных произведений

Шуберта. Среди них были такие жемчужины, как струнный квартет d-moll «Девушка и смерть» и фантазия f-moll в четыре руки.

Лахнер был не только капельмейстером, но и чрезвычайно плодовитым композитором. Он написал много камерных произведений для различных составов, а также большое количество песен, которые свидетельствовали о сильном влиянии Шуберта. Часто, независимо от Шуберта, он сочинял музыку к тем же стихотворениям, что и Шуберт. Он и Рандхартингер принадлежат к числу основоположников лирической песни, которая, родившись в Вене, совершила победное шествие по всему миру. В настоящее время нам известно песенное творчество одного Шуберта, да и из него только постыдно малая часть. А тогда, особенно в Австрии и Южной Германии, расцвету лирической песни содействовал, кроме Шуберта, также и Лахнер. Франц Лахнер превосходно описал, сколь плодотворны были отношения между двумя композиторами.

«Мы оба, Шуберт и я, показывали друг другу свои работы в набросках и часто совершали большие и малые прогулки по очаровательным окрестностям Вены: в Хитцинг, Дорнбах, Клостернейбург, на Каленберг и Леопольдсберг и т. д. Часто к нам присоединялись Бауэрнфельд и Швинд. Нередко Шуберт заходил ко мне на квартиру, которую я тогда снимал во флигеле позади Дома инвалидов. Там мы впервые сыграли его прекрасную четырехручную фантазию f-moll op. 103 и многие другие из написанных тогда Шубертом произведений... В самом непринужденном общении быстро летели часы, дни и месяцы. Не зная зависти, мы обменивались мыслями и ежедневно сообщали друг другу то, чем наградила нас муза. К сожалению, этих лет, которые я причисляю к самым благословенным и самым счастливым в моей долгой земной жизни, было очень мало».

Правда, в более поздние годы Рандхартингер и Лахнер впали в высокомерие и доказали, что они все же не совсем беспристрастно относились к Шуберту. Иначе Рандхартингер, который тем временем стал придворным капельмейстером и по существу преемником Сальери, не записал бы в старости нижеследующее явно необдуманное замечание: «В конвикте и впоследствии я был лучшим

другом Шуберта и всегда радовался его таланту, но, к сожалению, он до конца своей жизни оставался в большой мере дилетантом».

Еще заносчивее высказался старик Лахнер, заявив в 1884 году весьма заслуженному исследователю творчества Шуберта: «Жаль, что Шуберт не учился так много, как я, а то бы из него, благодаря его исключительному таланту, тоже получился бы мастер».

Однако история проявила полное равнодушие к произведениям этих «мастеров», которые стали почтенными капельмейстерами в Вене и Мюнхене, а об «исключительном таланте» их друга, до конца своих дней так и остававшегося непригодным для подобных должностей, готова по крохам собирать малейшие подробности. Но тогда, когда карьера еще не затуманила им головы и они еще не причисляли сами себя к «мастерам», они в качестве молодых композиторов мирно соревновались с великим Шубертом.

Это соревнование не ограничивалось областью песни и камерной музыки. Ежегодно венские издатели к началу карнавала, иногда уже к новому году, выбрасывали на рынок сборники вальсов, экоссезов, лендлеров и других танцев. Как мы уже упоминали, вальсы Шуберта были первыми произведениями, заслужившими признание издателей.

Как правило, выпускались сборники с произведениями различных композиторов и распространялись под соответствующими «заманчивыми» заглавиями: «Музыкальное подношение», «Гирлянды», «Серьезное и шутка», «Снова приветствуем вас», «Тесней держитесь вместе», что ввиду «культурной революции», проделанной вальсом, следовало понимать не столько в политическом, сколько в эротическом смысле. Шуберту также пришлось пережить издание своих вальсов под названием «Сентиментальных вальсов» или «Благородных вальсов». По этому поводу Шпаун заметил: «Названия к танцам Шуберта всегда выбирали сами издатели, не спрашивая его. Когда Шуберт однажды услышал о столь всеми любимом «Траурном вальсе», он спросил: «Какой это осел догадался сочинить «траурный вальс»?»

Наконец, дело дошло до бурного протеста со стороны

Шуберта, когда Диабелли, рекламы ради, придумал особенно галантное название «Hommage aux belles Viennoises»¹, снабдив его также привлекательным немецким подзаголовком «Венский дамский лендлер». Но протест не помог.

Заправили венского увеселительного промысла—этого блестящего продукта коррупционной политики Меттерниха — не считались ни с чем. Нашлись даже композиторы, которые, не задумываясь, следовали по этому пути, как доказал Ансельм Хюттенбреннер своим вальсом «Лесной царь». Подобное искажение гениальнейшей баллады Шуберта в угоду моде, изданное солидной фирмой Каппи и Диабелли, к тому же состряпанное старейшим другом композитора, встретило надлежащий отпор: язвительный Фридрих Август Канне, издатель «Альгемейне музыкалише цейтунг» и близкий друг Бетховена, выступил с сочиненным им классическим дистихом:

Приманка

Вопрос: Скажи мне, чудак-человек, что тебе понадобилось в произведениях Гёте?

Ответ: Я выискиваю названия. Нашел — Лесной царь—лендлер!

Так на три восьмых

Вопрос: Скажи, как танцуют под лендлер ужасы мира духов?

Ответ: В нынешнее время любую песню можно сплясать.

Чувство

Вопрос: Скажи мне, разве в нынешнее время все чувства устремляются к ногам?

Ответ: С тех пор, как люди стали затягиваться в корсет, сердца опустились.

Саркастические стихи Канне — это подлинное произведение на злобу дня—не помешали Диабелли через шесть

¹ «Почтительное подношение прекрасным венкам» (фр.).

месяцев после смерти Шуберта выпустить «Галоп—Лесной царь», притом даже под именем композитора.

В то время издавались и сборники, содержащие до 50 танцев различных композиторов. Мы регулярно встречаем в подобных сборниках имена Рандхартингера, Лакнера и Шуберта. Даже такие композиторы, как Карл Черни, Гуммель и Бетховен, не считали унижительным принимать в них участие. Это безусловно доказывает, что тогда еще легкую музыку не отделяли жирной чертой от большого искусства. Это было сделано лишь в эпоху империализма, когда, вследствие обострения классовой борьбы, искусство буржуазии изолировало себя от масс, а заправило увеселительного промысла, особенно в городах, стали буквально забрасывать широкие массы музыкальной пошлятиной, тем самым отстраняя их от подлинного искусства, тесно связанного с реальной жизнью. Но этот процесс начался уже во времена Шуберта. Чтобы помочь успешному проведению своей политики в области культуры, направленной на коррупцию и затуманивание мозгов, правительство Меттерниха не нашло ничего лучшего, как широко распахнуть двери для жизнерадостной народной танцевальной музыки. При этом его, разумеется, интересовала не музыка, а увеселения как политическое орудие. Так народную музыку поставили на службу реакционным целям, причем она в значительной мере сохранила свой самобытный характер. Однако лендлер с его спокойным, ярко выраженным деревенским характером и сильным притоптыванием, пришлось приспособить к паркету венских танцевальных зал, и он был превращен «цивилизацией» в скользящий городской вальс. Лендлер прежде представлял собою фигурный танец, в котором различные движения рук изображали пантомиму сватовства. Вследствие ускорения темпа до вальса,— хотя во времена Шуберта вальс танцевали значительно спокойнее, чем это стали делать позднее с легкой руки Йоганна Штрауса младшего,— движения рук становились все затруднительнее и в конце концов отпали совсем. Центр тяжести постепенно перешел к движениям ног. Многозначительная игра рук в пантомиме была во сто крат возмещена прижиманием друг к другу, близкими прикосновениями тел; одних это восхищало, других, усматривавших в

этом безнравственность, приводило в негодование: прежде ведь это считалось непозволительным, фривольным. В то же время в этом было что-то естественное. Буржуазия нарушила всю систему придворных условностей. Таким образом, с одной стороны, в вальсе сохранялась народность музыки лендлера, широта мелодики, с другой,— он находился под постоянной угрозой опошления усилиями тех, кто превращал музыку в товар. Поэтому именно в связи с своеобразными условиями пересадки в город, при утонченном покровительстве, оказываемом либерально-феодальной системой, венский вальс, благодаря своей связи с истинной народностью, благодаря выраженной в нем беззаботной жизнерадостности, наивной радости наслаждения, благодаря своей безыскусственной человечности, неожиданно поднялся на необычайную высоту. Можно сказать, что мировое значение австрийской музыки, которое она завоевала себе в области серьезной музыки своими классиками вплоть до Шуберта, после смерти Шуберта перешло в область легкой музыки, в которой господствовал венский вальс, и если она все же продолжала великие традиции, не теряя своего легкого народного характера, то далеко не в последнюю очередь благодаря Францу Шуберту.

С историей венского вальса неразрывно связано три великих имени: это, как известно, Иосиф Ланнер, Иоганн Штраус отец и Иоганн Штраус сын. Выпускались танцевальные альбомы, в которых, наряду с именами Бетховена и Шуберта, можно было встретить известных авторов танцев и легких песенок, как Михаэль Памер и Венцель Мюллер. Не раз Лохнер участвовал в таких альбомах с музыкальным заключением в виде «Коды». Много писал для них и Бенедикт Рандхартингер. Но выходили уже и такие сборники, в которых объединялись произведения Шуберта, Ланнера и Штрауса. Венская «Театерцейтунг» в своих заметках о новых изданиях особенно выделяет «произведения господ Шуберта, Ланнера и Штрауса».

В подобных альбомах танцевальной музыки встречались рядом имена самых разнообразных композиторов. Уже по длинному списку авторов на титульном листе было видно, что Вена во времена Меттерниха изобиловала композиторами, сочинявшими вальсы. Имелись даже такие,

которые, не умея играть на фортепьяно, передавали свои танцы дилетантам, чаще всего переписчикам, поручая им сострять по скрипичной партии партию рояля с соответствующей гармонизацией. Существовали и известные капельмейстеры, которые помещали в таких альбомах под своим именем произведения, купленные ими у молодых неизвестных композиторов. С подобных «поставок» различным капельмейстерам начал, например, свою карьеру родившийся в 1804 году Иоганн Штраус, благо ему рано представлялась такая возможность в пивном и танцевальном зале, который содержал его отец.

Сын перчаточника Ланнер, который был на три года старше Штрауса, сначала выступал в пивных с попури из опер и танцами, написанными им самим и другими композиторами. Он как бы следовал старой традиции деревенских скрипачей и таперов, игравших в пивных и трактирах для увеселения публики и танцев. Такие маленькие ансамбли музыкантов, в которых наряду с талантливыми самородками имелись и самые плохие дилетанты, прозвали в народе за их плохую игру «холерными капеллами». Ланнер и Штраус прошли обучение в капелле под руководством вечно пьяного, но знаменитого Михаэля Памера, дирижировавшего оркестром в известном танцевальном заведении «Шперль-Зале» в Леопольдштадте. Вскоре Штраус стал выступать как альтист в только что созданном струнном квартете Ланнера. Для полного комплекта был приглашен и виолончелист. Новый музыкальный ансамбль выступал в ресторане «Цум ребхун», где он пользовался все возрастающим успехом. Четыре года спустя капелла Ланнера настолько прославилась, что стало возможным создать целый струнный оркестр, который впервые выступил 1 мая 1824 года в лучшем кафе Пратера под открытым небом. Это было целым событием в музыкальной истории, так как до тех пор в общественных садах играли только на духовых инструментах. Успех был поразительный.

Шуберт ценил в Ланнере настоящего венского народного музыканта и полюбил его задолго до того, как он покорила Пратер своей большой капеллой. Шуберт был также постоянным посетителем ресторана «Цум ребхун». Вскоре после того, как двадцатитрехлетнему Лахнеру уда-

лось получить место органиста, Шуберт взял с собою своего нового друга в это заведение. Ланнер рассказал Шуберту о небывалом успехе никому не известного ба-варца. Каково же было его изумление, когда Шуберт немедленно же представил ему молодого музыканта. «Да, да,— спохватился пораженный Ланнер и, намекая на то, что и Шуберта и Лахнера звали Францем, сказал: «У всех этих Францев в голове что-то есть!»

Известно, что Шуберт восхищался Ланнером, а Ланнер — Шубертом, хотя Ланнер и знал лишь немногие из его произведений. Ланнер был большим поклонником театра, но его работа как композитора, аранжировщика и организатора оставляла ему мало времени для этого увлечения. Каждый вечер он стоял за своим пюпитром, а днем спал или писал свои произведения. В 1820 году он присутствовал на повторной постановке «Волшебной арфы» Шуберта в театре «Ан дер вин», ему особенно понравилась увертюра. Впоследствии венский музыкальный критик Эдуард Ганслик писал:

«Лучшие произведения Ланнера звучат как отголосок Франца Шуберта. Тот, кто помнит «Немецкие танцы» Шуберта, не усомнится в родстве этих двух венских композиторов, большого и малого».

Это точное замечание Ганслика относилось не только к взаимному влиянию обоих композиторов: оба мастера, как большой, так и малый, черпали из одного неиссякаемого источника—австрийской народной музыки, возвращая взятое в стократной мере.

«Царский гонорар», который Шуберт, возвратившись из поездки по Верхней Австрии, получил от Артариа за свои семь шотландских песен на слова Скотта,— остался для композитора не без последствий. Он укрепил в нем иллюзию относительно того, что он сможет просуществовать как свободный художник на доходы от своих сочинений. Несомненно, именно поэтому он, к великому огорчению своего отца, отказался от вакансии второго придворного органиста, которую ему предлагали через друзей. В письмах в Гмунден Швинд убедительно советовал своему другу Шуберту стать придворным органистом. Напрасно он совал ему под нос пример своего приятеля, художника Ридера, который незадолго до

отъезда Шуберта в Верхнюю Австрию написал его портрет.

«Ридер, как профессор Инженерной академии, получает 600 гульденов, и есть подозрение, что он вскоре женится. Если ты серьезно подумаешь о месте придворного органиста, то и ты сможешь пойти столь же далеко. Тебе необходимо вести регулярный образ жизни, в противном случае ты в результате полной нищеты твоих друзей вынужден будешь удовлетворять свои физические и духовные потребности фазанами и пуншем в одиночестве, что равносильно жизни на диком острове или Робинзоnade».

Но даже подобное изображение перспективы не принесло никаких плодов. Шуберт не воспользовался предоставленной возможностью.

Вскоре ему пришлось убедиться, что, вопреки всем добрым намерениям, он не в состоянии ни охранять свои интересы, ни экономить. С помощью друзей его двести гульденов были вскоре израсходованы. За приливом последовал отлив. Снова начались хлопоты о деньгах. Немедленно же положение Шуберта было использовано издателями. Наконец он решил серьезно заняться поисками места с постоянным окладом. В связи с уходом на пенсию 74-летнего Сальери уже целый год была свободна должность второго придворного капельмейстера, так как занимавший это место Иосиф Эйблер занял место Сальери. Среди кандидатов числились также «соперники», как Ансельм Хюттенбреннер и Конрадин Крейцер. Шуберт приложил к своему ходатайству удостоверение, выданное ему Сальери. Казалось, оно было как нельзя кстати, потому что, во-первых, речь шла о должности заместителя покойного учителя Шуберта, а во-вторых, это свидетельство подтверждало способности Шуберта в области контрапункта и его пригодность для должности капельмейстера как в церкви, так и в театре. Неприятно было только то, что его друг Хюттенбреннер имел точно такое же свидетельство, написанное Сальери. Но не это решило дело. Вопрос был разрешен самым «практичным» образом. По распоряжению императора при замещении вакансии следовало особенно считаться с высшими интересами казны. В связи с этим на вакантную должность назна-

чили почти шестидесятилетнего капельмейстера придворного театра, Вейгля, хотя он уже собирался уходить на пенсию. Таким образом императорская касса сэкономила в выплате пенсии, принудив старика Вейгля занять место Эйблера, причем ему добавили только квартирные¹. То, что дирижера и композитора такого ранга, как Вейгль, имевшего большие заслуги в области оперы и немецкого зингшпиля, особенно благодаря своему знаменитому «Швейцарскому семейству», да еще в его возрасте заставили принять вторую должность в придворной капелле, показывает, с каким пренебрежением двор относился к представителям искусства, которые служили ему до седых волос. О том, насколько незначительным было это место, говорит нам личность нового «начальника» Вейгля — Эйблера. Когда Шуберт передал ему для исполнения в придворной капелле мессу, на которую он возлагал особенно большие надежды (предположительно это была последняя, написанная в Es-dur), — этот невежда осмелился заявить ему в глаза, что он не слышал ни одного его произведения. «Несомненно, много я о себе не воображаю, — рассказывал композитор своим друзьям, — но я все же думал, что венский придворный капельмейстер хотя бы что-нибудь слышал обо мне. Когда я через несколько недель пришел узнать о судьбе своего детища, Эйблер сказал, что месса хороша, но что она написана не в том стиле, который любит император. Ну, что же, я простился и подумал про себя: я, стало быть, не такой счастливец, чтобы уметь писать в императорском стиле».

Итак, музыкальный эксперт императора заявил вели-

¹ Пенсия Вейглю размером в 2400 флоринов ежегодно была назначена еще в 1802 году. Однако позднее ему предложили исполнять обязанности первого дирижера Кернтнертеатра. При этом, согласно существовавшим порядкам, из пенсии стали вычитать 800 флоринов ежегодно — сумму «жалованья», которое ему выплачивал театр; таким образом он получал те же 2400 флоринов в год. Теперь на него возложили дополнительную нагрузку, причем жалованье по капелле (1200 флоринов в год) также вычиталось из пенсии и были добавлены только 200 флоринов «квартирных» денег. Таким образом императорская казна смогла «экономить» в выплате большей части уже назначенной Вейглю пенсии. — *Прим. ред.*

чайшему австрийскому композитору, что он пишет не так, как это угодно суверену. Одновременно это явилось доказательством внимания, которое императорская придворная капелла оказывала своим бывшим певчим. При жизни Шуберта ни одно из его церковных произведений, за исключением Лихтентальской мессы в C-dur, не было удостоено исполнения даже в церкви августинцев.

Не больше успеха принесла ему и вторая попытка, правда, потерпевшая неудачу не из-за скаредности императорской казны, а только из-за своенравия Шуберта. Еще прежде, чем его величество известило Шуберта о том, что место, о котором он ходатайствовал, передано другому,—ему пришлось ждать ответа до января 1827 года.—Шуберт заинтересовался, по-видимому, освободившейся вакансией второго капельмейстера в Кернтнертортеатре. По сообщению Шиндлера, композитору была даже предоставлена возможность лично разучить с оркестром небольшую вещицу, состоявшую из пяти-шести номеров. Но на генеральной репетиции он категорически отказался облегчить арию для молодой певицы, которой было трудно состязаться с большим оркестром. «Многие музыканты в оркестре уговаривали Шуберта уступить. Я тоже, сидя рядом с ним, пытался уговорить его. Но наш друг, выслушав это требование, с явно растущим негодованием ответил, повысив голос: «Ничего я не изменю!» Выкрикнув это, он с шумом захлопнул партитуру, взял ее подмышки и быстрыми шагами удалился. Таким было начало, таким же был и конец карьеры Франца Шуберта как оперного дирижера».

К сожалению, прочие очевидцы рассказывают другое. Первый флейтист оркестра, Франц Цирер, вспоминая позднее об этой генеральной репетиции, соглашался, что «шубертовская концертная ария из-за больших интервалов была чрезвычайно трудна, особенно для начавшего слабеть голоса Шехнер», но ничего не мог сказать о столь драматическом финале репетиции. Напротив, по его мнению, Шуберт вел себя, как это и было ему свойственно, тихо и спокойно.

Имеется еще версия Иосифа Хюттенбрэннера, который пишет: «Певица была даже очень довольна, по ее выражению, «чудеснейшей арией» Шуберта, и получить место

ему помешало не собственное упрямство, а просто интриги в театре».

Более критично высказался по этому поводу такой преданный и неподкупный в своих высказываниях почитатель Шуберта, как Леопольд Зоннлейтнер: он видел причины этой неудачи в образе жизни Шуберта и его манере работать. Зоннлейтнер пишет:

«Шуберт был необычайно плодовит и прилежен, занимаясь в области композиции. В отношении же всего другого, что относилось к работе, он не проявлял никакого желания. Театр и изысканное общество он посещал редко, любил проводить вечера в кругу веселых друзей в ресторане, где часто засиживались далеко за полночь и порою охотно предавались излишествам. В связи с этим он привык оставаться в постели до 10—11 часов утра. И поскольку он любил в это время писать, то утренние часы, которые лучше всего могли быть использованы для того, чтобы давать уроки, были потеряны. Подобный образ жизни лишил его возможности быть коррепетитором¹ в Кернтнер-тортеатре. Он не мог приходиться в точно указанное время на репетиции, и механичность этой работы надоедала ему. Возможно, рассказ Шиндлера о потере места в театре не лишен основания, но я тогда об этом ничего не слышал. Главной причиной, несомненно, была неаккуратность Шуберта».

Зоннлейтнер оставил нам также довольно точное описание внешности Шуберта. Из всех портретов он отдает предпочтение акварели Ридера, хотя он и не был вполне согласен с данными в ней пропорциями. Ему казалось, что Шуберт изображен слишком массивным и грузным. «Шуберт был ниже среднего роста, лицо у него было полное и круглое, короткая шея, лоб не очень высокий, густые каштановые от природы выющиеся волосы; спина и плечи округленные, руки мясистые, короткие пальцы — *main potelée* (деликатное описание мясистых рук. — Г. Г.). Глаза (если я не ошибаюсь) сероголубые, брови густые, нос тупой, широкий, губы пухлые, лицо несколько похо-

¹ Коррепетитор — лицо, разучивающее с певцами их партии в музыкальных театрах Австрии и Германии (отвечает принятому в нашей стране наименованию «концертмейстер»). — Прим. ред.

жее на негра. Цвет кожи — скорее светлый, чем темный, кожа, склонная к сыпи и из-за этого несколько темноватая, голова глубоко всажена в плечи и наклонена вперед. Шуберт постоянно носил очки. Выражение лица в спокойные минуты казалось скорее тупым, нежели вдохновенным, скорее мрачным, чем веселым, его можно было принять за австрийского или скорее баварского крестьянина. Лишь рассматривая его более пристально, например, когда он слушал музыку или интересный разговор, можно было заметить, что черты его лица несколько оживлялись, уголки губ поднимались вверх, глаза блестели, вся манера держаться становилась несколько свободнее. Но по-настоящему он оживлялся только среди близких друзей, за пивом или вином, однако и здесь он никогда не смеялся звонко и весело, а обычно только как-то глухо хихикал».

За этим неприкрашенным портретом, который не героизирует и не идеализирует Шуберта в обывательском духе, скрывались черты своеволия сильного духом и в то же время нежного и бесконечно одаренного человека. Пожалуй, это и служит нам объяснением, почему он все больше устранился от всех других обязанностей, кроме композиции. По-видимому, Шпаун придерживается того же мнения, когда пишет: «Несколько позднее он мог бы занять должность капельмейстера в Кернтнергортее, но у него не было желания, и он совершенно правильно говорил, что не подходит для этой должности». Он родился, чтобы быть композитором и никем другим, и когда нужда заставляла его искать себе обеспеченный кусок хлеба, все в нем возмущалось против нелепого, противоречащего здравому смыслу положения, при котором его талант не мог прокормить его. Чем более простым и естественным он был в своем искусстве, тем неумолимей он должен был столкнуться с разрушительным характером капитализма, который превращает художника «в раба любого жалкого лавочника».

Отказ от карьеры капельмейстера ни в коей мере не помешал Шуберту с прежней настойчивостью добиваться успеха на озерном поприще. Казалось, неудачи только придавали ему больше мужества. К тому же как раз в это время он получил столь заманчивое предложение Мильдер-Бауэрнфельд все никак не мог написать обещанное либрет-

то. Шуберт уже начал терять терпение. К несчастью, один общий друг пригласил Бауэрнфельда сопровождать его в длительную служебную командировку в Каринтию, а так как этот друг «разъезжал с пристяжными, да еще получал за это деньги», Бауэрнфельд обеими руками ухватился за предложение. В середине апреля «путешествие в неизвестность» началось. Бауэрнфельду пришлось поклясться Шуберту, что он сдаст ему либретто как можно скорее. В дилижансе он непрерывно продумывал тему. «Я думал о либретто для Шуберта. Граф фон Глейхен не выходил у меня из головы. Драматический и музыкальный конфликт: восток и запад, янычары и рыцари, романтическая и супружеская любовь и т. д., короче, турецко-христианский этюд. Стихи пишутся довольно легко».

Итак, снова рыцарская опера! Бауэрнфельд следовал моде, то есть романтике, но на этот раз с примесью «Западно-Восточного Дивана!» Несомненно, эту подозрительную смесь Бауэрнфельд готовил не только в угоду Мильдер, она была плодом его собственного, хотя и неясного ему самому стремления уйти от диктата романтической школы. Тему он почерпнул из сказки «Мелехзала» известного немецкого рассказчика Музеуса. «Мораль» этой истории была весьма рискованной и во многих отношениях могла обратить на себя внимание цензуры. После многолетнего отсутствия граф фон Глейхен возвращается к себе на родину в Германию вместе с прекрасной черноглазой Зюлейкой, с которой он повенчался на Востоке. Для законной жены, верно и преданно ожидавшей мужа долгие годы, это страшный удар. Но графу удается примирить обеих супруг и мирно жить в двойном браке.

Эта «песнь песней» полигамии, волновавшая души еще в средние века, по-видимому, основана на исторических фактах. На могильном памятнике графа фон Глейхен в Эрфурте можно прочесть надпись:

«His ossa cubant comitat. Ernesti de Gleichen ejusque uxorum. R.I.P.» (Здесь покоится граф фон Глейхен со своими супругами. Мир праху их!)

Несомненно, Бауэрнфельда привлекало не столько восхваление полигамии, сколько выраженная в сказке мысль: примирение Востока и Запада, язычества и христианства. Следует отметить, что за два года до этого в герцогском

театре в Веймаре была поставлена опера на ту же тему. И написал ее капельмейстер Гёте—Карл Эбервейн, тот самый, который сочинил музыку к постановке «Фауста».

Таким образом у Бауэрнфельда оказались не такие уж плохие предшественники. Шуберту он постоянно сообщал о ходе работы. «Большинство номеров «Графа фон Глейхен» я даже положил на музыку и напевал», — уверял Бауэрнфельд, чтобы показать, что во время работы он все время имеет в виду музыкальное оформление. Шуберт сухо отвечал ему: «Что ты написал оперу, это с твоей стороны весьма похвально, мне только хотелось бы, чтобы я ее уже имел в руках. У меня здесь потребовали либретто, так как хотят выяснить, что можно с ним сделать. Если бы твоя рукопись была уже готова, ее можно было бы представить и после признания ее достоинств, в которых я не сомневаюсь, с божьей помощью приступить к делу или послать ее Мильдер в Берлин».

Для исполнения главной женской роли, разумеется, привезенной с Востока Зюлейки, Шуберт уже наметил актрису. Это была молодая Нанетта Шехнер, с которой он, по сообщению Шиндлера, поссорился на генеральной репетиции в Кернтнертортеатре. По-видимому, их столкновение было лишь незначительным, и вряд ли о молодой Шехнер можно было в то время сказать, что голос ее уже начал слабеть. Двадцатилетняя Шехнер, ученица Вебера, была в то время одной из восходящих звезд Венской оперы. На нее друзья немецкой оперы возлагали свои новые надежды. Ее незаурядный голос должен был победить итальянских примадонн. Как новый талант, она была представлена даже глухому Бетховену, который по губам угадывал, сколь выразительно ее пение. Молодая девушка из Мюнхена жила в Вене со своей матерью весьма скромно, несмотря на наличие такой почетной протекции, и Ансельм Хюттенбреннер, которого вместе с Шубертом пригласили в гости на «домашнюю лапшу», не мог скрыть своего удивления, что «очаровательная Шехнер» не сидела за столом, а подавала к столу, как горничная. В мае она вызвала всеобщее восхищение своим дебютом в еще не вышедшей из моды опере-зингшпиле Вейгля «Швейцарское семейство». Шуберт находил, что у нее «много общего с Мильдер» и немедленно сообщил свое наблюдение Бауэрнфельду, ви-

дя в этом хорошее предзнаменование для их новой оперы. Вскоре Бауэрнфельд получил письмо и от Шобера, явно имевшее целью поторопить его.

«Относительно театральных дел я могу тебе сообщить, что мадемуазель Шехнер очаровала весь город своим чудесным пением на немецком языке. После Мильдер таких голосов здесь еще не слышали, а она к тому же молода и хороша собой. Шуберт тоже слушал ее и стал одним из тех, кто тоже поет ей хвалебные гимны. Если бы только он написал для нее оперу! Может быть, твоя как раз подойдет?»

Тем временем Бауэрнфельд действительно занес в дневник:

«За восемь дней оперу закончил. Сообщил об этом Шуберту, и он не замедлил ответить. Он жаждет получить либретто...»

Но вместо того, чтобы вернуться в Вену, Бауэрнфельд поехал дальше со своим другом в Гаштейн, Гмунден и Линц, то есть как раз в те места, которые так любил Франц Шуберт. Отсюда возник проект — встретиться в Гмундене или в Линце. Но в начале июля Шуберт с огорчением пишет своему другу:

«Дорогой Бауэрнфельд! Я не имею никакой возможности поехать в Гмунден и куда бы то ни было: у меня совсем нет денег, и дела мои вообще очень плохи. Но я не обращаю на это внимания и весел».

Затем следует настойчивая просьба: «Прошу тебя, приезжай скорее. Из-за оперы».

Бауэрнфельд задержался еще на месяц, поскольку он в своей поездке по Верхней Австрии останавливался почти всюду, где так радушно принимали Шуберта. Шуберт ведь написал ему: «В Линце тебе достаточно назвать мое имя, и тебе всюду будут рады».

Наконец настал день встречи. Бауэрнфельд и его друг в конце июля сели в Линце на корабль, чтобы спуститься вниз по Дунаю до самой Вены. В его дневнике мы находим рассказ о бурной встрече друзей.

«Вечером, когда мы причалили в Нусдорфе, Швинд и Шуберт выбежали ко мне навстречу из кафе. Бурное ликование! — «Где же моя опера?» — спрашивает Шуберт. — «Вот она!» — и я торжественно передаю ему «Графа фон

Глейхена». Мы едем к Шоберу в Веринг. По старому обычаю мы проводим ночь все вместе. Следуют бесконечные рассказы».

Но очень скоро мы читаем: «Швинд мрачен, Шобер, как всегда, ничего не делает. Шуберту опера очень понравилась, но мы боимся цензуры... Шобер и Швинд расходятся во мнениях. Бедный Мориц страдает от любви, он не находит признания как художник. Шуберт сидит без денег, как и все мы».

Такое положение в кружке друзей Бауэрнфельду было не в диковинку. Уже в мае Шуберт, недовольный, насмешливо сообщал ему:

«От Шобера и Швинда ничего не слышно, кроме плача, который больше раздирает душу, чем тот, что раздается в церкви на Страстной неделе» (Как будто ему самому было лучше! Но о себе он просто писал: «Я не обращаю на это внимания и весел»). В июле его настроение ухудшилось, саркастический тон писем обострился: «Швинд в ужасном положении из-за Нетти! Шобер стал привилегированным дельцом». Но это было еще не все, что ожидало Бауэрнфельда в этом «интимном письме с несколько компрометирующим содержанием». Самый большой сюрприз Шуберт приберег к концу письма. Он содержал два слова с тремя восклицательными знаками: «Фогль женился!!!»

Действительно, пятидесятивосьмилетнему «франту» горячие источники Гаштейна и вслед за ними путешествие по Италии так помогли, что весной 1826 года по возвращении в Вену он поразил весь свет своей женитьбой. Старый холостяк в роли жениха — далеко не обычное явление. Правда, его избранница, дочь придворного художника Роза, была уже не молоденькая девушка. Но в знаменитой картине Швинда, где изображен весь кружок друзей во время одной из шубертиад в доме Шпауна, она выглядит, несомненно, привлекательной и даже очаровательной. Медовый месяц Фогль провел с хорошенькой, обожающей его Кунигундой в Штейре. Несомненно, это обстоятельство и помешало ему взять с собой Шуберта. За всю свою жизнь Шуберт ни разу не мог поехать куда-либо на свой счет. Чтобы не торчать летом в городе, ему не оставалось ничего другого, как вместе со Швиндом и Шобе-

ром отправиться в Веринг, где Шобер снимал небольшой домик. В связи с приездом какого-то дипломата Шоберу срочно пришлось оставить свою «роскошную квартиру» (Франц фон Гартман).

В то время как оба друга предавались в Веринге «плачу», Шуберт работал. Вероятно, это и давало ему основание столь гордо говорить о себе: «Денег у меня нет, чувствую я себя плохо, но я не обращаю на это внимания и весел». Ибо поистине творческие натуры способны не терять веселого расположения духа даже, когда они создают что-либо трагическое. Правда, он шутливо жаловался на плохую погоду, которая в мае не давала ему посидеть в саду: «Для меня это самое ужасное, что только может быть. Я совсем не работаю». Вероятно, погода в июне была значительно лучше, потому что его произведение, написанное за это время в Веринге, принадлежит к самым зрелым, самым лучшим вещам, созданным им когда-либо. Это полный драматизма квартет G-dur, последний и самый значительный из струнных квартетов, как бы предвосхищавший «Зимний путь» в области инструментальной музыки. Вскоре после этого он написал три знаменитые песни на тексты Шекспира, из них две в переводе Бауэрнфельда — «Застольную песню», «Серенаду» и «К Сильвии». Вместе с «Песней Ипполита», созданной на стихотворение поэтессы Иоганны Шопенгауэр, они были записаны в маленькой нотной тетради, разлинованной карандашом. О самой известной из этих четырех песен, несравненной «Серенаде» из «Цимбелина», существует следующая легенда: Шуберт сперва записал тему этой необыкновенной песни на обратной стороне ресторанныго меню в саду ресторана «Цум бирзак».

Как мы видим, Шуберт не с пустыми руками пришел на встречу с Бауэрнфельдом, хотя лето в Веринге выделялось среди других не по количеству, а по ценности написанных произведений.

Тем временем либретто «Графа фон Глейхена» было передано в цензуру. Спустя три месяца друзья получили ответ: «Запрещено».

«Когда же чорт приберет к рукам эту проклятую цензуру? — с горечью записал поэт в своем дневнике. — Шуберт хочет, несмотря на это, писать музыку». Действи-

тельно, композитор возлагал большие надежды на постановку оперы в Берлине, которую ему обещала Анна Мильдер. В Берлине он рассчитывал не встретить подобного сопротивления.

Однако нельзя отрицать, что этот запрет нанес Шуберту тяжелый удар. Он с таким нетерпением ждал от Бауэрнфельда либретто, так живо одобрил его — и все же прошел почти целый год, прежде чем он принялся за музыку. Опера осталась незаконченной, на этот раз уже не оттого, что Шуберт очень сердился, когда, восхваляя его песни и танцы, забывали другие его произведения. «Я вовсе не сочиняю только лендлеры, как пишет глупая газета и как болтают дураки. Я, Франц Шуберт, создавший великое и прекрасное, о чем вы даже не имеете понятия. И я напишу еще более прекрасное: кантаты и квартеты, оперы и симфонии!» Возможно, что подобные высказывания от Шуберта можно было услышать лишь изредка, вечерами, когда в кругу друзей вино ударяло ему в голову. Но теперь он впервые получил доказательство того, что его признают как композитора инструментальной музыки, — из-за границы. Известный швейцарский издатель, композитор и музыкальный деятель Ганс Георг Негели из Цюриха, друг Песталоцци и большой почитатель Баха и Бетховена, задумал издать сборник современных сонат для фортепьяно под названием «Триумфальная арка». Он осторожно обратился к ученику Бетховена Карлу Черни с просьбой назвать лучшие произведения современных венских композиторов, которые он мог бы включить в сборник. Вне всяких сомнений для него был только «композитор фортепьянных пьес Шуберт», которого Негели решительно причислял к «хорошим, даже отличным композиторам». Он знал его сонату для фортепьяно a-moll op. 42, изданную Пеннауэром, и считал первую ее часть шедевром.

Узнав через Черни о желании Негели получить от него новую сонату, Шуберт с радостью откликнулся, выразив Негели письменно свою готовность и потребовав гонорар в 120 гульденов, которые должны были быть переведены авансом в Вену. Подобное требование можно назвать смелым. За гаштейнскую сонату для фортепьяно (D-dur op. 53) вместе с дивертисментом à la Hongroise op. 54 Артариа заплатил ему 120 гульденов, а за свое

единственное произведение, напечатанное в Германии еще при его жизни, — большое фортепьянное трио (ср. 100), — Шуберт согласился получить всего 60 гульденов. Таким образом в этом случае он потребовал вдвое больше, чем обычно. Мы не знаем, кто придал Шуберту смелости в переговорах с Негели, возможно, «привилегированный делец» Шсбер, а может быть, и 200 гульденов, полученные от Артариа за его семь шотландских песен. В результате храбрый Негели, вероятно, до смерти перепугавшись, больше не писал Шуберту, и сборник вышел без произведений Шуберта.

Интересно отметить, что Шуберт не стал ожидать ответа, а учитывая распространившуюся о нем славу за пределами австрийских пограничных столбов, в августе послал предложения двум лейпцигским издателям. Одним из них был известный издатель Брейткопф, от которого с некоторым основанием можно было ожидать, что он за время, прошедшее после исторического скандала с «Лесным царем» в 1817 году, успел узнать о существовании в Вене настоящего Франца Шуберта. Вторым был торговец музыкальными произведениями и представитель фирмы Артариа в Германии Генрих Альберт Пробст, компаньон которого Фридерих Кистнер впоследствии продолжал дело уже под своим именем. Оба письма Шуберта — почти одинакового содержания — были отправлены в один и тот же день (12 августа). Не без удовольствия мы читаем обращение к высокомерному Брейткопфу:

«Ваше благородие!

В надежде, что мое имя Вам небезызвестно, я позволяю себе сделать Вам предложение: не пожелаете ли Вы получить некоторые из моих произведений за небольшой гонорар, поскольку мне очень хотелось бы, чтобы обо мне как можно больше знали в Германии. Вы можете выбрать из моих песен с фортепьянным сопровождением, струнных квартетов, сонат для фортепьяно, пьес в четыре руки и т. д. Я написал также октет. Во всяком случае, я почту за особую честь установить связи с такой старой и известной музыкальной фирмой. В ожидании скорого ответа остаюсь с глубоким уважением

преданный Вам

Франц Шуберт»

На этот раз композитор очень скоро получил ответ. Он был даже весьма любезным и говорил о заинтересованности. Брейткопф спешил заверить, что его фирме будет очень лестно вступить в «приятные для обеих сторон отношения». Брейткопф предлагал Шуберту выслать ему одну-две фортепьянные пьесы в две или четыре руки. Пьесы будут изданы, и композитор получит за них несколько авторских экземпляров, но зато гонорар за следующие произведения будет зависеть от успеха этих пьес. «Мы не сомневаемся в Вашем согласии, так как и Вас и нас интересует не столько издание отдельного произведения, сколько вопрос длительной связи между нами».

И подобное предложение одним из самых уважаемых немецких издателей осмелился сделать Францу Шуберту, достигшему в то время вершины своего мастерства! Не издатель должен был авансировать композитора, а композитор — богатого торговца. Разумеется, Шуберт не мог существовать лишь надеждой на успех. Ему необходимо было срочно издать свое произведение и получить за него гонорар. Ему нужны были деньги, и потому он не согласился на предложение Брейткопфа.

По-видимому, Пробст через свои венские связи с фирмой Артариа был лучше осведомлен о возможностях сбыта фортепьянной музыки Шуберта, чем его конкурент Брейткопф. Поэтому в его ответе таких возмутительных условий не содержится. Пробст без оговорок принимает предложение Шуберта. Ему необходимы были прежде всего легко доступные произведения для фортепьяно как в две, так и в четыре руки, которые было бы нетрудно играть. Это доказывает, что пьесы в четыре руки имели тогда хороший сбыт. «Следует только раз пробить дорогу, а потом можно издавать все, что угодно. Но вначале необходимо в какой-то степени пойти навстречу публике».

Ответ Шуберта нам не известен — он утерян. Но из второго письма лейпцигского издателя мы знаем, что Шуберт выслал три рукописи, за которые потребовал по 80 гульденов. Пробсту цена показалась слишком высокой. К тому же он вдруг сообщил, что ему придется отказаться от этих рукописей, так как он в данное время занят изданием полного собрания сочинений пианиста-виртуоза Калькбреннера! И чтобы еще сильнее нажать на Шубер-

та, сидевшего без денег, он любезно добавляет в конце письма: «На всякий случай, я все три пьесы держу наготове и остаюсь...».

Тем самым были похоронены все надежды, которые Шуберт возлагал на издания за границей. Снова он был отдан на произвол венских издателей, которые, за немногими исключениями, наперебой добивались снижения его гонорара.

Разумеется, Шуберт не сидел сложа руки, он стремился пробить себе путь в Вене, добиться исполнения своих произведений в концертах. Решительного прорыва он надеялся достигнуть при помощи большой симфонии, работу над которой он, по-видимому, начал во время пребывания в Гмундене и Гаштейне. Еще в августе 1825 года Швинд сообщил ему хорошие вести в Гаштейн:

«На твою симфонию мы возлагаем большие надежды: Старик Хениг — декан юридического факультета и как таковой собирается устраивать концерты. Это, пожалуй, даст возможность исполнить симфонию, вернее, мы на это рассчитываем».

Действительно, юридический факультет ежегодно устраивал в актовом зале университета большой благотворительный концерт в пользу семейств умерших членов университетской коллегии. Можно предположить, что Швинд потому с такой уверенностью рисовал перед Шубертом перспективу исполнения симфонии, что рассчитывал на поддержку отца своей Нетти, который был деканом факультета. Но когда настал день концерта — 30 апреля 1826 года — симфонии в программе не оказалось, несмотря на участие оркестра. Причину такого неожиданного оборота дела, без сомнения, следует искать в самом Шуберте. Симфония была набросана в основных чертах, но еще не готова. Мы не знаем, что помешало композитору приступить к ее окончательной доработке и оркестровке. Может быть, его напрасные старания получить вакантное место придворного капельмейстера, или непредвиденные обстоятельства, из-за которых он не получил места второго капельмейстера в Кернтнертортеатре, или, может быть, музыка к «Графу фон Глейхен» занимала тогда все его мысли? Или, может быть, он действительно решил строго придерживаться своего плана, о котором он сообщал в 1824 го-

ду Купельвизеру, — написать третий квартет, чтобы «таким способом проложить себе путь к большой симфонии?» Во всяком случае, известно, что довольно скоро после того, как он закончил квартет G-dur, он уведомил Общество любителей музыки о своем намерении посвятить ему свою новую симфонию (начало октября 1826 года). Почему он это сделал — совершенно ясно: ему нужны были деньги. Правление общества сделало великодушный жест, распорядившись выдать композитору 100 гульденов «за его заслуги перед Обществом и в виде поощрения на будущее», причем, как было особо подчеркнуто, «безотнositельно к его посвящению». Иосиф Зоннлейтнер выразил даже готовность ссудить эту сумму, если в кассе Общества в данный момент таких денег не окажется. Шуберт поблагодарил. В июне 1827 года он был даже избран «выборным» Общества, вопреки уставу, который не разрешал профессионалам быть членами Общества. Однако это не было и прямым нарушением устава, поскольку Шуберт, как композитор, не занимал никакой постоянной должности, и собственно его можно было бы и не считать настоящим профессионалом... За эту честь он также соответственно поблагодарил и буквально выразил готовность «с большим удовольствием» исполнять все обязанности, состоявшие прежде всего в регулярном проведении так называемых концертных вечеров. О своих обязанностях композитора он, по-видимому, менее заботился, так как свою симфонию передал Обществу лишь по истечении девяти месяцев. Возможно, что только неожиданный успех его публичного концерта, устроенного Обществом в марте 1828 года, побудил Шуберта закончить это крупное произведение.

Собственно для Шуберта в этом не было ничего необычного. Он часто оставлял в течение нескольких лет незаконченными начатые им крупные работы, если только он их вообще заканчивал. Например, для создания самой крупной из его вещей (не считая опер) — мессы A-dur — ему потребовалось целых три года — с ноября 1819 года по сентябрь 1822 года. То же можно сказать и о его известном квартете d-moll «Смерть и девушка», начатом в марте 1824 года и законченном в январе 1826 года. Это плохо согласуется со столь распространенным образом

Шуберта-композитора, творившего беззаботно и с большой быстротой. Несомненно, это и является причиной того, что так долго продержалась гипотеза заслуженного исследователя творчества Шуберта, сэра Джорджа Грова, высказанная им в 1881 году, согласно которой «Гаштейнская симфония» ни в коем случае не может считаться идентичной с «Большой симфонией» C-dur. Все розыски этого считавшегося пропавшим произведения в архивах Общества любителей музыки и в других архивах оставались бесплодными, пока наконец уже в самое последнее время английскому исследователю творчества Шуберта, Морицу Дж. Э. Брауну, не удалось убедительно доказать несостоятельность гипотезы Грова¹.

Следует признать, что свидетельства принадлежавших к узкому кругу друзей Шуберта лиц по этому вопросу совершенно единодушны. Как Шпаун, так и Бауэрнфельд, явно следуя в этом примере самого Шуберта, подразумевают большую симфонию C-dur, когда говорят о Гаштейнской симфонии. «К самым крупным произведениям последних лет жизни Шуберта принадлежит также еще одна симфония, написанная в 1825 году в Гаштейне, которую автор особенно любил... Может быть, Музыкальное общество впоследствии познакомит нас с одной из более поздних симфоний, например, с уже упомянутой Гаштейнской симфонией...» Так писал Бауэрнфельд в своем некрологе о Шуберте в июне 1829 года в журнале «Винер цейтшрифт фюр кунст, литератур, театар унд моде». Шпаун, на которого можно положиться, также пишет: «В Гаштейне он написал свою самую большую и самую прекрасную симфонию». Такое суждение можно высказать, только зная вещь. Ни о какой более поздней симфонии ни у Шпауна, ни у Бауэрнфельда ничего не говорится. Напротив, вполне возможно, что Шуберт показал Шпауну по его возвращении в Вену клавир симфонии. Ведь Шпауна, к его большой радости, в октябре 1826 года перевели из Лемберга в столицу Австрии. Шуберт был счастлив снова

¹ См. Manrice J. E. Brown. Schubert — a critical biography. London 1958.—С нашей точки зрения, аргументы Дж. Э. Брауна не всегда убедительны.— *Прим. ред.*

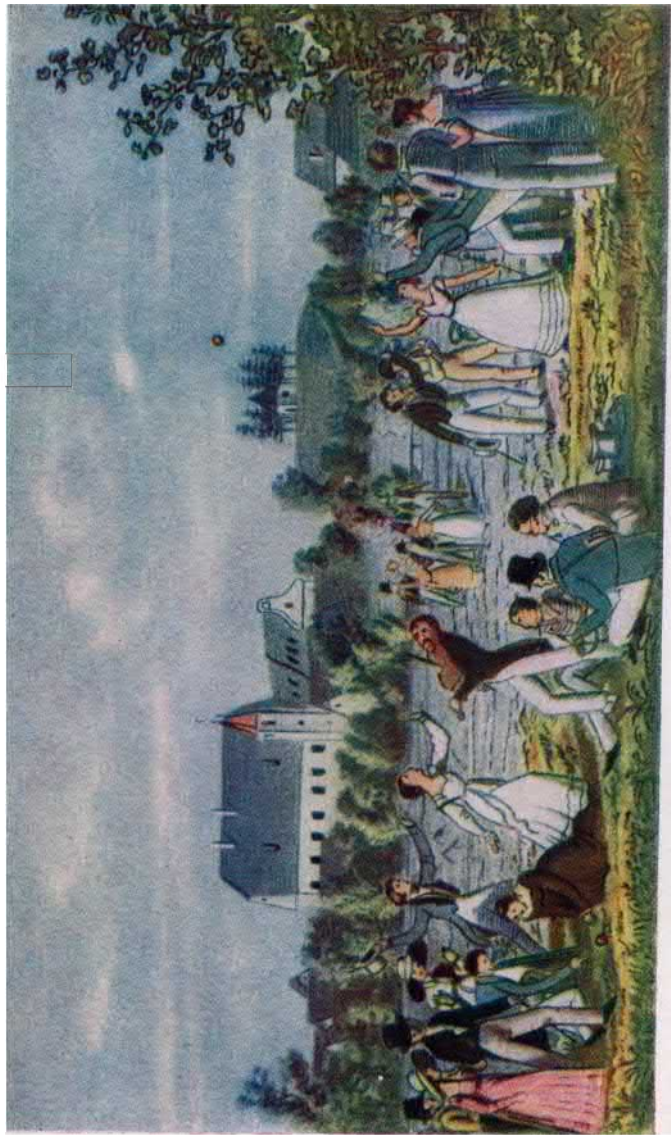
увидаться со своим старым другом. На Шпауна также встреча произвела сильное впечатление. «Вернувшись из Лемберга в Вену,— пишет он в своих воспоминаниях,— я застал Шуберта в полном расцвете творческих сил. Наконец-то он получил более широкое признание, ему стали платить гонорар за его труды, хотя и очень низкий по сравнению с ценностью его произведений. Его положение улучшилось, хотя и оставалось по-прежнему более чем скромным». Словами «признание» и «положение улучшилось» Шпаун несомненно намекает на 100 гульденов, только что отпущенных Музыкальным обществом в качестве моральной поддержки в связи с обещанной симфонией. И вернувшемуся другу Шуберт немедленно посвятил одно из своих произведений. Это была самая последняя, такая полнозвучная соната G-dur op. 78 для фортепьяно, которую издатель Хаслингер намеревался издать под вводящим в заблуждение названием «Фантазия, Анданте, Менуэт и Аллегро», как он издавал лирические фортепьянные пьесы. Вся история этого посвящения необычайно характерна для истинно дружеских отношений Шуберта и Шпауна. Шуберт был как раз занят сочинением этой вещи, когда Шпаун вернулся из Лемберга. «Я застал его однажды утром за работой над сонатой. Хотя я ему помешал, он тотчас же сыграл мне первую, почти законченную часть, и когда я похвалил ее, он сказал: «Если соната тебе нравится, пусть она и будет твоей: я хочу тебе доставить столько радости, сколько в моих силах. Вскоре после этого он принес мне ее уже напечатанную и мне посвященную».

Фортепьянная соната не только внешне связана с именем Шпауна. Во многих местах, особенно в первой и последней части, она звучит то нежно, то как прекрасный отзвук больших жизнерадостных произведений, написанных в Верхней Австрии, на родине Шпауна. Еще более ярко это выражено в полном силы, как бы пенящемся, фортепьянном трио B-dur op. 99. В первой части его несомненно воспроизведены образы утраченной эпохи «силы и действия».

Несмотря на то, что это необычайное по силе выразительности произведение так часто исполнялось и так охотно слушалось, время его написания осталось загадкой для исследователей. Оригинал утерян, и ни Шуберт, ни его друзья ни словом о нем не упоминают. Если сравнить его

Трио В-дур оп. 99, начало 1 части

с сонатой «Шпауна», то можно предположить, что трио написано даже на несколько месяцев раньше, чем соната. Возможно, что Шуберт сочинил его до конца 1825 года. В нем совершенно отсутствуют оттенки грусти, характерные для сонаты. По своей жизнерадостности оно непосредственно примыкает к сонате D-дур оп. 53 и большой симфонии C-дур, с которыми у него много общего и в мелодике. Это согласуется и с тем недавно открытым фактом, что в качестве второй части, очевидно, сначала предполагалось то Анданте, которое позднее было издано отдельно как «Ноктюрн». В той части трио, где изображена работа свайщиков, мы находим непосредственные отклики впечатлений, полученных Шубертом в летние дни, проведенные в Гмундене (см. стр. 302—304).



Игра в мяч в Атценбругге. Раскрашенная гравюра Мона, Швинда и Шобера, 1821 г.

Таким образом кружок снова собрался почти в полном составе. Но его дальнейшему существованию вскоре стали угрожать новые события, на этот раз совсем другого рода. В сентябре женился Леопольд Купельвизер, невеста которого Иоганна Лутц уже несколько лет переживала вместе с кружком его радости и горе. На свадьбе танцевали под музыку Шуберта, он просто никого больше не подпускал к инструменту. Примеру Купельвизера последовал Шпаун. Вскоре по возвращении его в Вену состоялась его помолвка с дочерью советника юстиции. Одна шубертиада сменяла другую. 15 декабря 1826 года в честь помолвки в доме Шпауна был устроен торжественный музыкальный вечер — это была, пожалуй, самая большая шубертиада, на которую друзья когда-либо собирались. Музыкальная комната была переполнена. Шуберт сидел за фортепьяно, Фогль пел. По требованию ненасытных слушателей они исполнили почти тридцать песен. Все присутствовавшие были охвачены истинным воодушевлением. Затем неутомимый композитор вместе с прекрасным пианистом Гахисел за инструмент, и они сыграли несколько пьес Шуберта для фортепьяно в четыре руки, в том числе неописуемо прекрасный, исполненный возвышенной грусти траурный марш *es-moll* (ор. 40 № 5), который растрогал слушателей до слез.

«После того как музыкальные выступления были окончены, приступили к ужину, потом снова танцевали. Но я совсем не склонен к ухаживанию». Так записал в свой дневник младший из двух братьев Гартман. Как видно, жизнерадостный студент, так же как и все присутствующие, столь щедро осыпавшие сокровищами гения, был потрясен величиим и красотой его творений. Это был тот самый вечер, который изобразил Швинд на своем рисунке сепией, сохранив его тем самым для потомства. Швинд создал свою картину по памяти уже в возрасте 64 лет. Стремясь к типичному, он изменил состав гостей. Так, некоторые из присутствовавших тогда не могли обнаружить себя на этой картине; другие, имевшие в жизни Шуберта большое значение, как например, Каролина Эстергази или находившийся в ссылке Иоганн Зенн (которого Швинд лично совсем не знал), с полным правом заняли на полотне их места.

Через несколько недель после большой шубертиады у

Шпауна состоялся не менее значительный вечер в доме столь почитаемой Шубертом и Швиндом Катинки Лашни-Бухвизер. Участников на этот раз было гораздо меньше, кроме Шуберта и Фогля, певица пригласила еще только двух гостей: Иоганна Непомука Гуммеля, «великого хранителя печати старого искусства», чьему блестящему стилю исполнения Шуберт отдал должное во многих своих фортепьянных произведениях и в квинтете «Форель». С 1819 года Гуммель состоял на должности капельмейстера великого герцога саксонско-веймарского. Он приехал в Вену со своим 16-летним учеником Фердинандом Гиллером. Молодой Гиллер, сопровождая своего учителя, познакомился даже с Бетховеном. Встреча с Шубертом также оставила в его памяти неизгладимый след. Гиллер пишет:

«Я впервые слышал песни Франца Шуберта. Старая приятельница моего маэстро, когда-то знаменитая актриса Бухвизер, в то время супруга богатого венгерского магната, неоднократно приглашала Гуммеля, а вместе с ним и меня на обед. Любезная хозяйка еще носила следы былой красоты, но была чрезвычайно болезненна, с трудом двигалась, и гостей с большим радушием принимал ее супруг. Апартаменты, в которых нас принимали, отличались красотой и роскошью, в них царила глубокая, подлинно аристократическая тишина. Кроме нас, были приглашены только любимец хозяйки Шуберт, которому она покровительствовала, и исполнитель его песен Фогль. Через некоторое время после того, как мы встали из-за обеденного стола, Шуберт сел за фортепьяно, Фогль встал рядом с ним, а мы удобно расположились в большом салоне кому где нравилось, и вот начался единственный в своем роде концерт. Песни сменяли одна другую, усталости не знали ни исполнители, ни слушатели, испытывавшие подлинное наслаждение».

Шуберт также был глубоко тронут этой встречей.

Шпаун рассказывает, что Фогль исполнил с большим успехом много песен, в том числе «Слепого мальчика», текст которого был переведен с английского Крайгером — поэтом, связанным с Шубертом договором. Когда Гуммеля попросили импровизировать, он избрал мотивом своей фантазии мелодию «Слепого мальчика», что доставило большую радость Шуберту.

Гиллер пишет в своих воспоминаниях:

«У Шуберта была слабая техника, у Фогля — слабый голос, но оба они играли и пели с таким жаром, с таким чувством, целиком отдаваясь игре и пению, что нельзя было лучше и полнее передать эти чудесные пьесы. Слушая, вы забывали и о фортепьяно и о голосе. Казалось, что музыка не требует материальных средств для передачи звуков, казалось, мелодии, как нечто духовное, открываются одухотворенному слуху. О том, как был расстроган я, какой восторг меня охватил, я уже не говорю, — но мой учитель, который уже почти столетия своей жизни посвятил музыке, был так потрясен, что крупные слезы катились у него по щекам

ГЛАВА XI

Смерть Бетховена.— Шуберт и его кумир.— Суть трагико-романтической иронии: смерть — подруга юности.— Необъяснимые контрасты: первая часть «Зимнего пути» и первое фортепьянное трио В-dur. Композитор Шуберт и поэт Грильпарцер находят друг друга.— Брешь в кругу друзей.— Поездка в Грац.

Как раз в это время в Вене распространилось известие, которое до глубины души потрясло Шуберта: Бетховен при смерти. С начала декабря великий композитор был прикован к постели — подняться с нее ему было не суждено. Водянка заставила его в течение десяти недель перенести четыре операции, связанные с прободением брюшины. Чтобы как-то отвлечь Бетховена от его мучительных страданий, Антон Шиндлер неустанно придумывал для больного развлечения, которые «соответствовали бы его духу и наклонностям». Именно это стремление натолкнуло Шиндлера на мысль познакомить Бетховена с песнями Шуберта.

«Вот как получилось, что я показал ему собрание шубертовских песен числом около 60, многие из них еще в рукописи. Это было сделано мною не только для того, — чтобы доставить ему приятное развлечение, но и для того, чтобы дать ему возможность познакомиться с подлинным Шубертом и таким образом составить себе более правильное представление о его таланте, который ему чернили разного рода экзальтированные личности, кстати, делавшие это и с другими современниками. Бетховен, не знавший до тех пор и пяти песен Шуберта, удивился большому числу их и просто не хотел верить, что Шуберт до того времени (до февраля 1827 года. — Г. Г.) написал уже более пятисот песен. Если его удивило самое количество, то еще больше он был поражен, познакомившись с их содержанием. Несколько дней подряд он не расставался с ними; часами он просматривал «Ифигению»,

«Границы человечества», «Всемогущество», «Молодую монахиню», «Фиалку», «Песни мельника» и другие. Радостно возбужденный, он непрестанно восклицал: «Поистине у этого Шуберта есть искра божия! Если бы мне попало в руки это стихотворение, я его тоже положил бы на музыку». И так он отзывался о большинстве стихотворений, не переставая хвалить содержание и оригинальную обработку их Шубертом. Он никак не мог понять также, как у Шуберта доставало досуга «приниматься за такое количество стихотворений, из которых некоторые, как он выразился, содержат в себе десяток других...» Короче, уважение, которым проникся Бетховен к таланту Шуберта, было столь велико, что он захотел познакомиться и с его операми и фортепьянными пьесами, но болезнь перешла уже в такую стадию, что Бетховену не удалось осуществить это желание. Но все же он часто упоминал о Шуберте и предсказывал: «Этот еще заставит говорить о себе весь мир!» — выражая при этом сожаление, что не познакомился с Шубертом ранее».

Более одиннадцати лет прошло с тех пор, как был создан «Лесной царь», а пути двух величайших композиторов так никогда и не встретились, как близко они ни проходили друг от друга! И теперь, когда уже был близок конец, наверстать это действительно трагическое упущение, вызванное и все усиливающимся одиночеством Бетховена и чрезмерной почтительностью Шуберта, — вряд ли было возможно. По-видимому, 19 марта, за неделю до смерти великого гения, Шуберт, вместе с Иосифом и Ансельмом Хюттенбреннерами, — последний срочно прибыл из Граца в Вену, — а также художником Иосифом Тельчером, потрясенный, стоял у постели больного. Пять дней спустя Ансельма Хюттенбреннера уже не допустили к умирающему, «так как он составлял завещание». А 26-го он закрыл глаза умершему. В беглом наброске, сделанном подоспевшим Тельчером с усопшего, проглядывает и робкая торопливость и глубокое уважение художника. Через три дня тридцать тысяч человек сопровождали на кладбище останки великого гения. Лучшие музыканты Вены, композиторы, дирижеры, певцы шли впереди гроба. По обеим сторонам шествовали факельщики, среди которых находился и Шуберт. «Все бы-

ли в черном, в черных перчатках, с развевающимся крепом на левой руке, кроме господ факельщиков, которые несли белые лилии, и только факелы были обернуты черным крепом». Перед воротами Верингского кладбища траурная процессия остановилась. Артист Аншюц прочитал надгробную речь Грильпарцера. После этого процессия снова тронулась. Священник прочел молитву, и гроб опустили в могилу. Шуберт отдал последний долг обожествляемому им Бетховену, бросив горсть земли.

По сообщению Герхарда фон Брейнинга, сына известного друга детства Бетховена, пользовавшегося в свои юношеские годы любовью умершего гения, «после окончания траурной процессии случилось следующее происшествие, оказавшееся пророчеством. Франц Шуберт, Бенедикт Рандхартингер и Франц Лахнер — все вместе направились в ресторан «Цур Мельгрубе» у Нового рынка. Заказали вино. Шуберт поднял бокал и воскликнул «В память о нашем бессмертном Бетховене!» Когда присутствующие осушили бокалы, Шуберт вновь наполнил свой и сказал: «А теперь за здоровье того из нас троих, кто первым последует за нашим Бетховеном!»

Мысль о смерти, как о друге, как о нежной сестре сна, сопровождала Шуберта все его юные годы.

О, смерть, приходи! Даруй мне исцеленье!
Костлявая, приходи скорей!
Перенеси в блаженные селенья.
Коснись, коснись руки моей!

Так пел творец песни «Девушка и смерть». Подобно лейтмотиву, этот образ смерти, как безмолвного спутника юности, проходит через все его творчество. Смерть — родная сестра юности! — какой противоестественный образ у самого естественного из всех композиторов! Шуберт сам дал нам разъяснение этого чудовищного противоречия: 17 апреля 1817 года, через месяц после того, как он положил на музыку близкое к народной песне грустное стихотворение Маттиаса Клаудиуса, Шуберт написал музыку к диалогу «Юноша и смерть», имеющему еще более субъективный характер.

Юноша и смерть

Садится солнце. Пусть с его лучами
Покину я предел земной.
Довольно мук! Смерть встала за плечами
И тайно манит в мир иной.

О, смерть! приди! Даруй мне исцеленье!
Костлявая, приди скорей!
Перенеси в блаженные селенья.
Коснись, коснись руки моей!

Так поет юноша, и смерть отвечает ему:

Мои объятия для тебя раскрыты.
Утихла боль, теперь навек усни ты!

Автора этого взывающего к смерти стихотворения мы обнаруживаем на этот раз среди самых близких друзей Шуберта. Это — здоровяк Шпаун! И его строки вскрывают нам источник этой всепожирающей мировой скорби: «Довольно мук! Смерть встала за плечами и тайно манит в мир иной».

Вот что создавало то настроение усталого отчаяния, «того медленного умирания в сумерках», которое чуть не сломило Ленау, едва не заставило замолчать Грильпарцера и отравило своим ядом Шуберта. Все охвативший гнет, уничтожение гражданских свобод, попрание человеческого достоинства реакционным союзом либеральных банкиров с феодальным помещичьим дворянством, с одной стороны, и пассивность буржуазии, ее безволие, — с другой, — вот что угнетало молодежь, вызывая у нее мировую скорбь, — вот почему она, словно притягиваемая магнитом, бросается в объятия смерти, как в объятия сестры-спасительницы. Времена Меттерниха в Австрии были эпохой бесчисленных самоубийств, как осуществленных, так и лелеявшихся в мечтах. «Последняя новость: здесь разразилась эпидемия самоубийств», — сообщает Шуберту из Вены в 1824 году его брат Игнац.

И если можно было выразить в звуках это мучительное противоречие, показав с жестокой реалистичностью, как преждевременно увядает молодость, как она прозябает и медленно приближается, словно надеясь упасть в дружеские объятия, к открытой могиле, — то это сделал

Франц Шуберт. За месяц до того, как смерть сразила великого оптимиста и борца Бетховена, в руки Шуберта попали новые стихотворения Вильгельма Мюллера. Это были первые двенадцать песен «Зимнего пути». Шуберт обнаружил их в Лейпцигском альманахе «Уrania» за 1823 год, вместе с «Деревенскими песнями» Мюллера и «Весной любви» Рюккерта, а также двенадцатью сонетами Платена, вызывавшего такое восхищение среди членов кружка Шуберта.

Душевное сродство Шуберта с поэтом из Дессау обнаружилось уже тогда, когда он положил на музыку стихи «Прекрасная мельничиха». Описание простых жизненных чувств, тяготение к народной поэзии — все это совпадало с его собственными художественными стремлениями. Теперь он открыл товарища по несчастью, который пел о себе средь кладбищенской тишины, царившей тогда в Европе.

Как ясен цвет лазури,
Как светел мир вокруг!
Но в час безумства бури
Не знал я стольких мук.

Шуберта должна была до глубины души потрясти страшная романтическая ирония этих поэтических картин: столь близкий композитору образ скитальца, который, стараясь уйти подальше от людей, бредет неслышными шагами среди необъятных зимних просторов, проваливаясь в снег, за ним следует голодный ворон, алчущий падали,—он-то и доказал ему, что такое «верность до гроба», — и впереди лишь один путь, «по которому еще никто назад не возвращался». Это была сама австрийская действительность, где словно ледяным покровом прикрыто все живое, все свободное, все жаждущее света и тепла, где каждый животворный источник замерзает, как капля воды. С волнением, которого он сам не ожидал от себя, Шуберт за несколько недель создал музыку ко всем двенадцати стихотворениям. Шпаун рассказывает:

«Некоторое время Шуберт был настроен мрачно, казалось, он нездоров. На мой вопрос, что с ним, он только сказал: «Приходи сегодня к Шоберу, я вам спою цикл страшных песен. Жажду услышать, что вы о них скажете.

Меня они затронули больше, чем когда-либо какие бы то ни было другие песни». Проникновенным голосом он спел нам весь «Зимний путь». Мы были совершенно подавлены мрачным колоритом этих песен. Наконец, Шубер сказал, что ему понравилась только одна из них, а именно «Липа». Шуберт ответил: «Мне эти песни нравятся больше, чем все другие, да и вам они в конце концов тоже понравятся». И он оказался прав, так как очень скоро мы были без ума от этих грустных песен. Фогль исполнял их неподражаемо».

Наилучшим из отзывов друзей оказался отзыв Майрхофера, который, после многолетнего перерыва, по возвращении Шпауна, снова сблизился с кружком Шуберта. Он пишет:

«Ирония поэта, вызванная отчаянием, была сродни ему, и он выразил ее необычайно резко. Я был мучительно потрясен».

Майрхофер оказался прав: никогда еще Шуберт так глубоко не погружался в романтическую иронию, о которой Гейне, критик романтической школы и автор «Несчастливого Атласа» и «Двойника» писал, что она лишь указывает на отсутствие у нас политической свободы. «Но,—добавлял Гейне,— это и единственный выход, который остался честному человеку; в ироническом отношении к действительности подобная честность проявляется еще самым трогательным образом».

Первая часть «Зимнего пути», без всякого сомнения, является его крупнейшим художественным достижением конца 1826 — начала 1827 года. В сохранившемся автографе с ослепительной яркостью выступают следы интенсивной творческой работы, благодаря которой каждая песня приобретала свою окончательную индивидуальную форму. Путь, намеченный Шубертом в квартете G-dur, с его трагической разорванностью, нашел свое продолжение в песенном творчестве с чисто бетховенской последовательностью. Разумеется, творческие силы Шуберта этим не исчерпывались. Кроме нескольких небольших песен и вокальных пьес, он создал также несколько фортепьянных произведений и пьес для фортепьяно и скрипки, которые он сам в большей или меньшей мере рассматривал как второстепенные, явно готовя их для музыкального рынка

или же для концертной эстрады. Среди них мы находим ставшие столь популярными четыре очаровательных экспромта (ор. 90), чудесные характерные пьесы, которые и проложили дорогу этому новому жанру камерной фортепьянной музыки. Кроме того, он написал для различных издателей шесть аналогичных пьес для альбома с модным тогда заголовком «Momens musicales», распространению которых отнюдь не помешал плохой французский язык¹. Одновременно с мощным расцветом лирической песни невероятно повысился спрос и на легко исполняемую и в то же время поэтичную «Песнь без слов»; и эта все усиливающаяся потребность в инструментальной лирике была, несомненно, мерилom возрастающего ограничения буржуазии, которая под усиливающимся гнетом реставрации все больше тосковала о свободе и человеческом достоинстве. Но кто мог лучше содействовать полному расцвету этого нового жанра, чем Франц Шуберт, в инструментальной музыке которого со всей силой звучала все та же песня, тот же голос человека из народа? Подобные же шедевры малой лирической формы удавались ему и в жанре четырехголосной песни для мужских голосов. Венская буржуазия сильно увлекалась этим жанром, и большинство таких лишенных всякой искусственности мужских хоров Шуберта возникли именно благодаря этому увлечению. Чаще всего подобные вокальные квартеты исполнялись на регулярно устраивавшихся вечерах Общества любителей музыки. Согласно уставу Общества, певцы, участвовавшие в подобных вечерах, регистрировались как члены-исполнители, так как они вынуждены были одновременно служить в качестве чиновников. В действительности же они обладали такими прекрасно поставленными голосами, что многие профессиональные певцы нашего времени позавидовали бы подобным «дилетантам». Среди них следует назвать прежде всего Барта и Тице, тоже чиновников по профессии; обладая превосходными тенорами, они были первыми исполнителями большинства вокальных квартетов Шуберта. Барт прославился тем, что

¹ Пьесы были изданы в 1828 году Лейдесдорфом под содержащим грубые ошибки французским заголовком «Momens musicales» (следовало написать «Moments musicaux»).— *Прим. ред.*

в его квартире в 1826 году был впервые исполнен струнный квартет «Девушка и смерть» d-moll — еще раньше, чем у Лахнера, а заслуга Тице состоит в том, что он являлся также исполнителем сольных песен Шуберта. Только за первые пять месяцев 1827 года на разного рода вечерах он не менее шести раз исполнял песни Шуберта, в большинстве случаев под аккомпанемент самого композитора. Необходимо упомянуть здесь и другого члена Общества, Иоганна Нестроя, популярного венского сочинителя комедий, который в шубертовских вокальных квартетах исполнял партию баритона, но уже через два года выбыл из Общества, целиком посвятив себя театру. Как и многие другие буржуазные деятели искусства Австрии, молодой Нестрой сперва выбрал юридическую карьеру, с тем чтобы как-то обеспечить свое существование, поступив на государственную службу. Но затем он увлекся сценой, как это ни странно, сначала как певец. Уже в 1822 году мы впервые встречаем Нестроя, — ему был тогда 21 год, — среди исполнителей бетховенского «Фиделио» в роли министра-спасителя. Биографы всегда будут сожалеть, что между Францем Шубертом и его современником поэтом Фердинандом Раймундом, этим Шекспиром Венского народного театра, не было никаких личных контактов. Но все же они могут утешиться по крайней мере тем, что самый крупный сатирик австрийского театра начал свою карьеру в качестве одного из исполнителей шубертовских мужских квартетов.

Если взглянуть на произведения, которыми Шуберт в свои последние годы обогатил этот жанр камерно-вокальной музыки, то нельзя не прийти в восхищение от их необычайно нежного благозвучия, которое так напоминает ароматные краски акварели. К самым изумительным вещам этого жанра относится, несомненно, веселая и в то же время мечтательная картинка природы «Ночная песнь в лесу» с ее поэтическим аккомпанементом четырех валторн. Столь необычным аккомпанементом она обязана дружившему с Шубертом валторнисту Эдуарду Леви, мастерски владевшему своим инструментом. Но венцом этих многоголосных песен является, бесспорно, грильпарцеровская «Серенада» — одно из самых гениальных творений Шуберта, создание которого имеет свою примечательную

историю. Повод к написанию ее, как и во многих других случаях, дала Анна Фрелих. Чтобы отметить день рождения своей ученицы, богатой купеческой дочки Луизы Госмар, которая вскоре после этого стала женой Леопольда Зоннлейтнера, Фрелих попросила Грильпарцера, «вечного жениха» ее сестры, сочинить что-нибудь по этому случаю. Грильпарцер, не очень обрадованный подобным заказом, ответил: «Ну что же, быть может, мне что-нибудь и придет в голову!» — «Ну, так вы постарайтесь, чтобы вам что-нибудь пришло в голову!» — ответила ему настойчивая Анна Фрелих. Несколько дней спустя она уже держала «Серенаду» в руках.

Грильпарцер не был бы истинным поэтом и истинным венцем, если бы он упустил случай включить в стихотворение свое собственное обращение к любимой, причем совершенно очаровательное:

Тихо, тихо
В час ночной,
Затаив биенье сердца,
Прокрадемся тайком
В этот дом,
Чтоб тихонько постучать
В спальни маленькую дверцу.

Но все громче
И смелее,
Голоса соединив,
Раздается наш призыв:
— О, не спи!
Дружбы зов услышь скорее!

Днем с огнем мудрец от века
Тщетно ищет человека.
Не найти ни здесь, ни там
Сердце дружеское нам.
Ну, а мы нашли друг друга.
Встань же, милая подруга!

Мы зовем тебя... Но все же
Сладкий сон — всего дороже,
Так прими наш дар бесценный.
Тихий отдых, сон блаженный.
Спи спокойно в эту ночь.
Мы будить тебя не станем.
Тихо... Затаив дыханье,
Молча, мы уходим прочь...

Как только Анна Фрелих получила это стихотворение, она немедленно же обратилась к Шуберту:

«Вы, Шуберт, должны сочинить мне музыку к этому!»

«Что ж, давайте!» — был его доброжелательный, но довольно безразличный ответ. Певица вздохнула с облегчением, увидев, как он, прислонившись к фортепьяно, перечитывал стихотворение, порою восклицая: «Как это прекрасно! До чего же хорошо!» — Но пусть Анна Фрелих сама расскажет нам обо всем остальном:

«Он посмотрел на листок и через некоторое время сказал: «Так, готово, нашел!» И действительно, уже на третий день он принес мне готовую пьесу для меццо-сопрано (а именно для Пепи) и четырех мужских голосов. Тогда я ему сказала: «Нет, Шуберт, это мне не подходит. Я хочу, чтобы приветствие исходило только от подруг Госмар. Вы должны все переделать для женских голосов». Я еще хорошо помню, как я ему это сказала: он сидел у окна. Скоро он принес пьесу уже переделанной для голоса Пепи и женского хора; такой она осталась и теперь»¹.

Таким образом Анна Фрелих добилась того, что хоровые голоса были переделаны, в виде исключения, для ее учениц. 11 августа, накануне дня рождения Госмар, которая проводила лето за городом, в Деблинге, девушек на трех линейках привезли в предместье. В саду перед домом тайно поставили рояль. Редкий день рождения отмечался таким шедевром искусства, преподнесенным к тому же как сюрприз.

Но, к великому сожалению Анны Фрелих, сам Шуберт на празднестве отсутствовал. И даже когда следующей зимой «Серенада» исполнялась публично на одном из вечеров Любителей музыки и Анна Фрелих заставила Шуберта дать обещание, что он придет,—она, к величайшему своему огорчению, увидела, что он снова отсутствует. Но на сей раз она не смирилась. Исполнение номера

¹ Первый вариант серенады, предназначенный для меццо-сопрано в сопровождении мужского квартета, впоследствии исполнялся, по свидетельству Л. Зоннлейтнера, чаще второго варианта.—*Прим. ред.*

не начинали до тех пор, пока не нашли Шуберта. Его обнаружили спокойно сидящим в одной из пивных. Оказывается, он вторично забыл об исполнении своей вещи! Друзья, посланные за ним Анной Фрелих, тут же увели его с собой. Хотя и с опозданием, «Серенада» была в конце концов исполнена в присутствии композитора. «Но после исполнения,—заканчивает Анна Фрелих свой рассказ о знаменательном эпизоде, — он был совершенно потрясен и сказал мне: «Право, я не думал, что она так хороша!»

Мало найдется композиторов, которые бы так равнодушно относились к детищам своей музыки, как Франц Шуберт. Для этого есть лишь одно объяснение: он был так богат мелодиями, его творческие силы были так велики, что ему не было нужды цепляться за отдельные произведения. Для него имело значение лишь то, что было перед ним, то, что в данный момент занимало его, а то, что уже было написано, принадлежало прошлому и теряло для него интерес, в соответствии с неосознанной им самим закономерностью творчества. Известно даже, что некоторые свои композиции он не узнавал. Фогль рассказывает, что он как-то раз показал ему написанную за несколько недель до этого песню, транспонированную копировщиком, и Шуберт никак не мог поверить, что это его собственное произведение.

«Вы только поглядите, — воскликнул он на чистейшем венском диалекте, — песенка складная! Кто ее написал?»

Его богатейший музыкальный дар, его неиссякаемые творческие силы делали его совершенно нечувствительным к любой похвале. «Самое безудержное ликование его друзей и самые шумные аплодисменты большой толпы не могли вскружить ему голову»,—это мы уже слышали от Шпауна. Антон Шиндлер по-другому описывает эту черту Шуберта:

«Среди других даров природы, которых Шуберт был лишен, в первую очередь следует назвать дар красноречия или, выражаясь точнее, умение спокойно и пространно высказывать свои мысли по спорному вопросу; поэтому с ним никогда не удавалось обмениваться доводами «за» и «против». Скупой на слова, а в раздраженном со-

стоянии — резкий, он сразу же обрывал всякое обсуждение спорного пункта, или же, если противник имел основание рассчитывать на внимание, встречал его сарказмом в венском стиле. Если этот оригинальный человек не терпел никакого, даже самого подслащенного укора, то в своем равнодушии к любому выражению похвалы он заходил еще дальше. Я не могу вспомнить ни одного случая, чтобы в ответ на заслуженную похвалу по адресу одного из его произведений, высказанную от всего сердца, в его лице хотя что-нибудь изменилось. Таким глупым к похвале не был даже сам Бетховен — только ему надо было подносить ее очень осторожно и в подходящий момент. Шуберт же противопоставлял высказанной в его адрес похвале весьма высокие требования к себе самому, а также произведения классиков, и нить всякой дискуссии тут же обрывалась».

Ничто не было ему так ненавистно, как лесть. Вежливость и другие условности, требуемые приличием, Шуберт воспринимал как внешний лоск. Буржуазное общество не могло научить его ни чистоте помыслов, ни вниманию к ближнему, ибо и то и другое лежало в основе творчества композитора. Еще в юношеских дневниках мы находим следующую запись:

«Городская вежливость — злейший враг искренности человеческой. Величайшее несчастье мудрецов и величайшее счастье дураков основываются на приличии...»

Почти такую же мысль Гёте высказал в стихотворной форме:

Без обиняков:

Пойми,

Что разделяет тебя и этот мир;

Не нужна ему душа, нужна лишь вежливость.

Поэтому мы хорошо понимаем, почему друзьям было так трудно мирить строптивного Шуберта с условностями. Ансельм Хюттенбреннер рассказывает нам об этом:

«Часто в обществе с нетерпением ожидали его появления и охотно простили бы ему небрежность костюма, но иногда он сам не мог заставить себя сменить повседневный сюртук на черный фрак. Подобострастно кланяться было ему противно, а выслушивать льстивые речи по

своему адресу — прямо-таки отвратительно». Еще более ясно об этом говорит Бауэрнфельд.

«Он по-настоящему боялся обыкновенных и скучных людей, обывателей, занимавших самые высокие посты или посты пониже, тех, кого обычно называют «образованными», и как он, так и все мы сделали своим девизом слова Гёте: «Лучше уж я прослышу дурным человеком, чем буду скучать». В обществе посредственностей он чувствовал себя одиноким, подавленным, ему было не по себе, он молчал, а порою даже приходил в дурное настроение, когда его встречали почестями, подобающими знаменитости».

Несомненно, так охотно употребляемое Шубертом выражение «без всякого стеснения» имело для него более глубокий смысл — это был как бы его девиз, принцип жизни простого, естественно чувствующего человека, который он противопоставлял фальши в человеческих отношениях буржуазно-аристократического общества. Он понимал, что малейшие нападки на этот его принцип затрагивали суть его творчества. И так же как в его музыке звучала душа простого народа, так и в нем самом закипали демократические чувства, простой и естественный человек восставал против буржуазно-феодального классового общества. «Шуберт — это больше, чем господин фон Шуберт», — сказал он как-то Иосифу Хюттенбреннеру.

И если мы в «Серенаде» поражаемся столь полной гармонии поэзии и музыки, то тем более горько мы сожалеем, что совместная работа самого крупного поэта и самого крупного композитора, какими тогда обладала Австрия, ограничилась лишь немногими произведениями. Ибо кроме «Серенады» и маленькой кантаты, о которой речь впереди, Шуберт положил на музыку лишь одну песню из первой драмы Грильпарцера «Праматерь». Бесспорно, Шуберт больше подошел бы как композитор для «Мелузины» Грильпарцера, чем Бетховен или Крейцер. Но либретто не принадлежало автору: поэт передал права на него издателю, а тот уже договорился с Кенигштетдским театром¹ в Берлине о том, что композитором

¹ Оперный театр в предместье Берлина Кенигштетде, открытый в 1824 году.— *Прим. ред.*



Франц Шуберт. Портрет маслом работы Мелера, 1827 г.

будет Крейцер. Тем бескорыстнее Грильпарцер, независимо от Мильдер, использовал свое влияние в этом театре для принятия к постановке «Графа фон Глейхен» Шуберта — Бауэрнфельда.

В октябре истекшего года, после того как либретто было запрещено, работа Шуберта над оперой, невзирая на бурное начало, совершенно остановилась. Но теперь он вновь принялся за нее, обретя новую надежду благодаря предложению Грильпарцера. В своих воспоминаниях Бауэрнфельд довольно подробно говорит об успешном ходе работы над черновиком. Он пишет:

«Шуберт передал текст оперы режиссуре Кернтнертеатра, высказавшей некоторое беспокойство из-за цензуры. Грильпарцер предложил, в случае запрета в Вене, похлопотать о постановке оперы на сцене Кенигштедского театра. На зиму Шуберт в основном закончил музыку, кое-что он играл мне на фортепьяно, иногда напевал. Все было очаровательно и поэтично! Нехватало еще оркестровки, которая была только кое-где намечена».

Грильпарцер помогал и Швинду, бившемуся в поисках работы в Вене и буквально задыхавшемуся, не имея возможности выдвинуться как художник. Благодаря рекомендации поэта Швинд в августе впервые побывал на занятиях своего будущего маэстро и учителя, Петера Корнелиуса, главы Мюнхенской художественной академии и признанного вождя школы монументальной исторической живописи. Швинд воодушевился новыми перспективами, которые открывались перед ним в школе сурового Корнелиуса в Мюнхене, как перед графиком и живописцем. Вся жизнь академии, процветавшей благодаря крупным заказам, представилась ему «такой налаженной или, вернее, в таком расцвете, что человек обязательно должен здесь чему-нибудь выучиться, если он не совершенная бездарность. Лишь в Мюнхене можно увидеть, чему можно выучиться в графике, а уж лучших условий для работы над картонами нигде нет».

Но как ни радовались друзья новым перспективам Швинда, они понимали, что из-за них им придется расстаться с ним.

«Мориц 7 августа уехал в Мюнхен. Это брешь в кру-

гу друзей. Что будет с нами всеми? Будем ли мы еще держаться вместе?» — записал Бауэрнфельд 31 августа 1827 года. Позднее он саркастически замечает: «Мой старый и вечно юный друг, такая самобытная натура! Это подлинный венец, загнанный в Мюнхен! В свое время мастер Корнелиус спустит с него шкуру!»

Через два дня после Швинда уехал и Шуберт. Еще за год до этого он получил приглашение посетить столицу Штирии — Грац, где, главным образом благодаря усилиям братьев Хюттенбреннер, подобно тому как это было в городах Верхней Австрии, круг почитателей Шуберта все время ширился. Другим активным поклонником Шуберта был молодой чиновник Иоганн Баптист Иенгер, большой любитель музыки и хороший пианист. Свои первые годы службы он провел в Граце, пока в 1825 году его не перевели в Вену, где он и встречался с Шубертом, преимущественно в доме Софии Мюллер. Софию Мюллер, как и ее коллегу Генриха Аншюца, с Грацем связывали тесные узы; оба неоднократно гастролировали там в местном театре. Благодаря инициативе Иенгера, Штирское музыкальное общество первым из музыкальных обществ Австрии приняло Шуберта в апреле 1823 года в почетные члены. В благодарность композитор переслал Обществу через Иосифа Хюттенбреннера свою «Неоконченную». Но до ее исполнения, кажется, дело не дошло. При этом Ансельм Хюттенбреннер, директор Общества, даже переложил ее для фортепьяно в четыре руки. Лишь много лет после смерти Шуберта, летом 1865 года, венскому придворному капельмейстеру Иоганну Хербеку удалось вырвать драгоценную рукопись у Ансельма Хюттенбреннера, к тому времени старика в возрасте 71 года, который в течение многих лет был директором Штирского музыкального общества; вскоре после этого бессмертный фрагмент был впервые исполнен. И по сей день люди ломают себе голову над таким поведением старого упрямого Хюттенбреннера, который оберегал симфонию подобно реликвии. Он погрузился в занятия богословием и магнетизмом. Ему стали открываться чудесные явления, «Тайны, которые я обязан унести с собой в могилу». Быть может, тайна «Неоконченной» Шуберта была одной из таких тайн?

В приветливой столице Штирии, жители которой увлекались музыкой, Шуберт нашел прекрасно подготовленную почву для своего искусства. И здесь по рукам ходили его песни и вокальные квартеты, напечатанные или переписанные от руки. Любители музыки восторгались его фортепьянными пьесами, особенно в четыре руки.

Бесспорным центром грацской музыкальной жизни по праву считался дом Марии Пахлер. В 1816 году, когда ей было двадцать лет, она вышла замуж за пивовара и присяжного поверенного доктора Карла Пахлера, который со страстным увлечением принимал участие в грацских театральных делах. Театр был для него второй, если не основной, профессией. В доме Пахлер останавливались, приезжая в Грац на гастроли, почти все венские артисты, в том числе София Мюллер и Генрих Аншоц. Еще девушкой Мария Кошак, будущая жена Пахлера, считалась первой пианисткой своего родного города. Помимо того, она получила хорошее общее образование. Тесная дружба связывала Пахлер с ее учителем, профессором Грацкого лицея Юлиусом Шнеллером, подвергшимся преследованию за его «Историю Австрии». Шнеллер вызвал гнев цензуры пятым томом «Истории», в котором рассматривался период от Иосифа II до 20-х годов XIX в. Отзыв на этот труд состряпал самолично императорский публицист Генц, который охарактеризовал картину австрийского государства, нарисованную Шнеллером, как «отвратительнейшую карикатуру». Тенденция книги, заявлял он, с самого начала до конца — «антикатолическая и антимонархическая». Опубликование подобной рукописи доставит только «невероятную радость самым ядовитым якобинцам». Разумеется, дело не ограничилось запретом этой опасной для государства рукописи. После длительных расследований Шнеллера лишили должности, но выяснилось, что он уже покинул Австрию и получил кафедру в Фрейбурге в Брейсгау (Германия). Там он отомстил австрийской вотчине Меттерниха, опубликовав запрещенную рукопись за границей вместе с отзывом Генца. Со времени издания карлсбадских постановлений австрийская цензура не получала такого удара. Скандал был весьма неприятным. Правительство Меттерниха вдруг увидело, как его дела, которые оно охотно сохранило бы в тайне, оказа-

лись выставленными напоказ всей говорившей на немецком языке интеллигенции.

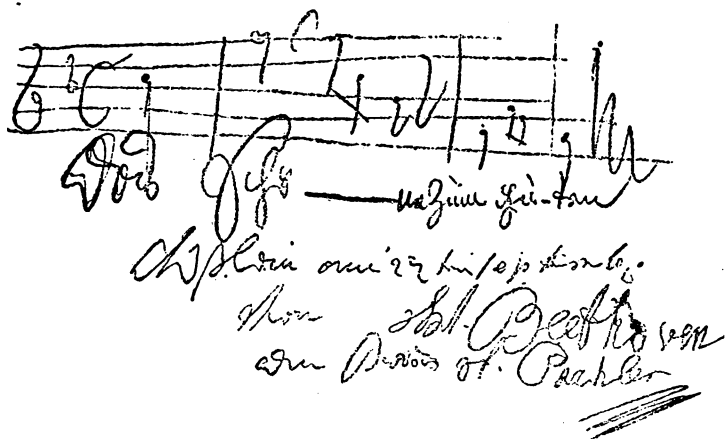
Благодаря общению с Марией Пахлер и Иенгером Шнеллер очень рано познакомился с музыкой Шуберта и стал его большим почитателем. Находясь на чужбине как эмигрант, под псевдонимом Юлиуса Велокс (лат. *velox* — быстрый), он поместил в венском журнале стихотворение, озаглавленное «Привет с Рейна — Францу Шуберту», в котором в восторженных тонах отзывался о песнях композитора. Стихотворение заканчивалось словами: «Там, где ты, арфист, там и хорошо!» То был многозначительный намек на «Скитальца» (см. стр. 122).

Но Мария Пахлер могла гордиться и еще одной дружбой, которая ясно свидетельствует о ее значении как человека и как пианистки. Уже в 1811 году, когда ей было семнадцать лет, она по желанию Бетховена, услышавшего от Шнеллера о ее способностях как пианистки, публично играла в Граце его фортепьянную фантазию с хором ор. 80. Через год после выхода замуж она вместе со своим супругом посетила курорт Баден под Веной и познакомилась с великим композитором, который также проходил там курс лечения. Хотя великому гению трудно было угодить, но и его увлекла ее игра. После Доротеи Эрдман, Мария Пахлер оказалась единственной, — в том числе и среди своих мужских соперников, — чья трактовка убедила Бетховена. Незадолго до отъезда Пахлер он написал ей следующие строки:

«Я очень рад, что вы остаетесь еще на один день: мы будем еще много музицировать. Не правда ли, вы сыграете мне сонаты F-dur и c-moll. Я еще никого не слышал, кто бы так хорошо исполнял мои композиции, как вы, не исключая и крупных пианистов. У них ведь только техника да аффектация. Вы истинный пестователь моих духовных детищ!»

И когда, наконец, настал день прощания, почитатель ее игры преподнес ей небольшой нотный автограф — мелодический отрывок с текстом, гласившим: «Даруй красу и благо»¹.

В оригинале «Das Schöne zum Guten» — заключительная строка «Жертвенной песни» («Opferlied») Ф. Маттисона, над музыкальным воплощением которой Бетховен работал в 1823 году. Последние строки «Жертвенной песни» представляют собой обращение к Зевсу.—
Прим. ред.



Запись, сделанная Бетховеном в альбом Марии Пахлер
Грац, 1823 г.

Подобная похвала, понятно, не долго оставалась тайной в Вене. Поэтому когда Шуберт получил приглашение Марии Пахлер приехать в Грац, благодарность его не знала границ. Он жаждал познакомиться с «такой горячей поклонницей творений Бетховена». Но ожидания были взаимными. «В доме Пахлер с таким же нетерпением ожидали Шуберта». Семилетний сын, которого родители, получившие классическое образование, окрестили Фаустом, «от волнения не хотел ложиться спать, а все ожидал прибытия гостей». Когда он на следующее утро увидел за завтраком Шуберта и Йенгера, он весьма разочаровался: до этого мать показывала ему портрет Шуберта в литографии Тельчера, недавно поступивший в продажу. На этом портрете Шуберт был во всем коричневом. А тот Шуберт, с которым ему надо было теперь поздороваться, оказался в зеленом сюртуке и белых панталонах!

Ансельм Хюттенбрэннер, который жил со своей семьей в отцовском имении, недалеко от города, был также весьма рад получить наконец возможность приветствовать Шуберта у себя на родине. После того как он представил Шуберту жену и детей, он показал ему свои новейшие композиции. Можно предположить что это были не

только такие промахи, как вальс «Лесной царь». Шуберт очень высоко ценил Хюттенбреннера как композитора...

Разумеется, грацские гости не преминули посетить ближайшую оперную постановку Грацкого театра, на репертуар которого доктор Пахлер — пиэзовар, присяжный поверенный и театрал в одном лице — имел непосредственное влияние. Ставили оперу «Il crociato in Egitto» — «Крестоносец в Египте» Мейербергера. Либретто было написано Иосифом Купельвизером, состряпавшим и текст «Фьеррабраса». Купельвизер был также посредником между Шубертом и Вильгельминой фон Чези в связи с постановкой «Розамунды». Роль султана Аладина исполнял Иоганн Нестрой, который как раз гастролировал в Грацком театре в амплуа певца и актера. Несмотря на такие личные связи, Хюттенбреннер должен был признать: «Мейерберовский «crociato», которого Шуберт слушал вместе со мною в грацком театре в хорошем исполнении, произвел на него неблагоприятное впечатление. После первого акта он сказал мне: «Я не в состоянии выдержать это, выйдем на улицу!»

Это был снова тот Шуберт, который «никогда не стеснялся»; даже здесь, где он мог задеть своих хозяев, у которых он находился в гостях, он высказал свое искреннее мнение. Эта его характерная черта снова и снова подтверждается друзьями. Антон Оттенвальт подчеркивает: «Его искренность порою задевала чье-либо самолюбие, но зла он ни к кому не питал».

Три дня спустя Шуберт вновь посетил грацкий театр. На этот раз он сам был в центре внимания. «При удвоенном освещении восковыми свечами» Штирский музыкальный союз дает большой вокальный и инструментальный концерт «в пользу пострадавших от последнего наводнения жителей долин и нуждающихся вдов и сирот деревенских учителей». В программу в экстренном порядке были включены три пьесы Шуберта, сольная песня, мужской квартет и женский хор, который он привез с собой в рукописи и тут же разучил с дамами Музыкального общества. Сольным номером шла «Песня Нормана» — любимая вещь Шуберта в этом году, затем следовал часто исполнявшийся и в Граце вокальный квартет «Дух любви». В 1822 году, будучи студентом, Нестрой был од-

ним из первых его исполнителей, не исключена возможность, что он исполнял его и на этот раз.

Второй новинкой концерта был словно весь пронизанный светом женский хор «Бог в природе», который Шуберт написал для учениц Анны Фрелих. Вероятно, они исполняли его на значительно более высоком уровне, чем дамы и девушки Грацского музыкального общества. Но в Вене Шуберта и его музыку редко встречали с таким теплом, с таким энтузиазмом, с какими они были встречены здесь. Он не успевал прийти в себя. Через два дня после концерта не знавший в своем радушном гостеприимстве границ Пахлер устроил большую трехдневную экскурсию, в которой приняло участие все общество. Шуберт, Хюттенбреннер и Иенгер разместились в первой карете, Пахлеры — во второй. Все вместе они наслаждались золотым осенним штирским пейзажем. Здесь уже чувствовался юг. Целью поездки был находившийся в двадцати милях замок Вильдбах у Дейч-Ландсберга, где Шуберта ожидал новый сюрприз. В этом имении проживала тетушка доктора Пахлера, Анна Массег, и шесть ее юных дочерей. Старшая из них, 24-летняя Мария под аккомпанемент своего учителя музыки исполнила несколько песен Шуберта. Композитор был столь же растроган, сколь доволен исполнением. После этого ему пришлось самому сесть за фортепьяно и без конца импровизировать вальсы, лендлеры, немецкие танцы, галопы, экосезы и т. д. Дети инсценировали всякого рода шутки. Шуберт был щедр на «отеческие поцелуи», о которых потом всю жизнь вспоминала особенно самая молодая из дочерей — четырнадцатилетняя Фанни.

Через три дня гости распростились с именем Вильдбах, осушив еще раз кружки с пряным «шильхерским» — легким розоватым деревенским вином, которое очень понравилось Шуберту.

Кроме того, Пахлеры наметили для двух венских гостей поездку в Халлершлессель, расположенный неподалеку от Вильдбаха, под Руккельбергом, юго-восточнее Граца, откуда открывался чудесный вид на город. Это имение принадлежало другу Пахлеров, присяжному поверенному доктору Францу Харингу, также страстному любителю музыки. Таким образом Халлершлессель стал

свидетелем нескольких «шубертиад», которым мы обязаны появлением на свет двенадцати грацских вальсов и грацкого галопа. В тесной связи с этим находится пьеса-импровизация «Коленопреклонение в Халлершлесселе» или «Не прижимай меня так!» Ведь возможность прижать к себе близко своего партнера была не в последнюю очередь причиной такой популярности вальса. В программе значились следующие «Dramatis personae»:

Харенгос — доктор Франц Харинг
Пахлерос — доктор Карл Пахлер
Шваммерль — Франц Шуберт
Шильхерль — Ансельм Хюттенбреннер.

Нам не известно, была ли задуманная пьеса когда-либо поставлена. Мы не знаем также, кто ее сочинил или кто должен был ее сочинить: быть может, это был кто-нибудь из тех, кто не значился в списке действующих лиц, Иенгер или какая-нибудь из дам, которая не любила прижиматься в вальсах. Рядом с двумя гордыми греческими именами двух адвокатов мы находим имя Хюттенбреннера — Шильхерль — возможно, как намек на его собственные виноградники. В то же время маленький, кругленький Шуберт обозначен по его знаменитому прозвищу. Прозвище это, намекавшее на его полноту и содействовавшее, как известно, распространению совершенно искаженного, неправильного представления о Шуберте, было придумано не во время веселых осенних недель, проведенных композитором в Граце, как это обычно утверждают. Уже в 1823 году венские друзья называли Шуберта Шваммерль или Швемелейн.

«Как твои дела, толстяк?» — спрашивал его летом 1825 года Бауэрнфельд, и Шуберт весело отвечал ему из Штейра, жалуясь на убийственную жару:

«Потею без конца, основательно похудел...»

Но возможно также, что «Коленопреклонение в Халлершлесселе» не было действием с диалогами или пантомимой, а чисто музыкальной постановкой. И, быть может, на этот раз автором был не Шуберт, а Мария Пахлер, ибо она славилась не только как пианистка, но и как автор «музыкальных портретов», в которых она создавала



Бетховен на смертном одре
Рисунок карандашом Тельчера



Мария Пахлер-Кошак
Портрет работы Абеля, 1817 г.



Карл Пахлер
Акварель Тельчера

Denkmal des 8. Septembers 1857

wird von dem von allerhöchster Majestät gnädigst befohlenen Musikverein für Streichmusik

Ein großes Vocal- und Instrumental-Concert

im händischen Schauspielhaus,
welches von bester Direction in Veranlassung des Zweckes herrenlosig überlassen wurde,
des doppelten Nachbesetzung aufgeführt werden:

desen voller Betrag eben Abzug der Kosten, welche von einem ungenannten getragen werden, der Unterstützung der durch die
leiste Heterichmachung in Wohlstand versetzen Bedenken des lachend Landes, und der hiesigen Landsknechtsen Frauen
und Waisen zu gleichen Theilen gewidmet ist.

Vertheilung der Stimmen

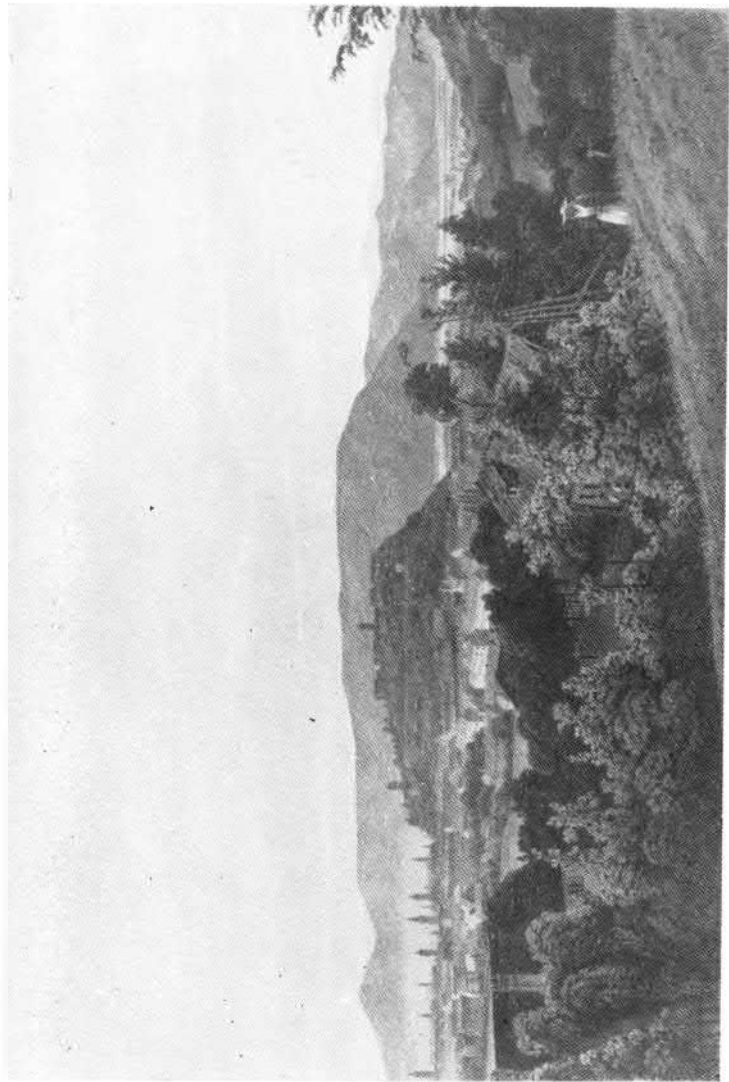
1. Quartett zur Oper: der Bergschaff, von Seebach.
2. Hermanns Gesang aus Waller Seebach's Helden vom Meer, für Tenor, mit Pianoforte, componirt und begleitet von Frau. Franz Schubert, ausserordentlichem Virtuositäten des literarischen Musik-Bereichs.
3. Guter Sohn des Concertmeisters in a moll von Hummel.
4. Chor aus dem Duorum: das beste Reichthum, von Seebach.

1. Ober- und 2. Sopran und 2. Alt-Stimmen von Frau Seebach.
2. Pianoforte für die Violone mit Fiedler (a dur.) von Seebach.
3. Duett der Oper: Kündiger, von Hermanns, begleitet von dem Gesängen der Gesangs- und Pianoforte von Frau. Franz Schubert, a dur. v. Hermanns.
4. Welt der Liebe, von Schubert, in Musik gesetzt für 4 Stimmen von Frau Seebach.
5. Duorum und Chor von Seebach.

Überhaupt nehmend der Musik-Koncerte für eine patriotische Anstalt, die dem Wohlthätigen Zweck, und die
für, wie die gefällige Anweisung eines Concertes, diesen gütlichen Zweck nicht das sehr Anstand sein und verändert, veränder
gen bei abtlichen, Soprano des großartigen nachhimmlichen Virtuositäten.

Die Eintrittspreise bleiben, ohne Berücksichtigung der Gesangs- und Instrumental-Koncerte außer dem Absonne
ment festzusetzen; und Eintrittspreise sind am Tage der Aufführung bis 12 Uhr in der Hand. Theater-Inspection
Münster im Schauspielhaus, und Abends bis 6 Uhr an der Kasse zu bekommen.

Der Anfang ist am 7. des Ende nach 9 Uhr.



Вид на Град из замка Халлершлессль на Рукельберге
Антография Зандмана по картине маслом Альба

превосходные характеристики и даже карикатуры на своих современников.

Эти занятные подробности говорят нам о высоком уровне совместного времяпрепровождения друзей Шуберта и о том, какая творческая атмосфера царила благодаря этому в его окружении. В Халлершлесселе Шуберт познакомился также с штирскими народными мелодиями. Он высказал желание послушать что-нибудь штирское. Одна из знакомых девушек Пахлера, по имени Кати фон Гравенек, особенно хорошо знала песни своего родного края. Шуберт пришел в восторг от ее исполнения.

Но самые возвышенные шубертиады происходили в доме Пахлеров. В связи с отсутствием Фогля, Шенштейна или какой-либо другой замены их, Шуберту пришлось самому и петь. А после этого он садился вместе с Иенгером за инструмент и щедро одарял слушателей богатыми мелодиями своих фортепьянных пьес в четыре руки. Иногда Марию Пахлер просили сыграть Бетховена. Так летели дни и недели, по признанию Шуберта, самые счастливые для него за многие годы.

Обсуждались и планы опер для Граца. В присутствии Пахлеров и Хюттенбрэннера капельмейстеру театра Кинскому проигрывали партитуру «Альфонса и Эстреллы», которую Шуберт на всякий случай прихватил с собой. Но, чтобы увлечься этой оперой, надо было быть плохим капельмейстером. Как рассказывает Хюттенбрэннер, Кинскому показалось, что Шуберт возложил чересчур тяжелое бремя на оркестр и хор. «Он спросил его, согласен ли он, чтобы некоторые номера, написанные в *Cis-* и *Fis-dur*¹, были при переписке транспонированы на полтона вниз». Ответ Шуберта весьма показателен для его взглядов на характер тональности. «Правда, он согласился, — замечает Хюттенбрэннер, но, как мне показалось, неохотно». Уезжая, Шуберт оставил партитуру в Граце. Четырнадцать лет спустя она, так и не исполненная, попала в «железную укладку» его брата Фердинанда в Вене (Шо-бер).

¹ В. «Альфонсо и Эстрелле» нет номеров, написанных в тональностях *Cis-dur* и *Fis-dur*. Это обстоятельство заставляет усомниться в самом существовании данного сообщения А. Хюттенбрэннера.—
Прим. ред.

Вместе с его большой летней поездкой по Верхней Австрии в 1825 году трехнедельное пребывание в Граце, каким бы кратким оно ни было, можно причислить к самым беззаботным дням его скупой отмеренной жизни. Уважение, понимание, окружавшие его там, частое исполнение его произведений, которое он наблюдал здесь так же, как и в Верхней Австрии, доказали ему, что его искусство на родине пустило, пожалуй, более глубокие корни, чем в самой столице. При этом впечатления Шуберта были столь богаты и многообразны, что он почти забыл о композиции.

24 сентября, когда Шуберт вместе с Йенгером снова прибыл в Вену, он, по выражению одного из его друзей, «хотя и был воодушевлен, но привез с собой только две песни». В знак признательности он выслал обе эти песни Марии Пахлер. Но зато ей пришлось письменно напомнить ему, что при отъезде он обещал маленькому Фаусту сочинить для него детский марш в четыре руки, который Фауст Пахлер хотел разучить вместе со своей мамой ко дню именин папы. Марш был отправлен в самый последний момент. Двойной лист нотной бумаги использовали сразу для двух писем: одно — от Йенгера маленькому Фаусту, другое — от Шуберта его матери.

«Дорогой маленький друг, — писал Йенгер на пустой оборотной странице, — по этому листу ты видишь, что я исправно исполнил твое поручение. Так вот, разучи его как следует и четвертого числа будущего месяца вспомни друга Шваммерля и меня».

А под обеими партиями фортепьяно рукой Шуберта было написано:

«При сем направляю Вашей милости пьесу в четыре руки для маленького Фауста. Боюсь, что ему не понравится; чувствую, что для подобных композиций я не очень подхожу...»

Но эту неудачу мы ему легко простим, ибо автор неудавшегося детского марша как раз в это время работал над второй частью «Зимнего пути». О том, какое значение для него имела поездка в Грац, он вскоре по приезде написал так, как мог написать только Франц Шуберт:

«Мне уже теперь становится ясным, что в Граце мне было слишком хорошо, и в Вене я, право, никак не себе-

реть с мыслями. Правда, Вена велика, но в ней нет сердечности, прямоты, нет настоящей мысли и разумных слов, особенно здесь ощущается недостаток в делах, свидетельствующих о благородстве мысли, и искреннее веселье здесь редко когда встретишь, можно сказать, никогда. Возможно, что я и сам весьма в этом виноват, потому что меня очень трудно раскачать. В Граце я сразу заметил открытое безыскусственное обращение друг с другом. При длительном пребывании там я бы, несомненно, еще более проникся этим».

Сердечность — прямота — истинные мысли — разумные слова — дела, свидетельствующие о благородстве мысли, — искреннее веселье, безыскусственное обращение людей друг с другом — искренние отношения! Франц Шуберт нигде так хорошо не высказал, чего он искал в жизни и что так редко находил. И нигде он так метко не обрисовал сути своего собственного характера и программы своего творчества. В нем говорит скромный, чуждый всякой фальши истинный сын своего народа.

ГЛАВА XII

Вторая часть «Зимнего пути» и вторая часть фортепьянного трио Es-dur.—Последняя шубертиада у Шпауна.—Один гюльден за «Липу».—Первый концерт из произведений Шуберта.—Паганини в Вене.—Прилив и отлив.—Немецкий музыкальный рынок начинает проявлять интерес к Шуберту.—Неустанное творчество.—План поездки по Австрии на собственные средства.—Финансовые затруднения.—Новая вспышка болезни и тиф.—Великий мастер вновь поступает в ученики.—Конец.

Несмотря на подъем, который переживал Шуберт, вернувшись в Вену, он чувствовал себя нехорошо. Коварная болезнь вновь давала о себе знать. Уже в Граце у Шуберта начались хронические головные боли, которые не прекратились и в Вене. Тем не менее он был полон творческих сил. Прежде всего он написал свои грацские танцы—двенадцать вальсов и галоп—и прислал друзьям в Штирию родившиеся там песни и детский марш для маленького Фауста. Лишь после этого он принялся за более крупные задачи. Вскоре после своего возвращения Шуберт познакомился с полным изданием состоящего из 24 стихотворений цикла «Зимний путь», который Мюллер опубликовал под заголовком «Из записок странствующего валторниста» с посвящением «мастеру немецкой песни Карлу Марии фон Веберу». Снова композитора увлекает «необычайно острая ирония» этих по существу таких сердечных и простых стихотворений. И снова друзья отмечают, как сильно его возбуждает работа над ними. Больше всех задумывается над этим Шпаун. Он пишет: «После окончания «Зимнего пути» Шуберт был утомлен, но состояние его не вызывало тревоги. Многие считали, что Шуберт обладает железными нервами и ему все нипочем, но знавшие его ближе видели, как утомлял его творческий труд, в каких муках он рождал свои творения. Кто хоть раз наблюдал его в утренние часы, когда он весь как в огне, с горящими глазами, был занят сочинением музыки, — в эти моменты он даже говорил как-то по другому, — тот никогда не забудет этого! Но после полудня он снова делался совсем другим... Я считаю бесспорным, что возбуждение,

которое овладевало им, когда он писал свои самые прекрасные песни, и особенно свой «Зимний путь», было одной из причин, вызвавших его раннюю смерть».

Нет никаких оснований сомневаться в правильности наблюдений Шпауна над своим любимым другом в последний период его творчества. Напротив, они помогают категорически отвергнуть поверхностную, весьма распространенную легенду о Франце Шуберте, как о «музыканте, который творит без забот и без труда». Но фаталистическое заключение Шпауна, будто бы меланхолический «Зимний путь» вызвал преждевременную смерть композитора, решительно опровергается самим Шубертом. Как раз после завершения этого цикла начинается новый творческий подъем. С необычайной энергией он создавал один шедевр за другим, и смерть совершенно неожиданно сразила его в момент самого прекрасного, необыкновенного даже для Шуберта расцвета всех творческих сил.

И если первой части «Зимнего пути» он предпослал сочинение, полное жизни, — свое блестящее фортепьянное трио *B-dur*, то теперь, в виде контраста ко второй части «Зимнего пути», он создал подобное же жизнеутверждающее второе фортепьянное трио, написанное в *Es-dur*. И как бы для того, чтобы довести эту параллель до конца, он вслед за трио создает вторую серию экспромтов. В промежутках он снова пишет песни, на этот раз на слова молодого штирского поэта Лейтнера, на которого обратила его внимание Мария Пахлер. Кроме того Шуберт создает три итальянские вокальные пьесы для одного из видных членов оперной труппы Барбайи, певца Луиджи Лаблаша, не раз вызывавшего его восхищение (впрочем, это восхищение было обоюдным). Была закончена также «Немецкая месса» для смешанного хора, духовых инструментов и органа. Месса писалась по платному заказу профессора физики в политехникуме, Иоганна Филиппа Неймана, сторонника реформ Иосифа. Однако пантеистический текст мессы был запрещен церковью. Вместе с Шобером Шуберт написал веселый терцет «Свадебное жаркое». И наконец, незадолго до конца года было создано значительное инструментальное произведение — фантазия для скрипки и фортепьяно на тему его собственной песни «Привет», написанной на слова Рюккерта.

И все это было создано менее чем за три месяца! Бесспорно, главными произведениями и на этот раз являются песни «Зимнего пути» и фортепьянное трио. Как и прежде, они находятся в непримиримом противоречии друг с другом, которое не может не броситься в глаза. Более того, это противоречие мы обнаруживаем даже в самом трио. Его медленная часть, несомненно, написана языком «Зимнего пути». Это чувствуется по размеренному ритму, напоминающему шаги путника, и по вспышкам болезненной тоски и мучительного отчаяния.

Для трио очень скоро нашлись подходящие интерпретаторы. На первом месте следует назвать неизменного Шупанцига, который вместе со своим струнным квартетом занимает такое славное место в биографии Бетховена. Шуберт также был обязан ему исполнением двух своих больших квартетов a-moll и d-moll и октета. Однако следует сказать, что выросший на музыке Гайдна, Моцарта и Бетховена руководитель этого знаменитого квартета лишь через несколько лет по-настоящему увлекся камерными произведениями Шуберта. Так, например, по сообщению Лахнера, Шупанциг после исполнения квартета d-moll «Девушка и смерть» в 1826 году заявил: «Нет, братец, это не то! Брось-ка ты это и занимайся своими песнями!» Возможно, Шупанциг действительно высказал подобное суждение. Ведь и последние струнные квартеты Бетховена доставляли стареющему Шупанцигу, игравшему первую скрипку, не только технически, но и по содержанию, немало трудностей, так что требовательный Бетховен возражал против того, чтобы толстяк «Фальстаф», как он называл Шупанцига, исполнял его последние струнные квартеты. Но заслуженный скрипач не был одинок в своей растерянности. У большинства музыкантов Вены последние струнные квартеты Бетховена вызывали недоумение. И мы знаем лишь одно исключение — Франца Шуберта. «Он все умеет! — восклицал Шуберт, — но мы еще не все в состоянии понять, и много еще воды утечет из Дуная, прежде чем станет общедоступным то, что создал этот человек».

Абонементные концерты Шупанцига регулярно проводились в зале Общества любителей музыки «Красный еж». Шуберт редко пропускал эти концерты. К постоянным членам этого знаменитого квартета вместе с Шупанцигом при-

надлежали скрипач Хольц, альтист Вейс и виолончелист Линке. Трио Es-dur Шуберта исполняли Шупанциг, Линке и непревзойденный, быть может, самый музыкальный пианист тогдашней Вены Карл Мария фон Боклет, которому Шуберт еще в 1825 году посвятил свою гаштейнскую фортепьянную сонату. Боклет уже давно стоял на стороне Шуберта. Вместе со своим молодым земляком, недавно переселившимся из Чехии в Вену превосходным скрипачом Иосифом Славиком, он исполнял как в частных домах, так и публично «Rondo Brillant» Шуберта и его фантазию для скрипки и фортепьяно с вариациями на тему «Привет». Но гораздо более шумный успех имело трио. После первого исполнения в 1827 году в Обществе любителей музыки в день св. Стефана его повторили месяц спустя в служебной квартире Шпауна, в так называемом «манеже». Это была в то же время последняя шубертиада у Шпауна, устроенная в честь его невесты Франциски Ронер. Снова в комнатах собралось более пятидесяти гостей. Шпаун сам описал это незабываемое событие в своих воспоминаниях. Он рассказывает:

«Я был тогда женихом. Шуберт сказал мне: «Я, правда, грущу, что мы теряем тебя, но ты прав. Ты сделал хороший выбор, и хотя я на самом-то деле должен был бы сердиться на твою невесту, я все же хочу доставить тебе радость. Пригласи ее, а я приведу Боклета, Шупанцига и Линке, и мы поиграем вам». Так мы и поступили. Сначала Боклет сыграл трио вместе с Шупанцигом и Линке, а затем вместе с Шубертом исполнил его вариации в четыре руки на собственную тему, причем с таким жаром, что все пришли в восхищение, и Боклет, ликуя, заключил своего друга в объятия. Нам было очень весело, и мы не расходились до полуночи. Это был последний такой вечер».

Горькое разочарование доставил Шуберту его «Зимний путь»: уже первое исполнение перед друзьями ясно показало ему, что трагическая реалистичность этих песен отпугнет слушателей и певцов, и не в последнюю очередь издателей. Он понимал, что эти песни находились в кричащем противоречии с самодовольной и сентиментальной песенной продукцией, которая наводняла рынок. Он хорошо чувствовал также, что этими песнями срывал мас-

ку с лица обывателя, обнажал открытые раны осужденной на политическое бессилие буржуазии. Возможно, что именно по этой причине он не выпускал эти песни из рук, прежде чем они не приобрели такую форму, какую он считал нужной. Ни над одной из своих песен Шуберт так долго не работал, ни одну он так тщательно не отшлифовывал, как песни «Зимнего пути». Тем болезненней он ощутил ту грубость, с какой они были вырваны у него из рук. Он был болен. Нуждался в деньгах. И это заставило его расстаться с ними. Франц Лахнер рассказывает, как ему пришлось отнести первые песни, в том числе и «Липу», к издателю Хаслингеру с заданием во что бы то ни стало возвратиться с наличными — больному необходимо было купить лекарства и приготовить укрепляющий бульон.

«Издатель понял ситуацию и заплатил по одному гульдону за каждую песню».

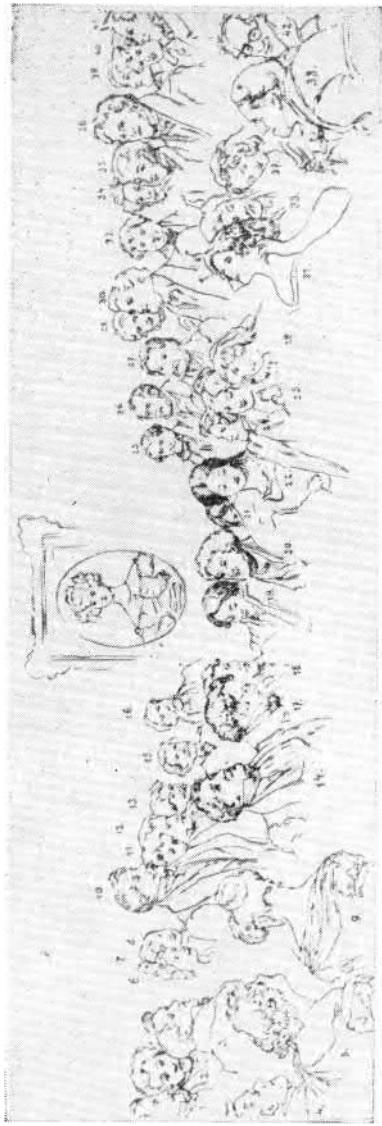
Один гульден за «Липу»! — нельзя представить себе более бесстыдной эксплуатации композитора капиталистом. Тщетно Шуберт восставал против того, что «художник всю свою жизнь вынужден быть рабом любого лавочника». Государство, которое «должно кормить таких людей, как я», оставалось лишь мечтой будущего.

Следует отметить, что при тогдашнем уровне производственных отношений свободный музыкальный рынок был уже довольно развит и вполне мог прокормить такого композитора, как Шуберт, единственным источником существования которого была продажа издателям своих произведений. Это нам доказывает не только пример Бетховена, но не менее убедительно и пример самого Шуберта. Он говорит нам о том, до чего нагло в эпоху золотого либерализма издатели наживались на его творениях.

Лахнер рассказывает в своих воспоминаниях, как он через пятнадцать лет после смерти Шуберта вновь встретился с тем же самым венским издателем. Тот показал ему свои новейшие издания и среди них несколько транскрипций шубертовских песен, выполненных Листом. «Вы не можете себе представить, как хорошо расходятся эти шубертовские песни, переложенные для фортепьяно! — сказал торговец нотами. — Но ведь мне пришлось заплатить Листу чистых пятьсот гульденов!»



Шубертнада у Носифа Шлауна.
Рисунок сепиен Швида, 1848 г.



Пояснение к «Шубертиаде у Шпауна» Швинда. По данным Алоиса Троста. Рисунок Ганса Мауэра.

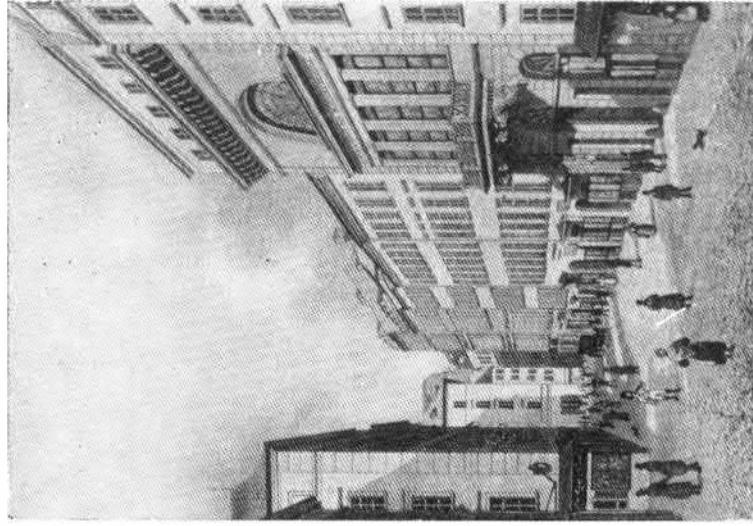
1. Карл Пингтрикс, 2. Иосиф Виттечек, 3. Франц Лахнер, 4. Игнац Лахнер, 5. Элеонора Штоль, в замужестве Шпродберг, 6. Фридрих Диц, 7. София Гартман, в замужестве Диц, 8. Каролина Хейденкер, в замужестве Маугитль, 9. Мария Пинтерикс, 10. Карл фон Шенштейн, 11. Бенедикт Рандхартингер, 12. Иосиф Гахи, 13. Иоганн Штейгер фон Амштейн, 14. Иоганн Михайэль Фогль, 15. Фердинанд Майрхофер фон Грюнбохель, 16. Антон фон Добльхоф-Дир, 17. Франц Шуберт, 18. Иосиф фон Шпаун, 19. Франц фон Гартман, 20. Антон фон Шпаун, 21. Незнаемое лицо, 22. Кунигунда Фогль, урожденная Роза, 23. Людвиг Крайсль, 24. Иосиф Кеннер, 25. Мария Оттенвальт, урожденная фон Шпаун, 26. Людвиг Фердинанд Шнорр, 27. Мориз фон Швинд, 28. Анна Хёниг, в замужестве Майрхофер фон Грюнбохель, 29. Август Вильгельм Ридер, 30. Леопольд Купельвинзер, 31. Тереза Хениг, урожденная фон Пуффер, во втором замужестве Гутер, 32. Антон Дитрих, 33. Франц фон Шобер, 34. Ромео Франц Зелгтман, 35. Эрнст фон Фейхтгерслебен, 36. Франц Грильпадер, 37. Юстия фон Брухман, в замужестве Сместана, 38. Эдуард фон Бауэрнфельд, 39. Франц фон Брухман, 40. Иоганн Зени, 41. Иоганн Майрхофер, 42. Игнац Франц Кастелли.

Einladung

zu dem Privat-Concerte, welches Franz Schubert am
6. März Abend 7 Uhr im Saale des österreich. Kaisertheaters
unter dem Titelbilde N. 558 singen die Herren werden

Von Kammerherrn Stitzke

1. (Vocal) Solos eines neuen Russ. Quartets, bestehend aus:
den Herren Döhlen, Heß, Wolf und Sieber
 2. Die Fingering von Beethoven Bezugs mit Erlaubung des
Herausgebers
 3. Die Stern von Liszt Wien, Op. 14. Romanze
für Pianoforte u. d. Mandolin
 4. Die Tränen aus dem. Kapitol Die Tränen
aus dem Kapitol
 5. Madelon von Grillparzer, Opern-Act, und eben vorges.
aus dem. Josephs. Theater und dem. Kaisertheater des Cens.
verwaltens
 6. Neue Frie für den Herrn Forte, Violon und Fiedelwalle
bestehend aus dem Herrn Carl Maria von Bach's. Leben
mit 4 Stücke
 7. Auf dem Hüben von Dillisch Fingering mit Begleitung,
des Herrn u. d. Herrn Forte bestehend aus dem. Herrn
Forte mit dem. Herrn
 8. Die. Madelon von Liszt'schen Opern Fingering mit Begleitung
des Herrn Forte bestehend aus dem. Herrn Forte
mit Begleitung von. Kapitol, Doppelt für Pianoforte
und
 9. Schiller's. Ausblick, sind von der Compagnie des Cens.
bestehend
- Eintrittskarten auf 8 W. sind in dem Kaisertheater
des Herrn Madelon, Fiedel und. Madelon zu
haben



«Красный сж». Дом Общества любителей
музыки — новое здание
Гравюра неизвестного автора, 1830 г.

Извещение о большом концерте
Шуберта от 26 марта 1828 г.

Поистине приходится пожалеть этих несчастных торговцев! А сколь тяжело было для капиталистов бремя подобных гонимых, с сарказмом описал нам в начале шестидесятых годов сотрудник венской «Донау-цейтунг».

«Когда мы видим некоторых издателей нот, пролетающих в роскошных фаэтонах по венским улицам или по Пратер-аллее, то мы начинаем понимать благородную гордость и резвость запряженных в эти экипажи лошадей — ведь их, подобно коням гомеровского бога солнца, кормили амброзией, сиречь, песнями Франца Шуберта!»

И при жизни Шуберта друзья его были беспомощными свидетелями этого унижительного порядка. Бауэрнфельд пишет:

«Те друзья и товарищи, среди которых Шуберт охотнее всего проводил время, редко были в состоянии помочь ему, а чтобы пробиться в высшие круги, найти себе благодетеля, который мог бы помочь ему подняться, для этого у Шуберта не было ни склонности, ни умения. Неудивительно, что он не сумел ни устроиться на службу, ни добиться постановки своих опер. Так он всю свою жизнь прожил, находясь в крайне стесненных обстоятельствах, и единственным источником доходов и прибежищем оставались для него торговцы музыкальными изданиями, которые, как только могли, угнетали и эксплуатировали его. Порою перед лицом столь мрачных перспектив он терял всякое мужество и надежду. Так я вспоминаю лето 1827 года, когда я преуспевал на своей новой службе в Окружном управлении и в то же время передо мной открывалась возможность попасть после длительного ожидания на священные подмостки придворного Бургтеатра».

Действительно, Бауэрнфельд начал свою карьеру сочинителя комедий двумя неудачными попытками, но его третья вещь — «Сват» — имела успех и в июле 1827 года была принята к постановке придворным Бургтеатром.

«Ты-то пошел в гору, — сказал ему Шуберт без всякой зависти, но в то же время с горечью в голосе, — тебя я уже вижу надворным советником и знаменитым автором комедий! А я? Что будет со мною, бедным музыкантом? При-

дется мне на старости лет, как гётевскому арфисту, обивать чужие пороги, выпрашивая кусок хлеба!¹»

Бауэрнфельд, пораженный этими мрачными словами, посмотрел на своего друга широко раскрытыми глазами и посоветовал ему устроить концерт «только из своих вещей, но при участии венских виртуозов. Они, наверное, сочтут за честь поддержать своим талантом маэстро».

«Возможно, что ты и прав, — ответил ему Шуберт задумчиво, — только не пришлось бы мне упрашивать их!» Он хорошо понимал, что его гордый ответ представлял собой резкий контраст с его тяжелым материальным положением. Тогда он сравнил свою участь с участью гётевского арфиста из «Вильгельма Мейстера». Теперь он к образу бредущего от двери к двери старика добавил еще один музыкальный автопортрет, трагическая ирония которого была еще разительнее, — «Шарманщика» из «Зимнего пути».

Вот стоит шарманщик
Грустно за селом
И рукой озябшей
Он, вертит с трудом.

Топчется на месте,
Жалок, бос и сед.
Тщетно ждет бедняга,
Денег в чашке нет!

Люди и не смотрят,
Слушать не хотят,
Лишь собаки злобно
На него ворчат.

Все покорно сносит,
Терпит все старик,
Не прервется песня
И на краткий миг.

Хочешь, будем вместе
Горе мы терпеть?
Хочешь, будем песни
Под шарманку петь?²

¹ Шуберт имел в виду арфиста из романа Гёте «Вильгельм Мейстер» и, в особенности, его песню «Тихо к двери проскользну я...» На это стихотворение Гёте в сентябре 1816 года Шуберт написал известную песню для голоса с сопровождением фортепьяно (в двух различающихся лишь в деталях вариантах).— *Прим. ред.*

² Перевод С. Заяицкого.

Не без основания Вильгельм Мюллер поставил это стихотворение в самый конец своего цикла, хотя его собственное материальное положение даже в отдаленной степени не напоминало положение Шуберта и ему не угрожали ни бедность, ни нужда. Это стихотворение, эта песня представляет собой нечто большее, чем автопортрет отчаявшегося «бедного музыканта»; здесь поэт и певец простого народа обретает символическое значение: это человек, вынужденный в капиталистическом обществе, враждебном искусству и жизни, принимать от него подаяния. Какая глубокая жизненная правда заключается в том, что и Вильгельм Мюллер, живший в Дессау беззаботной жизнью библиотекаря и поэта, все же завершил свой «Зимний путь» образом «Шарманщика».

Но Бауэрнфельд продолжал настаивать на своем. Он неустанно досаждал Шуберту, уговаривая его выступить перед широкой публикой с концертом, составленным исключительно из его произведений.

«Твое имя называют все, и каждая твоя песня — это целое событие; ты создал прекраснейшие струнные квартеты и трио, не говоря уже о симфониях! Друзья твои в восторге от них, но ни один нотный торговец не хочет их покупать, и публика не имеет никакого представления о прелести и задушевности, которые таятся в этих произведениях. Так вот, соберись с духом, покончи со своей нерешительностью и дай концерт, разумеется, составленный только из твоих вещей. Фогль с радостью поможет тебе, а Боклет, Бём и Линке почтут за честь оказать своим искусством услугу такому мастеру, как ты. Билеты сразу расхватывают, и если ты с первого раза и не станешь Крезом, то все же достаточно будет одного единственного вечера, чтобы обеспечить тебя на целый год. И подобный вечер можно повторять каждый год. А если твои новинки, в чем я не сомневаюсь, произведут сенсацию, то тебе удастся заставить Артариа, Диабелли и Хаслингера, которые до сих пор платили гроши, беспредельно увеличить гонорары. Итак, устраивай концерт, послушайся моего совета!»

И впрямь это были аргументы, которым Шуберт долго противиться не мог. Он понял, что для того, чтобы добиться признания публики и повышения гонорара у издателей, он прежде всего должен был завоевать эту публику.

А шубертиады для этого не очень подходили. Напротив, они являлись скорее выражением стремления замкнуться в избранном кружке друзей-единомышленников. И разве в них не выражался прежде всего отказ от признания общественнойностью? И разве то, что Фогль или Тице время от времени исполняли какую-нибудь из его песен в концерте или Шупанциг, Боклет или Славик включали в свою программу его квартет, сонату или несколько вариаций, соответствовало поистине гигантскому объему его творчества и его ценности? Разве он не должен был прийти к выводу, что его боязнь показаться перед публикой и выслушать ее суждение, его равнодушие к судьбе своих собственных сочинений в значительной мере способствовали тому, что его положение стало таким тяжелым? Шуберт понял, что друзья его были правы. И так же, как до него Моцарт, Гайдн и Бетховен высупали со своими творениями перед широкой публикой, чтобы завоевать концертные залы, так и Шуберта в конце концов нужда заставила преодолеть свою робость и попытаться счастья.

Для концерта был выбран зал Общества любителей музыки «Красный еж». Так как Шуберт был активным членом Общества и даже членом его правления, — зал был «с радостью предоставлен ему безвозмездно». С такою же радостью ему обещали свое участие артисты, причем все они, без исключения, отказались от гонорара. Из программы видно, что, пожалуй, не было ни одного среди них, кто своим участием не способствовал бы успеху многих шубертиад: Тице, Фогль, Боклет, Бём, Линке, Леви, сестры Фрелих. Если бы после концерта были организованы танцы с освежительными напитками, можно было бы назвать концерт публичной шубертиадой.

При внимательном рассмотрении программы мы заметим, что она составлена необычайно осторожно. Правда, речь шла исключительно о новых и новейших произведениях: вокальную сценку «На реке» он даже написал специально к этому концерту для Тице, исполнявшего партию тенора, и для младшего брата Леви Рудольфа Леви-Гофмана, изумительного солиста, которому приписывают изобретение корнет-а-пистона. Но, зато ни одной песни из «Зимнего пути» в программу включено не было. И лишь вошедшая в программу среди инструментальных пьес пер-

вая часть квартета G-dur могла дать некоторое представление об истинных конфликтах творчества Шуберта. Кроме того, в третий раз за четверть года в программу вошло трио Es-dur, успеху которого в огромной мере способствовал несравненный Боклет.

Успех концерта и финансовые результаты его были правильно предсказаны Бауэрнфельдом.

«Зал был битком набит, после каждого отдельного номера бурно аплодировали, композитора вызывали без конца. Концерт дал около восьмисот гульденов чистого дохода, а это тогда считалось крупной суммой! Но главное—Шуберт нашел свою публику и обрел бодрость и мужество. Концерт состоялся 26 марта 1828 года. Странное совпадение — ровно за год до этого, в тот же самый день, умер Бетховен!»

Друзья ликовали. Это был подлинный успех, который на этот раз не ограничивался рамками узкого или даже широкого круга друзей.

«Я должна рассказать о восхитительном, очаровательном по свежести оставленного впечатления концерте, данном Шубертом 26 марта, — пишет современница. — Программа была составлена только из его произведений. Восхитительно! Все были потрясены и очарованы. Аплодисментам не было конца, многие топали...»

Сам Шуберт обрел «бодрость и мужество». Наконец-то он мог расплатиться с долгами и даже приобрести у поставщика двора Конрада Графа фортепьяно (старое, которое стояло в отцовском доме, он давно уже подарил Фердинанду)! Но откликов в прессе по поводу художественного впечатления от концерта, оставшегося в памяти всех присутствовавших как незабываемое событие, почти не было. Венские газеты, эти сплетницы города фэаков, от которых обычно никогда не ускользало то, что может подразнить хотя бы самое низкопробное любопытство их читателей, завсегдаев кафе, — сумели умолчать о нем! Ни одного отчета об этом концерте не попало на их страницы! И если бы несколько месяцев спустя в берлинской и лейпцигской музыкальных газетах, а также в дрезденской вечерней газете о нем не упомянули несколькими словами похвалы, нам пришлось бы, говоря об этом концерте, опираться лишь на личные воспоминания отдельных лиц. От

венского корреспондента дрезденской газеты не ускользнула причина такого отсутствия интереса. Дело в том, что ровно через три дня после концерта Шуберта в венском «Редутензал» выступал Паганини. И «дьявольский скрипач» оказался более притягательным магнитом, чем невзрачный венский сочинитель песен в своем родном городе. Кроме сказочного гонорара, итальянец вскоре получил и почетный титул «камерного виртуоза» его императорского величества», который был пожалован ему «добрым императором Францем». Корреспондент добросовестно сообщает из столицы Австрии:

«У нас здесь раздается лишь один голос: «Слушайте Паганини...» Разумеется, рядом с ним все остальные музыканты остались в тени. Но некоторые довольствуются и несколькими гульденами, которые они могут заработать в тени. Поэтому наряду с выступлениями Паганини имеется много объявлений о других концертах и хоровых выступлениях... назову тебе в их числе авторский концерт пользующегося любовью публики композитора песен Шуберта... Все участники концерта и каждый сыгранный ими номер были в большей или меньшей мере встречены аплодисментами. Бесспорно, между ними было много хорошего, но малые звезды потускнели перед блеском яркой кометы на музыкальном небе...»

И хотя сравнение с кометой, несомненно, было выбрано точно — Паганини дал здесь четырнадцать концертов, которые принесли ему ни много, ни мало тридцать тысяч гульденов, и четыре месяца подряд держал Вену в состоянии экстаза,— но в отношении Шуберта, который вовсе не сгорал от зависти и никак не чувствовал себя в тени, сравнение не выдерживает критики. Напротив, исключительная личность Паганини, у которого не существовало границ между виртуозностью и искусством, шарлатанством и благороднейшей страстью, не могла оставить его равнодушным. Несмотря на чудовищные цены за билеты, каких Вена не знала уже десять лет, Шуберт находился среди слушателей первого же концерта. Великий скрипач играл свой второй скрипичный концерт со знаменитой кантиленой в адажио.

«Я слышал пение ангела»,—пишет Шуберт Ансельму Хюттенбреннеру. Невероятные цены на билеты не удержи-

ли композитора от того, чтобы послушать Паганини второй раз. На второй концерт он даже затащил сопротивлявшегося Бауэрнфельда. Шуберт просто не мог наслаждаться один, не разделяя удовольствие со своим другом. Бауэрнфельд рассказывает:

«Благодаря «приливу» в кошельке Шуберта, мне удалось послушать Паганини. Пять гульденов за вход, которые требовал этот корсар, для меня были непосильной платой. Разумеется, Шуберту необходимо было его послушать, но он всерьез рассердился, когда я отказался принять от него билет. «Что за глупости! — заявил он, — я уже один раз слушал его и очень досадовал, что тебя не было со мной! Уверяю: ничего подобного больше не услышишь! А денег у меня теперь куры не клюют — пойдем непременно!» — И с этими словами он увлек меня за собой. И кто бы тут не поддался?.. После концерта по старой традиции меня еще угощали в ресторане, и мы выпили на целую бутылку больше обычного, что следует отнести за счет нашего воодушевления».

Правда, Бауэрнфельд не забыл также описать, как после прилива наступает и отлив:

«В другой раз я зашел после полудня в кафе Кернтнер-тортеатра, заказал кофе со сбитыми сливками и съел полдюжины рожков. Вскоре пришел и Шуберт и последовал моему примеру. Мы подивились нашему аппетиту, появившемуся так скоро после обеда. «Да я ведь до сих пор еще ничего не ел», — пояснил мне, несколько смутившись, мой друг. «Я тоже», — ответил я ему смеясь. Так мы оба, не сговорившись, зашли в одно и то же кафе, где нас хорошо знали, и в долг взяли кофе со сливками вместо обеда, который никто из нас в этот день не смог бы оплатить. Это было время полного обоюдного отлива».

В этот период Шуберт уже не мог жаловаться на недостаток интереса со стороны издателей. В феврале известная фирма «Бернгард Шотт сыновья» в Майнце, самое старое и уважаемое музыкальное издательство после Брейткопфа и Гертеля, издавшее последние произведения Бетховена, в том числе его «Торжественную мессу» и девятую симфонию, обратилась к Шуберту с просьбой представить издательству несколько произведений. «Определить гонорар мы предоставляем вам... При этом мы ставим вас

в известность, что у нас имеется представительство в Париже, где мы также надеемся распространять ваши композиции...»

Это звучало очень обнадеживающе, и Шуберт поспешил составить список своих произведений, главным образом последних, и как можно скорее переслать его в Майнц. Братья Шотт сочли, что его вещи все весьма привлекательны для издания и что «выбрать что-либо из них затруднительно». Они отобрали несколько произведений и попросили его назначить «минимальный гонорар». После длительной переписки фирма согласилась издать четыре экспромта и песню для пяти мужских голосов. Затем они на несколько месяцев замолчали и в конце концов, после настойчивых запросов Шуберта, смущенно ответили, что экспромты слишком сложны для французского рынка, а песня для мужского голоса слишком дорога. Письмо заканчивалось ни к чему не обязывающим предложением:

«Если вы напишете что-нибудь не такое трудное, но все же изящное, в более легкой тональности, то мы просим вас прислать нам без дополнительного запроса».

Таким жалким результатом окончились столь многообещающие начавшиеся деловые отношения Франца Шуберта со всемирно известной фирмой Шотта в Майнце после того, как он предложил ей свои самые прекрасные песни и вокальные произведения, в том числе грильпарцеровскую «Серенаду», два последних струнных квартета, трио Es-dur и свои самые зрелые экспромты! И мы вполне понимаем, что Шуберт «в последнее время был чрезвычайно обижен несправедливыми предложениями из-за границы и, недовольный, отклонял их» (Шпаун).

С братьями Шотт эта история сыграла плохую шутку — их отделения в Майнце и Париже с 1826 года издавали пьесу, которая в действительности была написана Шубертом, — как бетховенскую. Это был приписывавшийся Бетховену «Траурный вальс», получивший вместе с вальсом Гуммеля еще более трогательное название — вальс «Томление». Само собой разумеется, Шуберт понятия не имел о таких превращениях. Из всех неудачных переговоров мы видим, что издатели стремились завязать с Шубертом сношения, но лишь постольку, поскольку они могли диктовать ему свои условия и платить гонорар как начинающему компо-

зитору. Единственное исключение составила фирма Пробст в Лейпциге, которая после успеха трио Es-dur заявила о своей готовности напечатать его за 60 гульденов. Шуберт, правда, заметил, что это цена за сборник песен или фортепьянных пьес, но не за трио, «которое требует в шесть раз больше труда. Но только для того, чтобы в конце концов приступить к делу, я прошу возможно скорее выпустить в свет и прислать мне шесть экземпляров». На запрос издателя, кому он желает посвятить это трио, композитор лаконично ответил:

«Оно посвящается тем, кому понравится. Это самое выгодное посвящение».

Если не считать ставшего «притчей во языцех» вальса «Томление», то трио Es-dur можно рассматривать как первое и единственное произведение Шуберта, вышедшее при его жизни в Германии. Это доказывает, что условия творчества даже такого композитора, как Шуберт, были здесь не лучшими, чем в Австрии, и что хваленой частной инициативе, предпринимательскому духу либерализма все же оказалось не под силу избавить от нужды и лишений величайшего после Бетховена музыкального гения.

Жизнь Шуберта лучше всего спровергает теорию так называемой «голодной терапии», по которой в связи с законом отбора великие деятели искусств должны жить в нищете, если они хотят написать что-нибудь хорошее. Как раз в то время, когда Шуберт, получив неожиданно высокий гонорар за концерт, по своему понятию, буквально утопал в деньгах, в его творчестве начался такой подъем, который оставил далеко позади даже его самые плодотворные годы. Шпаун не без основания говорил, что Шуберт «обрел бодрость и мужество». Казалось, будто прорвалась плотина. Тотчас же после этого знаменательного концерта он приступил к окончательной доработке своей Гаштейнской симфонии, а именно—большой симфонии C-dur, на которую он возлагал столько надежд. Уже в своем предложении, сделанном им фирме Шотт-сыновья в Майнце 21 февраля, он упомянул о симфонии, тогда еще не законченной, «только для того, — как он уверял, — чтобы Вы знали о моем стремлении к вершинам искусства». Примерно в то же время он написал для Жозефины Фрелих и учениц консерватории небольшую кантату «Победная песнь Мириам»,

текст которой сочинил ему Грильпарцер. К этому же периоду относится окончание Шубертом его самого прекрасного произведения для фортепьяно в четыре руки—изумительной фантазии f-moll op. 103. За ним последовали и другие фортепьянные пьесы в две и четыре руки и истинное изобилие новых песен, свидетельствующих о том, что композитор достиг вершины своего мастерства. Среди них имеются такие восхитительные вещи, как семь песен на слова Рельштаба и шесть очаровательных песен на слова молодого, почти одного возраста с Шубертом, Гейне из его цикла «Возвращение на родину». Кстати, это было единственное соприкосновение с величайшим после Гёте поэтом Германии. «Гейне из Гамбурга», как его называл Шуберт в переписке со своими издателями, во всяком случае куда быстрее, чем мудрец из Веймара, заинтересовался неизвестным ему автором музыки к его лирике. Гейне дружил с Эдуардом Марксеном, который впоследствии, будучи учителем в Гамбурге, оказал большое влияние на молодого Брамса. В письме Марксену, переехавшему в 1830 году в Вену, чтобы здесь учиться у Зейфрида композиции, а у Боклета фортепьянной игре, Гейне говорит о разных переложениях своих песен на музыку. При этом он упоминает два имени: Бернгарда Клейна, композитора из кружка «Берлинских любителей песни», к которому был очень близок и Вильгельм Мюллер, и «Шубарта» из Вены. Гейне пишет:

«Композиции Клейна мне очень нравятся. Говорят, что Шубарт незадолго до своей смерти тоже написал превосходную музыку на мои песни, но ее я, к сожалению, еще не слышал».

Это письмо было написано 18 ноября 1830 года, почти в тот же самый день, в который за два года до этого Шуберт навеки закрыл глаза. В последние месяцы своей жизни неутомимый композитор продолжал трудиться над цепью своих удивительных творений и не помышлял о том, что она может оборваться. Июнь и июль 1828 года были заполнены работой над новой большой мессой в Es-dur. Разумеется, было бы очень просто истолковать ее мрачные образы в Gloria, Credo и Agnus Dei как предчувствие смерти. В действительности же их творец был далек от мысли, что это величественное произведение с выражен-

ной в нем трагической непримиримостью наивной веры и сомнения вскоре может стать его собственным реквиемом. Через год после кончины Шуберта месса была исполнена в церкви Альзергрунд, той самой церкви, где служили панихиду по Бетховену.

Одновременно с мессой Шуберт написал музыку к 92-му псалму на древнееврейском языке для еврейской общины в Вене и кантора Соломона Зульцера, с которым он подружился через Зоннлейтнера или братьев Леви, — еще одно доказательство свободного, чуждого догматике гуманистического отношения католика Шуберта к вопросам вероисповедания. В августе Шуберт создал новое камерное произведение, равноценное его большой симфонии C-dur и в той же тональности, — большой, необычайно глубокий по содержанию струнный квинтет. Ни в сентябре, ни в октябре эта цепь столь значительных произведений не обрывается. Наряду с большими духовными сочинениями, написанными в основном для того, чтобы брат Фердинанд мог использовать их, «Пастухом на скале» — для Мильдер в Берлине и последней песней «Голубиная почта», — одна за другой возникает целый ряд его последних больших фортепьянных сонат, в которых он идет совершенно новыми, до сего времени непонятными путями.

Поистине такой поток шедевров, соединявших в себе высокое мастерство и глубину мысли, никак нельзя объяснить ни капиталистической теорией голода, ни любимой декадентской гипотезой некоторых буржуазных исследователей творчества Шуберта, согласно которой, необычайная плодовитость композитора в последние полгода его короткой жизни объясняется тем, что он лихорадочно торопился, чувствуя приближение смерти. Истина заключается в том, что Шуберт в это время не страдал от материальной нужды, не мучился мыслями о преждевременной смерти, а напротив, творил в полном сознании своих творческих сил. И причиной этого был успех его концерта в конце марта, явившийся для него мощным стимулом. Успех концерта доказал ему, что на тридцать втором году своей жизни он, наконец, приближался к полному признанию своего значения как композитора. Концерт как бы прорвал плотину. И силе этого прорыва соответствовали количество, размах и глубина его новых произведений, и тот, кто

не обратит внимания на подобную несомненную связь, безусловно остановится перед этим бурным взлетом творческих сил, как перед неразрешимой загадкой.

Тем трагичнее нам представляется внезапный конец этого мощного взлета: Шуберт был сражен смертью прежде, чем он смог насладиться плодами этого грандиозного творческого подъема. Но при его жизни почти ни одно из произведений этого периода не было исполнено, ни для одного из них не нашлось издателя. При этом известно, что Шуберт намеревался посвятить свои последние три фортепьянные сонаты почитаемому им Гуммелю, проявившему такое глубокое понимание его искусства. Незадолго до своей смерти Шуберт безуспешно предлагал их Пробсту в Лейпциге вместе со струнным квинтетом и шестью песнями на слова Гейне. Интересна история переложения на музыку семи стихотворений Рельштаба. Пользовавшийся тогда известностью берлинский писатель и музыкальный критик «Фоссише цейтунг» Рельштаб предложил их вместе с еще несколькими красиво переписанными стихотворениями Бетховену для переложения на музыку. Когда Бетховен умер, Рельштаб решил, что его стихи потеряны. Только через год после смерти Шуберта, когда издатель Хаслингер опубликовал тринадцать его последних песен под общим лирическим заголовком «Лебединая песнь», Рельштаб к своему удивлению заметил, что среди них находятся его считавшиеся потерянными стихотворения¹. Впоследствии он получил от Шиндлера свою рукопись из бетховенского наследства.

«Некоторые листы были снабжены карандашными пометками, сделанными рукою Бетховена,—это те, которые понравились ему больше всех и которые он еще тогда отдал Шуберту для того, чтобы тот положил их на музыку, так как сам он чувствовал себя слишком плохо. Среди вокальных сочинений Шуберта мы и находим их, причем

¹ Отметим, что в 1827 году вышел в свет сборник стихотворений Рельштаба, содержащий и те тексты, которые были пересланы поэтом Бетховену. Таким образом Шуберт, сочинивший свои песни на тексты Рельштаба в 1828 году, мог воспользоваться и этим сборником, а не рукописными экземплярами стихотворений, якобы попавшими к нему от Бетховена.— *Прим. ред.*

некоторые приобрели большую известность. Когда я вновь держал их в руках, я растрогался, глядя на эти листки, которые проделали такой своеобразный, но в то же время весьма полезный для искусства путь, прежде чем вернуться ко мне».

Трудно сказать, действительно ли умирающий Бетховен поручил Шиндлеру передать стихотворения Шуберту или же «личный секретарь» поступил так по своему усмотрению. Но нам достоверно известно, что Шуберт намеревался выпустить эти семь песен как свой следующий цикл, он даже думал предпослать им еще и восьмую песню, также на слова Рельштаба. Песня эта называется «Мужество», и, к сожалению, она так и осталась фрагментом. Замысел Шуберта начать этот цикл, в который входят такие знаменитые вещи, как «Посол любви», «Приют» и серенада «Песнь моя летит с мольбою», столь многозначительным вступлением, был совершенно искажен издателем. Песни Рельштаба были механически соединены с песнями на слова Гейне — эти песни Шуберт также намеревался выпустить отдельным циклом, причем издатель присоединил в конце еще сентиментальную «Голубиную почту», которая даже среди одиннадцати неравноценных песен на слова Зейдля является одной из слабейших. Таким образом в сборник последних песен Шуберта, составленный издателем под заголовком «Лебединая песнь», входят два различных цикла и одна песня, которые друг с другом совершенно не гармонируют.

Печальная судьба постигла и большую симфонию C-dur.

Несомненно, Шуберт питал надежду на то, что это крупное инструментальное произведение закрепит успех «большого концерта», состоявшегося в конце марта. По-видимому, уже через несколько недель он передал давно обещанную симфонию Обществу любителей музыки. Точную дату установить невозможно, так как сопроводительное письмо оказалось недатированным, а входящий номер регистрации в актах Общества был позднее изменен. Текст письма звучит торжественно:

«Будучи уверен в благородном намерении Австрийского музыкального общества по мере возможности поддерживать высокое стремление к искусству я, как отечественный

композитор, осмеливаюсь посвятить Обществу эту мою симфонию и отдаю ее под его благосклонную защиту».

Если мы сопоставим это патриотическое посвящение с самой симфонией, то мы увидим, что оно далеко не было лишь красивой фразой. О защите ее со стороны Общества Шуберт также упоминает вовсе не случайно, ведь как только начались первые репетиции, он столкнулся с большими трудностями. А именно: первые скрипки восстали против непривычных мелодических фигураций, особенно в последней части, исполнять которые, как они считали, было бы ниже их достоинства. Оркестр отклонил это произведение, и симфония не была принята как «слишком длинная и трудная». Попытка Фердинанда Шуберта добиться после смерти своего великого брата исполнения хотя бы финала симфонии встретила такое же сопротивление. Казалось, своеобразная трагедия симфонии Шуберта h-moll повторилась в новом варианте: теперь он создал «оконченное» сочинение в четырех частях, но в течение десятилетий никто ничего не хотел о нем знать, несмотря на то, что Роберт Шуман и Феликс Мендельсон пытались изменить положение. Шуман, познакомившись с партитурой в Вене у Фердинанда Шуберта, опубликовал в 1839 году в «Нейе музикцейтунг» свою знаменитую статью, а Мендельсон исполнил симфонию в том же году, правда, в сокращенном виде. Это произошло в марте. В декабре того же года Венское общество любителей музыки решило, наконец, последовать этому примеру.

«Но уже на первой репетиции с оркестром ангажированные «служители муз» отказались от необходимых повторных репетиций, в результате чего концертная комиссия была вынуждена ограничиться исполнением двух первых частей» (Зоннлейтнер). Таким образом, этот национальный шедевр Шуберта пролежал еще одиннадцать лет, прежде чем его целиком исполнили в столице родины композитора. Такова была «поддержка» его собственного отечества.

Какое действие произвел блестящий успех авторского концерта на самочувствие Шуберта, об этом говорят не только его произведения, но и сама его жизнь. Он был счастлив наконец-то расплатиться с долгами. Он гордился тем, что мог доставить удовольствие друзьям, дав им воз-

возможность посетить концерты Паганини, — иначе это удовольствие осталось бы для них недоступным. Да, он даже вынашивал планы летней поездки, издержки которой он впервые в своей жизни собирался оплатить сам. У нас в руках имеется письмо добряка Травегера из Гмундена. Этот изумительный документ доказывает нам, как важно было для Шуберта пользоваться во время этой поездки полной финансовой независимостью. Через общего знакомого, первого флейтиста Кернтнертортеатра, Франца Цирера, с которым мы уже встречались, Шуберт запросил Травегера, сколько он возьмет за комнату с пансионом.

«Дорогой друг Шуберт, — ответил ему гмунденский владелиц гостиницы, проявив столько же такта, сколько и юмора, — вы, право, смущаете меня. Если бы я не знал ваш открытый характер, не знал бы, что вам чуждо всякое лицемерие и не боялся бы, что вы из-за этого не приедете, я бы ничего с вас не взял. Но для того, чтобы у вас не возникла мысль, что вы кому-то в тягость и не можете без всякого стеснения оставаться, сколько вам захочется, то я вам скажу: за комнату, которая вам уже известна, кроме того за завтрак, обед и ужин вы мне будете платить по 50 крейцеров в день. Если вы пожелаете выпить, вы оплачиваете особо...»

В действительности Шуберт намеревался побывать не только у Травегера в любимом Гмундене, но и продолжить на этот раз свою поездку к друзьям в Верхней Австрии вплоть до Штирии, для того чтобы вновь повидаться с Марией Пахлер и ее кружком в Граце. Он собирался совершить путешествие почти через всю свою австрийскую родину и не в последнюю очередь для того, чтобы лично исполнить перед многочисленными почитателями его искусства свои новейшие произведения. Но когда настало лето 1828 года, выяснилось, что у него не осталось средств даже на оплату дорожных расходов. Иенгер вынужден был сообщить в начале июля Марии Пахлер, что Шуберт откладывает свою поездку.

«Отсутствие в нашем управлении двух чиновников, занятых делами Баденского курорта, и отнюдь не блистательные финансовые дела друга Шуберта — таковы препятствия, по причине которых мы оба на сей раз не можем воспользоваться вашим любезным приглашением посе-

тить Грац. Шуберт, помимо этого, собирался провести часть лета в Гмундене и окрестностях,— оттуда он тоже получил несколько приглашений,— но и это ему до сих пор не дают осуществить вышеупомянутые финансовые затруднения. Он пока еще здесь, прилежно трудится над новой мессой и только ждет необходимых денег (один господь ведает, откуда они могут появиться), чтобы, как только он их откуда-нибудь получит, сразу же упорхнуть в Верхнюю Австрию. При подобных обстоятельствах наша экскурсия в Грац, возможно, состоится, как и в прошлом году, только в начале сентября».

Но в действительности «финансовые затруднения» оказались столь непреодолимыми, что лето прошло, а Шуберт так и не смог покинуть Вену. План большой поездки, которому он сам придавал такое большое значение, приходилось все время откладывать. К тому же он снова заболел. У него начались головокружения и кровотечения. Врач посоветовал ему выехать в предместье, к брату, чтобы быть поближе к природе. Он последовал этому совету, но, к несчастью, жилой дом, в который в августе переехал Фердинанд со своей семьей, был новым и сырым. Все это предместье лишь недавно застроили, и здесь еще не создали обычных даже для того времени санитарных условий. Снабжение питьевой водой находилось в самом примитивном состоянии, канализации не существовало. Но тем не менее здоровье Шуберта стало улучшаться. В сентябре он вместе с Фердинандом предпринял экскурсию. Братья добрались до Эйзенштадта на границе Венгрии, где они посетили могилу Иосифа Гайдна. Фердинанд заметил, что его брат «довольно долго задержался у могилы». Правда, Шуберт тогда еще не мог знать, что череп досточтимого мастера стал предметом еще более странной формы почитания, чем его брата Михаила в Зальцбурге, а именно: он был украден фанатиками в Вене до отправки останков в Эйзенштадт. «Во время нашей трехдневной экскурсии,— пишет Фердинанд о своем брате,— он был очень сдержан в еде и питье, но при этом очень весел, много шутил». Однако Фердинанд должен был констатировать, что улучшение оказалось лишь кратковременным. «Как только мы вернулись в Вену, его самочувствие снова ухудшилось».

Благодаря усилиям Шиндлера, который за год до

этого покинул Вену, чтобы вместе со своей сестрой певицей Марией Шиндлер поселиться в Будапеште, удалось поставить там первую оперу Лахнера. Это была опера «Поручка» по известной балладе Шиллера. Молодой Шуберт еще в 1816 году сделал попытку создать оперу на эту тему. Лахнеру дали возможность самому поставить свою оперу. Он уехал, заручившись обещанием Шуберта присутствовать на премьере. Но ему пришлось сильно разочароваться: несмотря на настоятельное приглашение, которое повторил и Шиндлер, «Шуберт не явился и не дал даже ответа на подробное письмо Шиндлера. Даже наше сообщение о хлопотах относительно его концерта в Пеште, где предполагалось исполнять только его сочинения, не побудило его ответить нам».

Смесь непринужденности, даже грубоватости, личного уважения и деловитости в письме Шиндлера свидетельствует о том, чему он научился в обращении со своим гораздо более трудным по характеру шефом Бетховеном. Поэтому письмо это вполне заслуживает, чтобы мы привели его здесь полностью.

«Пешт, 11 октября 1828 года.

Мой дорогой друг Шуберт!

Наш друг Лахнер слишком занят аранжировкой своей оперы, поэтому я беру на себя труд пригласить вас на знаменательный день премьеры этого крупного произведения, имеющей быть 25 или 27 сего месяца. Мы приглашаем вас не только от его имени, но и от нашего; я и моя сестра присоединяемся к этому приглашению, ибо мы желаем принять вас в нашей среде, как сердечного и доброжелательного друга. Все мы хорошо разместимся под одной крышей и за одним столом, и мы будем рады, если вы, не противясь и не возражая, скоро займете свое место среди нас. Постарайтесь устроить все так, чтобы отбыть скорым дилижансом не позднее 22 октября, только сообщите нам письменно за два дня до отъезда, следует ли нам ожидать вас здесь 24 октября утром. Это — одно, но за ним последует и другое.

Принимая во внимание, что ваше имя здесь повсюду хорошо известно, мы задумали следующим образом воспользоваться вашим приездом: не согласитесь ли вы дать

здесь авторский концерт, на котором в основном были бы исполнены ваши вокальные произведения? Здесь все считают, что успех обеспечен. Но так как мы знаем вашу скромность и знаем, что вы не любите лишних хлопот, мы берем на себя смелость сообщить Вам, что вы здесь найдете людей, кои с радостью подхватят вас под руки, сколько бы вы ни весили. Но некоторые старания придется приложить и вам самому, а именно: достать в Вене пять-шесть писем от аристократических семейств, адресованных здешним аристократам. Так, например, Лахнер считает, что хорошо бы заручиться письмом от графа Эстергази. Я тоже присоединяюсь к его мнению. Неплохо было бы сказать несколько слов нашему достойному другу Пинтериксу, который, несомненно, достанет вам несколько писем от своего князя. Но прежде всего заручитесь хорошим письмом к графине Телеки, председательнице Дворянского союза женщин, наиболее видной здесь покровительнице искусств. Не бойтесь препятствий, так как здесь не потребуется никаких трудов и никаких расшаркиваний. Вы просто сдадите здесь письма, если мы найдем это нужным, и все. Не следует отказываться от нескольких сот гульденов, которые вы можете получить таким образом, а с ними и другие выгоды. Итак, за дело! Нечего финтить и хитрить! Все вам будут помогать по мере сил.

У нас здесь есть молодой дилетант, который, обладая красивым тенором, хорошо, даже очень хорошо поет ваши песни; он будет участвовать, а также господа актеры и моя сестра, так что вам останется только усесться, поудобнее разместив свои мягкие места, и аккомпанировать. Многоголосные песни также будут иметь хороший успех. Некоторые из них здесь уже известны. Нового ничего не пишете, не нужно! Итак, с богом в путь! Все мы ожидаем, что вы поступите разумно и не будете строптивым. До скорого свиданья в стране усачей!¹

Ваш искренний друг

Антон Шиндлер».

¹ В Венгрии среди мужчин в то время был широко распространен обычай носить усы.— *Прим. ред.*

Но вся письменная дипломатия, все старания нарисовать радужные перспективы успеха, подобного тому, который имел концерт, состоявшийся в марте в Вене, остались безрезультатными... Шуберт чувствовал себя все слабее и слабее. В кровь его уже попали бактерии тифа, которым он заболел, вероятнее всего, выпив зараженную питьевую воду в доме своего брата. Вскоре началась рвота. Фердинанд рассказывает:

«В последний день октября, вечером, он захотел поест рыбы, но, попробовав первый кусочек, вдруг бросил нож и вилку на тарелку и заявил, что ему противна эта пища и у него такое ощущение, будто он принял яд. С этого момента Шуберт почти ничего не ел и не пил, только принимал лекарства. Он пытался движениями и свежим воздухом облегчить свое состояние и с этой целью совершил несколько прогулок».

Несмотря на все эти тревожные симптомы, ничего не подозревавший Шуберт не понимал, какая опасность грозит его жизни. Невзирая на прогрессирующую слабость, он продолжал свои прогулки, увеличив их до трех часов. Наряду с этим он неустанно работал. Мало того, совершенно не считаясь со своим здоровьем, он вместе со скрипачом и композитором Иосифом Ланцем, которому было столько же лет, сколько Шуберту, отправился к самому крупному музыкальному теоретику Вены, известному Симону Зехтеру, чтобы брать у него уроки контрапункта! Все последующие поколения всегда с удивлением и умилением отмечали этот шаг Шуберта. И они были правы. Величайший мастер песни, создатель «Неоконченной», мощной симфонии C-dur, больших струнных квартетов и такого совершенного струнного квинтета — в последние дни своей жизни пошел в ученики. В действительности Шуберт уже более года носился с этой мыслью. Толкнуло его на это знакомство с произведениями Генделя, которые он весной 1827 года получил в подарок от своего друга. Они буквально заморозили Шуберта. Он непрестанно требовал от друзей: «Приходи ко мне! Займемся вместе Генделем!» Одним из этих друзей был Ансельм Хюттенбрэннер, тот самый, который в конце марта поспешил к смертному одру Бетховена. Он сообщает:

«Так же как музыкой Бетховена, Шуберт был потрясен

мощью духа Генделя и в свободные часы жадно играл его оратории и оперы по партитурам. Порою мы облегчали себе этот труд тем, что Шуберт играл на фортепьяно верхние, а я — нижние голоса. Иногда, играя Генделя, он, словно наэлектризованный, вскакивал и восклицал: «Ах, какие смелые модуляции! Такое нашему брату и во сне не приснится!»

Эти слова были безусловно продиктованы чрезмерной скромностью. Ведь не случайно Шуберт не избрал путь крупных ораторий, а пошел по пути скромной лирической песни. Австрийская буржуазия, певцом которой он был, не узнала бы себя в зеркале монументальных ораторий, какие Гендель писал для сознающей свою силу, энергичной английской буржуазии. Чувству политической беспомощности австрийской буржуазии гораздо больше соответствовало искусство Шуберта, отражавшего вместе с тем и горечь собственных несбывшихся надежд и свою нерушимую веру в жизнь. В этом смысле Бетховен был гораздо ближе к Генделю, чем Шуберт. Для Бетховена Гендель был «недосягаемым» мастером среди всех других мастеров. «Идите к нему! — говорил он, — учитесь у него простыми средствами создавать столь великое!» Подобные слова мог высказать только композитор, который сам был революционером и языком звуков обращался к массам. Ничего похожего Шуберт не высказывал. И все же и его Гендель притягивал с небывалой силой. Это доказывает не только его кантата «Победная песнь Мириам», которая без Генделя вообще не могла бы появиться на свет, но и многие места в его широко задуманной мессе. Больше всего связывало Шуберта с Генделем одинаковое стремление к пластичной реалистической образности. И если он прежде мог придерживаться мнения, что контрапункт препятствует созданию образности, то после изучения Генделя он понял, что владение контрапунктом не только не является помехой, но наоборот, значительно углубляет и обогащает образ. В то же время это усилило его собственное стремление к монументальности, которое он никогда не мог окончательно подавить в себе и которое нашло свое отражение в таком произведении, как большая симфония *S-dur*. Только так мы можем понять мысль, которую Шуберт высказал Зоннлейтнеру:

«Только теперь я вижу, чего мне недостает, но я буду прилежно заниматься с Зехтером, чтобы наверстать упущенное».

Полный решимости открыть в своем творчестве новые пути интенсивным изучением контрапункта, смертельно больной Шуберт направился к Зехтеру, чтобы взять у него первый урок. Сам Зехтер рассказывает:

«Незадолго до последней болезни Шуберта он пришел ко мне вместе со своим преданным другом Иосифом Ланцем, чтобы изучать контрапункт и фугу, так как, по его мнению, здесь ему нужна была помощь. У нас состоялся только один урок. На следующий раз господин Ланц явился один и сообщил, что Ф. Шуберт тяжело заболел, и теперь он будет брать уроки без него».

Это было 4 ноября. За день до этого Шуберт рано утром отправился в предместье Вены, чтобы познакомиться с сочиненным его братом латинским реквиемом.

«Этот реквием был последним музыкальным произведением, которое он слышал. После богослужения он отправился домой пешком. Во время трехчасового пути он часто жаловался на слабость. Через несколько дней он совсем ослабел и в конце концов вынужден был слечь». Временами он уже начинал бредить. В бреду он все время пел. Но в промежутках между приступами болезни он снова брался за перо. Он выправил вторую часть «Зимнего пути», которую издатель—это был Хаслингер—еще раз прислал на просмотр перед сдачей в печать. Шобер, который из боязни заразиться не навещал своего лучшего друга, получил от него последнее письмо:

«Дорогой Шобер!

Я болен. Вот уже одиннадцать дней ничего не ем и не пью и только, усталый и слабый, перебираюсь из кресла в постель и обратно. Ухаживает за мною Ринна. Стоит мне что-нибудь съесть, как меня тут же начинает тошнить».

От всего сердца, как о величайшем одолжении, он просит друга «в этом отчаянном положении прийти к нему на помощь». Он просит прислать его любимые романы Купера о «Кожаном чулке». Его фантазию занимала новая, красочно описанная жизнь первых лет истории Америки.

И только теперь друзья, которые до того считали, что Шуберт не показывался больше в городе из-за простуды

или из-за плохой погоды, встревожились. Но лишь немногие осмелились посетить его. Большинство, боясь заразиться, не решилось на этот шаг.

Тем временем вернулся и Франц Лахнер. Теперь он понял, почему Шуберт ответил молчанием на приглашение из Будапешта. Без всякого раздумья он немедленно поспешил к постели больного. Он застал его в жару, «в плохо отапливаемой комнате, — на стенах проступала сырость. Невзирая на свою слабость, он долгое время не отпускал меня, сообщил мне свои планы на будущее и с большой радостью думал о своем выздоровлении». Успех Лахнера породил у Шуберта сильное желание немедленно же вновь приняться за работу над «Графом фон Глейхен». Но силы уже оставляли его. Лахнеру на всю жизнь запомнились слова больного:

«Я такой тяжелый, что мне кажется — я проваливаюсь сквозь постель».

Шпаун и Бауэрнфельд также постоянно навещали своего больного друга. В последний раз Бауэрнфельд был у него 17 ноября.

«Шуберт лежал пластом, жаловался на слабость, жар в голове, но после полудня он был в твердой памяти, и я не заметил никаких признаков бреда, хотя подавленное настроение друга вызвало у меня тяжелые предчувствия. Его брат привел врачей. К вечеру больной начал бредить и больше в сознание не приходил. Тяжелое заболевание тифом перешло в самую острую стадию... А ведь еще за неделю до этого он оживленно говорил об опере и о том, как щедро он ее оркеструет. Он уверял меня, что в голове у него много совершенно новых гармоний и ритмов — с ними он и уснул навеки».

В доме брата за Шубертом ухаживала его маленькая тринадцатилетняя сводная сестра Жозефина, которую он сильно полюбил. Но вскоре пришлось привлечь и другого помощника. Бред участился. И в этом состоянии больного едва удавалось удержать в постели, как бы плохо он себя ни чувствовал. В твердой уверенности, что он лежит в чужой, незнакомой ему комнате, он все время хотел встать с постели. За день до своей смерти он в полубессознательном состоянии заклинал своего брата перенести его в его собственную комнату: «Не оставляйте меня в этом углу

под землей! Неужели я не заслужил места на земле». Тщетно Фердинанд пытался пояснить ему, что он лежит в своей собственной комнате. — «Нет! — настаивал мятущийся в жару больной, — это неправда! Здесь Бетховен не лежит!»

И на следующий день Фердинанд, его маленькая сводная сестра и служитель лишь с трудом удерживали больного в кровати. «Весь день он порывался встать. Ему все казалось, что он находится в чужой комнате».

Спустя несколько часов пришел врач, который, по-видимому, тоже не знал других средств помощи, кроме уговоров больного. Но Шуберт твердо посмотрел врачу в глаза, слабой рукой схватился за стену и медленно и серьезно произнес: «Здесь, здесь мой конец!»

На этот раз он не ошибся. 19 ноября 1828 года в три часа пополудни Франц Шуберт навеки умолк.

Первым из друзей в комнату усопшего вошел Шпаун. Его взору представилось приветливое выражение неизменившегося лица, «которое говорило о том, что Шуберт умер спокойно и безмятежно».

Фердинанд уведомил также и отца, величайшей заботой которого было не допустить, чтобы его сын скончался без святого причастия. Отец предпочел не навещать больного и утешал себя тем, что обращался к господу богу и поучал своих детей: «каждое страдание, ниспосланное нам повелением господним, надо нести стойко, подчиняясь его священной воле. И исход дела еще раз убедит нас в мудрости и доброте божией и успокоит нас».

Друзья не могли так легко перенести эту утрату. «Они были словно громом поражены» (Шпаун).

«Вчера во второй половине дня, — записал Бауэрнфельд, — умер Шуберт. Еще в понедельник я разговаривал с ним, во вторник он бредил, в среду он был уже мертв. Это словно во сне. Самая честная душа, самый верный друг! Я предпочел бы умереть сам. Но он уходит в иной мир овейным славой!»

«Шуберт умер, и вместе с ним ушло самое радостное и самое прекрасное, что мы имели», — замечает Швинд, которого печальная весть настигла в Мюнхене. Что эти слова значили в его устах, поясняет Бауэрнфельд, записавший в своих воспоминаниях о Швинде:

«Искусство—это вечная радость, а не игрушка на один день! Там, где есть характер, там есть и твердость, постоянство, а аффектированное если и пользуется мимолетным успехом, то в конце концов оно все же превращается в пар, в туман». Я здесь походя высказал мысли и чувства моего друга. Как видно, у Морица Швинда имелась твердая точка зрения, и у него хватало мужества высказывать свое собственное мнение...»

Тогда же Швинд, давая волю своей скорби, написал Шоберу:

«Ты знаешь, как я его любил, и ты можешь себе представить, как невыносимо тяжела мне мысль, что я его потерял. У нас есть еще друзья, дорогие и благожелательные, но у нас уже нет друга, который прожил бы с нами то прекрасное, незабываемое время и никогда бы не забывал его. Я плакал о нем, как об одном из моих братьев, но теперь я радуюсь, что он умер великим и освободился наконец от своих страданий. И чем больше я понимаю теперь, кем он был, тем больше я сознаю, как он страдал...»

Для Шобера это был тяжелый удар. Когда он наконец, уже в последние часы жизни своего великого друга, собрался с духом, чтобы навестить его, умирающий не узнал его. Чуждо и дико взирали на Шобера столь знакомые ему глаза. Прощальное стихотворение Шобера на мелодию Шуберта «*Rach vobiscum*», которое было исполнено у гроба композитора под аккомпанемент духового оркестра, свидетельствует о потрясении, перенесенном слабавольным человеком, честолюбиво претендовавшим на гегемонию в кружке друзей, — когда он лишился своей самой сильной моральной поддержки. Среди сладеньких строк и затасканных образов мы встречаем сильные, напоминающие собственное стихотворение Шуберта слова:

О нет, вовек не превратятся в прах,
Его любовь, священной правды сила.
Они живут. Их не возьмет могила.
Они в людских останутся сердцах.

Шуберта нарядили на смертном одре в белые одежды отшельника. Чело его украшали лавры. Волосы так бурно выбивались из-под них, что их пришлось скрепить гребнями. Но лицо было совершенно не искажено—это было ли-

цо спящего человека. Из дома до приходской церквушки в предместье Ауф дер Виден гроб несли чиновники и студенты — молодежь. Здесь отслужили панихиду. Первоначально предполагалось похоронить Шуберта на ближнем, Мацлейндорфском, кладбище, где покоился прах Глюка и Сальери и где двенадцать лет спустя был погребен и Фогль. Но в последний момент Фердинанд усомнился. Он не мог забыть слов, сказанных его братом в бреду: «Нет, здесь Бетховен не лежит!»

Разве можно было не почувствовать в этих словах желание умершего быть погребенным рядом с Бетховеном? Уже в день похорон, ранним, утром, Фердинанду удалось уговорить отца принять участие в издержках, увеличивавшихся в связи с перенесением гроба на Верингское кладбище. Итак, многочисленная процессия желавших проводить Шуберта в последний путь, не взирая на плохую погоду, направилась к Верингскому кладбищу, находившемуся на расстоянии четырех миль. Там и был погребен Шуберт всего лишь через две могилы от Бетховена. Друзья были совершенно потрясены. Швинд выразил их чувства, сказав, что они лишились самого радостного и прекрасного, что у них было. А мы добавим: и того, что плачивало их вместе. Шобер в своих стихах поведал о том, что великий композитор завещал им «священной правды силу».

Лишь двое из них, Швинд и Бауэрнфельд, сохранили верность этому завету не только в своих сердцах, но и в искусстве и благодаря своему гражданскому мужеству претворили его в дела. Художник Швинд воспевал в своих картинах поэзию радости и красоты. Девизом его было изречение Гёте: «Достоинство деятельного человека — в его партийности». А Бауэрнфельд, перо которого становилось все острее, стал одним из тех глашатаев молодой Австрии, которые подготовили буржуазную революцию 1848—1849 гг.

Однако друзья не в состоянии были постигнуть, как могла столь внезапно оборваться такая цветущая жизнь. Смерть Шуберта застала их совершенно неподготовленными. Правда, они знали, что Шуберт иногда прихварывал. Но что он в полном расцвете своих сил будет так быстро вырван из их среды, — к этому никто из них не был го-

тов, и мысль о том, что Шуберт уже был как бы отмечен смертью, что рок предназначил ему умереть в расцвете сил и что его лихорадочное творчество объясняется именно этим обстоятельством, — подобное мистическое толкование было суждено распространять в качестве неоспоримой теории уже другому веку, веку упадка буржуазии, которая вносила свою собственную разочарованность жизнью в жизнь и творчество Шуберта. Что об этом думали друзья Шуберта, высказал Грильпарцер:

«Музыка здесь погребла
Не только богатство,
Но и надежду свою».

Так гласила надпись на памятнике, средства на который друзья начали собирать вскоре после смерти Шуберта. Грильпарцер опубликовал в «Театерцейтунг» воззвание; вскоре после этого состоялся концерт из произведений Шуберта, доходы от которого тоже пошли на сооружение памятника. Концерт имел такой успех, что его вскоре пришлось повторить. Кроме того, был исполнен реквием, написанный Ансельмом Хюттенбреннером. Сбор также был передан в фонд памятника. Более ста музыкантов пожелали принять участие в исполнении. Уже через несколько дней после похорон Шуберта Союз духовной музыки предместья Св. Ульриха устроил траурное торжество, на котором отслужили панихиду и прозвучал реквием Моцарта.

Надпись Грильпарцера впоследствии подвергалась сильным нападкам. В ней увидели непростительную недооценку того великого и вечного, что создал Шуберт за свою короткую жизнь. Возмущались тем, что, согласно надписи, потомство в связи со смертью Шуберта потеряло больше, чем он оставил ему. В действительности же Грильпарцер высказал мнение тех, кто хорошо знал Шуберта. Среди пяти набросков, приготовленных им для памятника Шуберту, они остановили свой выбор именно на этом. И было бы совершенно неправильно делать вывод, что друзья не могли понять его истинного величия именно потому, что знали его слишком близко. Их поведение говорит как раз об обратном. Именно потому, что они сознавали величие Шуберта, они не могли примириться с его смертью. Не-

обычайно богатым было его творчество, и все же это была лишь часть, лишь фрагмент еще более величественного неоконченного труда, направление которого мы не знаем и можем лишь догадываться о нем.

Франц Шуберт умер, не дожив до 32 лет. Мы уже указывали на то, что Бетховен в этом возрасте написал свою первую симфонию. Подобное сравнение уже говорит нам о той невозместимой утрате, которую принесла внезапная, совершенно неожиданная смерть Шуберта искусству музыки. «Распространившееся заражение состава крови» (*Blutemischung*) — вот все, что сразу же установил призванный лекарь в первые дни заболевания. Этот столь туманный диагноз не оставил никаких следов в истории медицины. Возможность того, что под этим туманным диагнозом, впервые встретившимся в истории медицины, мы должны понимать лейкемию, совершенно исключена, хотя бы потому, что симптомы последней были установлены лишь в 1845 году Вирховым. Течение болезни заставляет скорее предполагать тиф, против которого врач д-р Веринг оказался бессильным. А про этого врача говорили, что у него чрезвычайно острый глаз! Итак, мы не можем избежать вывода, что неожиданную смерть Шуберта следует приписать тогдашнему низкому уровню насильственно задерживавшейся в своем развитии медицинской науки и ее несовершенным методам лечения. Господство реакционной системы Меттерниха привело к тому, что как лучшие профессора гуманитарных наук, так и лучшие врачи Австрии лишились своих кафедр и были высланы из страны. Упадок медицинской науки, которая когда-то, при Иосифе II, была гордостью Венского университета, явился одной из причин ранней смерти Шуберта.

И лишь обилие и величие трудов его жизни дает нам возможность ныне сравнительно легко примириться с этой утратой. Неисчерпаемо богатство музыки Шуберта, и если она всегда поражает нас своей юношеской свежестью, то с меньшим удивлением мы останавливаемся перед тем, с какой быстротой созрел его талант. Но эту зрелость дала ему только сама жизнь. Его жизнь была скована реакционным провинциализмом, который отравил атмосферу даже в столице империи. В этой жизни дружба была единственным прибежищем от общественного гнета. Это была жизнь,

полная лишений, страданий и болезней. Но всю свою краткую, скромную, невзыскательную и богатую лишь разочарованиями, отнюдь не героическую жизнь Франц Шуберт,— простой человек из народа, для которого добро, истина и красота составляли стихию его творчества,— оставался верным себе до последнего вздоха.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

В этой книге автор ограничил свою задачу описанием жизненного пути Франца Шуберта. Кажущаяся столь однообразной и бедной событиями жизнь Шуберта на самом деле настолько интенсивна и содержательна, что ее невозможно понять в отрыве от борьбы исторических сил и требований его времени. Его противоречия были противоречиями и самого композитора. Это была жизнь, полная борьбы за самоутверждение в весьма трудно распознаваемом мире, раздираемом противоречиями, в мире, который то враждебно становился композитору поперек дороги, то под маской обывательской созерцательности едва скрывал свое глубокое недовольство и разочарование. И в то же время это была жизнь, необыкновенно стесненная как духовно, так и материально, и Шуберт мог найти поддержку только в кругу друзей. Здесь под их защитой возникала творческая атмосфера, необходимая гению для его развития, как хлеб насущный.

«До сих пор в литературе о Шуберте умалчивалось о положении в Австрии, вернее, о положении культуры и политики в Вене, несмотря на то, что решающие годы его жизни проходили в пресловутую эпоху 1815—1830 гг.—расцвет бидермейеровского закабаления в царствование императора Франца. Необходимо было бы по крайней мере проследить, как влияла на своеобразный характер Шуберта-человека и Шуберта-композитора эта «Капуя духа», то задерживая его развитие, то помогая ему, на круг его друзей (настроенных в пользу реформ Иосифа) и на то, как воспринимались его произведения».

Это требование выдвигалось Людвигом Шейблером,

признанным авторитетом в области исследования творчества Шуберта еще полвека назад, когда он критиковал известную биографию Рихарда Хейбергера (*Zeitschr. d. Internationalen Musikgesellschaft* 1908, Jg. 9. S. 280). То, что было упущено буржуазной литературой о Шуберте и о чем она умалчивала, необходимо теперь восполнить марксистской литературе. Лишь на фоне эпохи, по своей сути ставшей враждебной искусству, той эпохи, когда победоносный капитализм протянул руку расшатанному феодализму, и может быть понята эта богатая жизнь во всей ее полноте и самобытности.

И несмотря на растущую вражду к искусству, на постоянную угрозу ее нивелирующих сил, вся жизнь Шуберта была посвящена искусству. И нигде, как в творчестве Шуберта, его противоречия с обществом не проявлялись с такой мощью, открывая нам его душу во всей ее широте, глубине и чистоте. Перед его искусством отступает на задний план вся мелочность, половинчатость, все недостатки жизни. То, что Франц Шуберт хотел сказать, он полнее, убедительнее и яснее всего сказал в музыке.

Как и всегда, не говоря ни слова,
Ворота сердца раскрывал он снова.

Именно поэтому так изумительно красноречие Шуберта, которое мы чувствуем прежде всего в его музыке. Нам предстоит еще проследить процесс его творчества и в процессе его творчества — рост его сознания как художника-музыканта.

В данной книге автор не ставил перед собой этой задачи. Чтобы не нарушить цельность описания его жизни анализом творческих достижений, а с другой стороны, не мешать показу отношений гения к действительности биографическими деталями, автор пришел к выводу о необходимости резко разделить эти две сферы. За книгой «Франц Шуберт — жизненный путь» последует книга «Франц Шуберт — творческий путь». Свою специфическую задачу, как биограф, автор видел в том, чтобы раскрыть читателю глаза на личность Шуберта как истинного гуманиста и таким образом подготовить читателя к знакомству с гениальным творчеством композитора.

Сознательно ведя повествование так, чтобы оно было общедоступным, и обращаясь к широкому кругу читателей, автор отказался от научного аппарата. Читатель, интересующийся этим вопросом, найдет основные источники в списке литературы.

ГАРРИ ГОЛЬДШМИДТ

Берлин, июнь 1959 года.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Anonym.* Soziale und politische Zustände in Oesterreich mit besonderer Beziehung auf den Pauperismus. Leipzig 1847.
- Bauernfeld, Eduard.* Gesammelte Schriften, Band 11. Wien 1879.
- Bauer, Moritz.* Johann Mayrhofer. Zeitschr. f. Musikwissenschaft. Jahrgang 5, 1922.
- Bibl, Viktor.* Kaiser Franz und sein Erbe. Wien 1922.
- Brown, Maurice J. E.* Schubert — a critical biography. London 1958.
- Dahms, Walter.* Schubert. 1. Auflage. Berlin 1912. Имеется сокращенный русский перевод: Дамс, В. Франц Шуберт. Перевод с немецкого В. Э. Фермана... М., 1928.
- Deutsch, Otto Erich.* Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. Band II, erste Hälfte. Die Dokumente seines Lebens. München 1914. Band III. Sein Leben in Bildern. München 1913.
- Deutsch, Otto Erich.* Schuberts Krankheit. Zeitschr. f. Musikwissenschaft, Jahrgang 4, November 1921.
- Deutsch, Otto Erich.* Die historischen Bildnisse Schuberts. Wien 1922 (см. также Documentary biography, стр. 926).
- Deutsch, Otto Erich.* Schuberts Vater. Alt-Wiener Kalender 1924, Wien 1923.
- Deutsch, Otto Erich.* Das k. k. Stadtkonvikt zu Schuberts Zeit. Zeitschrift «Die Quelle», Jahrgang 78, 1928.
- Deutsch, Otto Erich.* Schubert, a documentary biography. London 1946.
- Deutsch, Otto Erich.* Schubert, Thematic Catalogue of all his works. London 1951.
- Deutsch, Otto Erich.* Neue Schubert-Dokumente. Sonderdruck der Schweizerischen Musikzeitung, Jahrg. 93, Nr. 9, 10, 11, 12, Zürich 1953.

- Deutch, Otto Erich.* Neue Erinnerungen an Schubert. Österreich. Musikzeitschrift 1953, Heft 8.
- Deutsch, Otto Erich.* Schubert, die Erinnerungen seiner Freunde. Leipzig 1957.
- Enzinger, Moritz.* Franz Bruchmann, der Freund J. Chr. Senns. Veröffentlichungen des Museum Ferdinandeum. Innsbruck 1930.
- Fischer, Ernst.* Die Entstehung des österreichischen Volkscharakters. Wien 1945.
- Fischer, Ernst.* Franz Grillparzer. Wien 1946.
- Fischer, Ernst.* Nikolaus Lenau — Rebell in dunkler Nacht. Berlin 1952
- Glossy, Karl.* Kleinere Schriften zur österreichischen Kulturgeschichte. Wien 1918.
- Jaspert, Werner.* Franz Schubert, Zeugnisse seines irdischen Daseins. Frankfurt 1941.
- Kahl, Willi.* Verzeichnis des Schrifttums über Franz Schubert 1828—1928. Regensburg 1938.
- Kreissle v. Hellborn, Heinrich.* Franz Schubert. Wien 1865.
- Marx, Karl und Engels, Friedrich.* Revolution und Konterrevolution in Deutschland. 1857. Русский перевод: Маркс, Карл и Энгельс, Фридрих. Революция и контрреволюция в Германии. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. VI.
- Neuburger, Max.* Entwicklung der Medizin in Österreich. Wien 1918.
- Pichler, Adolf.* Beiträge zur Literaturgeschichte. Band II. München 1908.
- Priester, Eva.* Kurze Geschichte Österreichs. Wien 1949. Имеется русский перевод: Пристер, Ева. Краткая история Австрии. Со-кращенный перевод с немецкого. М., 1952.
- Schmidt, Leopold.* Das Volkslied im alten Wien. Wien 1947.
- Schünemann, Georg.* Erinnerungen an Schubert, Josef Spauns erste Lebensbeschreibung. Berlin und Zürich 1936.
- Schweisheimer, Waldemar.* Der kranke Schubert. Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jahrgang 3, 1921.
- Sealsfield, Charles.* Austria as it is, London 1828. Немецкое издание: Österreich wie es ist. Wien 1919.
- Seum, Johann Gottfried.* Spaziergang nach Syrakus. Leipzig 1802.
- Violand, Franz.* Enthüllungen aus Österreichs jüngster Vergangenheit. Hamburg 1849.
- Wurzbach, Konstantin.* Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich... Wien, 1856—1891.
- Zenker, Ernst Victor.* Geschichte der Wiener Journalistik. Wien 1892.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ¹

- Александр I (1777—1825), русский император в 1801—1825 гг., инициатор создания реакционного «Священного союза», основанного в сентябре 1815 г. для подавления революционного движения в Европе 25, 96
- Альбрехтсбергер Иоганн Георг (1736—1809), австрийский² теоретик музыки и композитор; с 1792 г. капельмейстер собора св. Стефана в Вене. Учитель Л. Бетховена, учитель и друг И. Гайдна 75
- Квартеты 75
- Амброджи Антонио, итальянский певец (бас-буффо), артист итальянской оперы в Вене 225
- Английский король, см. Георг III
- Антей, в античной мифологии великан, сын Гея (земли), силы которого прибывали от прикосновения к матери-земле 20, 21
- Аншюц Генрих (1785—1865), драматический артист Венского придворного театра (с 1822 г.); знакомый Шуберта 180, 342, 354, 355
- Аристофан (ок. 446—385 до н. э.), выдающийся представитель древнегреческой комедии 221
- «Лизистрата», комедия 221
- Артария Маттиас (1775—1835), музыкальный издатель в Вене, в 1818 г. стал преемником издателя Д. Шпренгера; с 1822 г. фирма называется «Маттиас Артария» 112, 298, 311, 318, 329—331, 371
- Асафьев Борис Владимирович (1884—1949), выдающийся советский музыковед и композитор 13

¹ Указатель составлен Т. Е. Киселевой.

² Термин «австрийский» в указателе означает, что жизнь и деятельность данного лица целиком или в основном протекала в пределах Австрийской империи.

- Дуэршперг Антон Александр, граф (1806—1876; псевд. Грюн Анастасус), австрийский поэт 37
 «Прогулки венского поэта», сборник стихотворений 37
 «Почему?», стихотворение 37, 38
- Барбайа Доменико (1778—1841), итальянский оперный антрепренер 127, 212, 213, 218—220, 222, 225, 238, 365
- Барт Иосиф (1781—1865), государственный чиновник; певец-любитель (тенор), член Общества любителей музыки Австрийской империи. В его доме в 1826 г. был исполнен струнный квартет Шуберта d-moll «Девушка и смерть» 346
- Бауэрнфельд Эдуард (1802—1890), австрийский поэт и драматург, публицист и общественно-политический деятель; переводчик произведений В. Шекспира на немецкий язык; близкий друг Шуберта 12, 18, 27, 38, 48, 53, 115, 147, 171, 189, 192, 193, 198, 213, 217, 222, 260, 262, 273—277, 280, 281, 283, 284, 307—312, 323—329, 334, 352—354, 360, 369—371, 373, 375, 390, 391
 «Венский цензор», стихотворение 146—150
 «И романтично и по-бюргерски», комедия 277
 «Сват», комедия 369
- Бах Иоганн Себастьян (1685—1750) 31, 52, 329
- Бах Филипп Эммануил (1714—1788), немецкий композитор, сын И. С. Баха 21
- Бём Франц Иосиф (1795—1876), скрипач и педагог; с 1819 г. профессор Венской консерватории Общества любителей музыки по классу скрипки 371, 372
- Бенедикт Юлиус (1804—1885), композитор и дирижер, ученик И. Н. Гуммеля и К. М. Вебера. В 1823—1825 гг. состоял дирижером Венского придворного оперного театра (Кертнертор-театр) 228
- Березин Алексей Степанович (1801—1824), русский ученый-путешественник 250, 307
- Бернадотт Жан Батист Жюль (1763—1844), маршал Франции, французский посол в Вене в 1795 г., в 1818—1844 гг. король Швеции и Норвегии под именем Карла XIV. В 1813 г. Бернадотт открыто примкнул к антифранцузской коалиции и участвовал в войне против Наполеона I 60
- Бернард Иосиф Карл (1775—1850), писатель и журналист; друг Л. Бетховена 270
- Бернгард, врач, лечивший Шуберта в 1823 г.; состоял с композиторами в дружеских отношениях 250, 281
- Бертé Генрих (1857—1924), композитор; известность ему принесла оперетта «Дом трех девушек», составленная из шубертовских мелодий 54
 «Дом трех девушек», оперетта 54
- Бетховен Карл (1806—1858), племянник Л. Бетховена (сын его брата Карла, умершего в 1815 г.). Л. Бетховен был опекуном своего племянника 204, 206
- Бетховен Людвиг ван (1770—1827) 9, 11, 14, 22, 23, 29—31, 33.

35, 40—43, 49, 50, 52, 53, 60, 75, 76, 83, 86—88, 98, 109, 111, 112, 115, 119, 123, 124, 126—128, 130, 131, 133, 163, 183, 184, 186, 196, 201, 204—206, 208, 209, 211, 216—218, 224—226, 228, 238, 247, 248, 256—260, 262, 263, 267, 268, 270—273, 291, 292, 294, 314—316, 325, 329, 339—341, 344, 351, 352, 356, 357, 361, 366, 368, 372, 373, 375—377, 379, 380, 385, 387, 388, 391, 393, 395

«Аделанда», песня для голоса с ф-п., оп. 46 201

«К далекой возлюбленной», цикл песен, оп. 98 127

Квартеты струнные 52, 366

«Кориолан», увертюра с-moll, оп. 62 75, 178

«Освящение дома», увертюра, оп. 124 258

«Прекрасная Мелузина», замысел оперы 226

Симфонии 49, 87

Симфония № 1 C-dur, оп. 24 52, 75, 130, 395

Симфония № 2 D-dur, оп. 36 75, 76, 130

Симфония № 3, «героическая», Es-dur, оп. 55 119

Симфония № 4 B-dur, оп. 60 76

Симфония № 5 с-moll, оп. 67 14, 76, 87

Симфония № 6, «пасторальная», F-dur, оп. 68 14

Симфония № 9 d-moll, оп. 125 42, 43, 257, 258, 291, 375

Симфония № 10, замысел 42

Соната с-moll для ф-п., оп. 13, «патетическая» 356

Соната F-dur для ф-п., оп. 54 356

Сонаты для ф-п. 49

«Творения Прометей», балет, оп. 43 119

Торжественная месса D-dur, оп. 123 42, 258, 375

Увертюра на имя Баха, замысел 42

Увертюры 75

Фантазия с-moll для ф-п. с оркестром и хором, оп. 80 356

«Фиделио», опера, оп. 726, 75, 98, 127, 131, 186, 205, 206, 217, 223, 277, 347

«Эгмонт», увертюра, оп. 84 196

Бойерле Адольф (1786—1859), писатель, автор пользовавшихся популярностью пьес-фарсов; издатель венской газеты «Theaterzeitung» («Театральная газета») 41

Боклет Карл Мария фон (1801—1881), выдающийся венский пианист (в 1820 г. скрипач театра An der Wien), пропагандист творчества Шуберта; Шуберт посвятил ему сонату D-dur для ф-п. оп. 53 367, 371—373, 378

Бомарше (Пьер Огюстен Карон; 1732—1799), известный французский драматург, автор бессмертных комедий: «Севильский цирюльник» и «Безумный день, или Женитьба Фигаро» 84, 144
«Безумный день, или Женитьба Фигаро», комедия 144
«Тарар», пьеса 84

Брамс Иоганнес 1833—1897), немецкий композитор 14

«Песни любви», вальсы для голоса с ф-п. в 4 руки, оп. 52 14

Реквием немецкий для голосов, хора и оркестра, оп. 45 14

Браун Дж. Э. Мориц (род. в 1906 г.), видный английский музыковед, исследователь жизни и творчества Шуберта 108, 334

Брейнинг Герхард фон (1813—1892), венский врач; сын Ст. Брей-

- нинга, друга Л. Бетховена, написал книгу о последних годах жизни Л. Бетховена 11, 342
- Брейнинг Стефан фон (1774—1827), юрист, служащий военного ведомства, друг детства Л. Бетховена 206
- Брейткопф Бернхард Христоф (1695—1777), основатель известной нотопечатательской фирмы в Лейпциге 330, 331, 375
- Брухман Франц Серафим фон (1798—1867), сын крупного торговца, обучался в латинской гимназии вместе с Шубертом; поэт-любитель, на тексты которого Шуберт написал 5 песен; ему же посвящены 3 песни Шуберта оп. 20. Позже Брухман принял сан священника 7, 8, 125, 170, 173, 175—177, 179
- Брухман Юстина фон (1805—1829; в замужестве Сметана), сестра Ф. Брухмана 175, 244
- Бухвизер Катарина (1789—1828; в замужестве Лашни), в 1809—1817 гг.— артистка Венского придворного оперного театра (Кертнертортеатра) 272, 275, 277, 338
- Бюргер Готфрид Август (1747—1794), немецкий поэт-лирик. Его баллада «Леонора» приобрела мировую известность и оказала большое влияние на немецких поэтов-романтиков 141, 186
- Вагензейль Георг Кристоф (1715—1777), придворный композитор и педагог в Вене 22
- Вагнер Рихард (1813—1883) 14, 227
 «Кольцо Нибелунгов», оперная тетралогия 14
 «Летучий голландец», опера 227
 «Лоэнгрин», опера 228
 «Нюрнбергские мастера пения», опера 14
 «Тангейзер», опера 227, 228
 «Тристан и Изольда», опера 14
- Валлис Иосиф, граф (1767—1818), министр финансов Австрии в 1817 г. 33
- Валлисхаузер И. Б., венский книгоиздатель 217
- Вальх Йозеф, учитель математики, естественной истории и наставник в Венском городском конвикте в годы учения Шуберта 72
- Вальхер Фердинанд фон (1799—1873), служащий в Вене; певец-любитель (тенор), друг и почитатель Шуберта 298
- Ваттерот Генрих Иосиф (1756—1819), юрист, профессор политического права в Вене; музыкант-любитель. В его доме часто устраивались музыкальные вечера, на которых бывал Шуберт 118, 183, 186
- Вебер Карл Мария фон (1786—1826), немецкий композитор 42, 127, 128, 167, 211—220, 222—230, 234, 235, 238, 243, 280, 325, 364
 «Вольный стрелок» («Фрейшюц»), опера 128, 211—213, 216—218, 224, 228, 229, 243
 «Эврианта», опера 218, 219, 223, 224, 226—230, 234, 238, 239
- Вебер Каролина фон (рожд. Бранд), жена К. М. Вебера с 1817 г. 227

- Вебер Макс Мария фон (1822—1881), сын композитора К. М. Вебера; написал биографию своего отца (1864 г.), 219, 226
- Вейгль Иосиф (1766—1846), композитор, автор многочисленных опер в том числе пользовавшихся большой известностью опер «Швейцарское семейство» и «Сиротский дом»; с 1825 г. второй капелмейстер Венского придворного оперного театра 219, 320, 325
«Швейцарское семейство», опера 320, 325
- Вейнмюллер Карл (1764—1828), певец (бас), артист Венской придворной капеллы и Венского придворного оперного театра 212
- Вейнтридт Викентий (1778—1844 или 1849), профессор теологии Венского университета; в 1820 г. по Карлсбадскому постановлению был репрессирован и выслан в провинцию. Любитель музыки; в его доме устраивались музыкальные вечера, на которых бывал Шуберт 274, 275, 277, 300, 301
- Вейс Франц (1778—1830), альтист, участник квартета Шупанцига; композитор 367
- Вейсенвольф София Габриэль фон, графиня (1794—1847; рожд. Бреннер), певица-любительница, поклонница творчества Шуберта. Шуберт посвятил ей 7 песен ор. 52 на тексты из романа В. Скотта «Дева озера» 296, 297
- Вернер Цахариас (1768—1823), немецкий поэт-романтик и драматург, 2 его стихотворения Шуберт положил на музыку 46
- Вигано Сальватор (1769—1821), балетный танцовщик и композитор. Автор либретто балета «Творения Прометея», к которому Л. Бетховен написал музыку 119
- Виланд Христоф Мартин (1733—1813), немецкий поэт. Первый переводчик пьес В. Шекспира на немецкий язык 23, 29
- Вирхов Рудольф (1821—1902), немецкий ученый-медик, с 1856 г. профессор патологической анатомии Берлинского университета 395
- Вольф Иоганн Непомук, шольный учитель в Гмундене, любитель музыки; отец Нанетты Вольф 288
- Вольф Нанетта (род. в 1808 г.), любительница музыки (пианистка и певица) в Гмундене 288—290
- Гайдн Иосиф (1732—1809) 13, 14, 22, 23, 29—31, 39, 52, 68, 75—77, 95, 126—128, 130, 256, 263, 301, 366, 372, 384
Австрийский национальный гимн 95
Квартеты 52, 75
Симфонии 52, 75—77
- Гайдн Михаэль (1737—1806), композитор, автор многочисленных сочинений, главным образом духовных; младший брат композитора И. Гайдна 68, 301, 384
- Галленберг Венцель Роберт, граф (1783—1839), посредственный композитор; муж Джульетты Гвиччарди 262
- Ганслик Эдуард (1825—1904), музыкальный критик, с 1861 по 1895 г. профессор эстетики и истории музыки в Венском университете 318

- Гартман Анна (род. в 1800 г.), певица-любительница в Линце, исполнительница песен Шуберта 297
- Гартман, братья: Фриц фон (1805—1850), Франц фон (1808—1875) и Людвиг фон (род. в 1810 г.), сыновья чиновника в Линце; в 1820-х гг. студенты Венского университета. Франц и Фриц оставили дневники, содержащие ценные сведения о шубертовском кружке, к которому они принадлежали в последние годы жизни композитора 296, 307, 328, 337
- Гассман Мария Тереза (1774—1837; в замужестве Розенбаум), венская оперная певица, ученица А. Сальери 162
- Гахи Иосиф фон (1793—1864), чиновник в Вене: хороший пианист, друг Шуберта, который охотно играл с ним в 4 руки 152, 155, 156, 249, 271, 306, 337
- Гвиччарди Джульетта, графиня (1784—1856; в замужестве Галленберг), ученица Л. Бетховена, который посвятил ей «лунную» сонату cis-moll op. 27, № 2 262
- Гebbель Фридрих (1813—1863), немецкий писатель и драматург 26
- Гегель Георг Вильгельм Фридрих фон (1770—1831), крупнейший немецкий философ-идеалист 20, 29, 128
- Гегель Мария фон, жена Г. В. Ф. Гегеля 128
- Гейне Генрих (1797—1856), великий немецкий поэт 14, 30, 48, 115, 129, 172, 191, 345, 378, 380, 381
 «Возвращение на родину», цикл стихотворений 378
 «О, я Атлант несчастный...» («Несчастный Атлас»), стихотворение 345
 «Тихая ночь, спокойно повсюду...» («Двойник»), стихотворение 345
- Гендель Георг Фридрих (1685—1759), великий немецкий композитор, автор большого количества ораторий и опер 52, 187, 378, 388
 Оперы 388
 Оратории 388
- Генц Фридрих фон (1764—1832), австрийский реакционный государственный деятель и публицист, ближайший советник Меттерниха 169, 355
- Георг III (1738—1800), английский король с 1760 по 1820 г.; активно поддерживал европейскую реакционную коалицию в борьбе с революционным движением во Франции 96
- Гераус Иоганн, воспитанник Венского городского конвикта в годы учения в нем Шуберта 93
- Гердер Иоганн Готфрид (1744—1803), немецкий писатель и поэт, видный литературный критик и философ 22, 29
- Герольд Луи Жозеф Фердинанд (1791—1833), французский композитор 234
 «Волшебный колокольчик», опера 234
- Геррес Яков Иосиф фон (1776—1848), публицист и журналист, издатель журнала «Rheinischer Merkur», участник Великой французской революции 25, 26
- Гертель Готфрид Христоф (1763—1827), совладелец нотоиздательской фирмы «Брейткопф и Гертель» в Лейпциге 118, 375
- Гёте Иоганн Вольфганг (1749—1832), великий немецкий поэт и мыслитель; на его стихотворения Шуберт написал 68 песен 8, 15,

- 16, 19—21, 29, 30, 47, 52, 86, 89, 106, 107, 112—116, 118, 126, 154, 168, 178, 192, 197, 218, 226, 242, 252, 262, 279, 280, 282, 284—287, 307, 314, 351, 352, 370, 378, 393
 «Годы учения Вильгельма Мейстера», роман 15, 20, 107, 307, 370
 «Западно-восточный диван», цикл стихотворений 279, 280, 282, 324
 «Лесной царь», стихотворение 118, 226
 «Песнь духов над водами», стихотворение 197
 «Пандора», драма в стихах 178
 «Погружен», стихотворение 279
 «Прометей», стихотворение 119, 168
 «Тайное», стихотворение 279
 «Фауст», драматическая поэма 16, 20, 112, 178, 252
- Гиллер Фердинанд (1811—1885), немецкий пианист, дирижер, композитор и музыкальный писатель; ученик И. Н. Гуммеля 338, 339
- Гимних Август (1786—1821), чиновник; певец-любитель (тенор), исполнитель песен Шуберта 186
- Глюк Христоф Виллибальд (1714—1787), немецкий композитор 23, 29, 30, 52, 84, 85, 87, 126, 131, 133, 161, 211, 238, 256, 277, 393
 «Ифигения в Тавриде», опера 85, 131, 161
 Оперы 84, 133, 277
 «Орфей», опера 85
- Гмент Август, воспитанник Венского городского конвикта в годы учения в нем Шуберта 93
 Гомер, легендарный древнегреческий поэт 40, 178, 179, 273
 «Одиссея» 40
- Госмар Луиза (1803—1858), певица, ученица А. Фрелих; жена Л. Зоннлейтнера. Ко дню ее рождения в 1827 г. Шуберт написал «Серенаду» на текст Ф. Грильпарцера 348, 349
- Гофман Георг, поэт, секретарь Венского придворного оперного театра; автор либретто зингшпиля «Близнецы» и феерии «Волшебная арфа», к которым Шуберт написал музыку 156, 163
- Гравенек Кати фон, певица-любительница (сопрано) в Граце, знакомая Пахлеров 361
- Граф Конрад (1783—1851), придворный фортепьянный мастер в Вене 373
- Грильпарцер Франц (1791—1872), крупнейший австрийский драматург и поэт; друг Шуберта. На его стихотворения Шуберт написал 3 песни 27, 31, 47, 48, 106, 124, 125, 169, 184, 187—189, 200, 216, 217, 243, 341, 343, 348, 352, 353, 378, 394
 «Когда смешались звуки...», стихотворение 188, 189
 «Мелузина», либретто оперы 216, 217, 352
 «Праматерь», драма 352
 «Сафо», 189, 216
 «Серенада» («Тихо, тихо»), стихотворение 347, 348, 352
 «Там вянет слово, спит любой порыв там...», стихотворение 169
- Гроб Тереза (1798—1875), певица-любительница (сопрано), дочь

- владельца шелкоткацкой мастерской в Лихтентале. Невеста Шуберта 64, 102—104, 109, 110, 158, 184
- Гров Джордж (1820—1900), английский лексикограф, музыковед и музыкально-общественный деятель. Составитель известного «Словаря музыки и музыкантов», переиздающегося по настоящее время 334
- Гуммель Иоганн Непомук (1778—1837), знаменитый немецкий пианист, композитор, дирижер и педагог 83, 110, 111, 159, 167, 249, 315, 338, 376, 380
Вальс для ф-п. 376
Септет 159
- Данкесрейтер Иоганн Непомук фон (1750—1823), епископ св. Пельтена, родственник Ф. Шобера. Шуберт бывал у него в 1821 г. во дворце в Оксенбурге и посвятил ему 3 «Песни арфиста» ор. 12 из «Вильгельма Мейстера» Гёте 218
- Дейч Отто Эрих (род. в 1883 г.), австрийский музыковед, известный исследователь жизни и творчества Шуберта 5, 11, 206, 242
- Деммер Фридрих (род. в 1786 г.), режиссер театра «An der Wien» 163
- Дерфель Иосиф, дядя Ф. Шобера; управляющий имением в Атценбругге, куда с 1820 г. летом вместе с Шобером и другими друзьями приезжал на несколько дней Шуберт 181
- Джефферсон Томас (1743—1826), американский буржуазный политический деятель; в 1801—1809 гг. президент США 36
- Диабелли Антонио (1781—1858), композитор, пианист и музыкальный издатель в Вене. В 1818 г. его издательство объединилось с издательством Каппи; с 1824 г. фирма именовалась «Диабелли и К°». Первый издатель сочинений Шуберта 140, 198, 200—204, 219, 259, 287, 314, 371
- Дитрихштейн Мориц фон, граф (1775—1864), композитор, с 1819 г. придворный музыкальный советник; меценат. Шуберт посвятил ему песню «Лесной царь», ор. 1 95, 219
- Допплер Иосиф, музыкант-любитель; управляющий делами музыкального издательства А. Шпина, а позднее А. Диабелли в Вене. Товарищ Шуберта по Венскому городскому конвикту 196
- Дрекслер Карин Филипп фон (1797—1874), студент, в конце жизни надворный советник. Автор текста кантаты Шуберта «Прометей» 118
- Занд Карл Людвиг (1795—1820), немецкий студент, убивший реакционного писателя А. Коцебу, обвинявшегося в шпионаже в пользу России 26, 168, 171
- Зевс, в греческой мифологии верховный бог 270
- Зедльницкий Иосиф, граф (1778—1855), начальник полиции в Вене 168, 171, 175
- Зейдль Иоганн Габриэль (1804—1875), австрийский поэт-лирик. Шуберт написал на его стихотворения ряд песен 115, 381

- Зейфрид Игнац фон (1776—1841), композитор, музыкальный теоретик и дирижер 378
- Зенн Иоганн (1792—1857), австрийский революционный поэт. Принадлежал к дружескому кружку, группировавшемуся вокруг Шуберта. Близкий друг композитора. Шуберт положил на музыку 2 его стихотворения 7, 8, 72, 73, 139, 150, 170—178, 255, 267, 269, 274, 337
«В день первого апреля», стихотворение 172, 173
«Красный орел Тироля», стихотворение 172
- Зехтер Симон (1788—1867), австрийский органист, музыкальный теоретик и композитор 387, 389
- Зилсфилд Чарлз (1793—1864; псевд. Постля Карла), моравский писатель, критик и историк 32—35, 37, 41, 68, 168, 169, 214, 220
«Австрия, как она есть», книга 32
- Зоннлейтнер Игнац фон (1770—1831), адвокат, придворный судья в Вене; отец Л. Зоннлейтнера 186, 200
- Зоннлейтнер Иосиф фон (1766—1835), крупный чиновник, секретарь придворного театра; один из основателей Общества любителей музыки и консерватории Общества в Вене. Брат Игнаца Зоннлейтнера 178, 186, 196, 197
- Зоннлейтнер Леопольд фон (1797—1873), адвокат и придворный судья в Вене, преемник своего отца Игнаца Зоннлейтнера; историк музыки. Друг Шуберта 119, 120, 135, 183, 184, 198, 200—202, 263, 264, 322, 333, 348, 349, 379, 382, 388
- Зоннлейтнер, семья 186
- Зонтаг Генриетта (1806—1854), оперная и концертная певица (сопрано), первая исполнительница заглавной партии в опере К. М. Вебера «Эврианта» 212, 226, 228
- Зульцер Соломон (1804—1890), главный кантор еврейской общины в Вене; реформатор еврейского богослужебного пения 379
- Иенгер Иоганн Баптист (1792—1856), чиновник в Вене. Пианист-любитель; друг Шуберта. В 1819 г. был переведен в Грац, где стал секретарем музыкального общества; с 1825 г. снова жил в Вене 354, 356, 357, 359—362, 383
- Иосиф II (1741—1790), австрийский император так называемой «Священной Римской империи», управлял страной совместно со своей матерью императрицей Марией Терезией: в 1765—1880 гг. король Венгрии 23, 24, 57—59, 63, 66, 97, 98, 110, 123, 144, 145, 149, 211, 292, 293, 355, 365, 395, 397
- Калькбреннер Фридрих (1788—1849), австрийский пианист-виртуоз, педагог и композитор 331
- Канне Фридрих Август (1778—1833), композитор. В 1821—1824 гг. редактор-издатель венской «Allgemeine Musikalische Zeitung» («Всеобщей музыкальной газеты») 314
- Кант Эммануил (1724—1804), выдающийся немецкий философ-идеалист, родоначальник немецкой классической философии 29

- Каппи Дживованни (1770—1816), музыкальный издатель в Вене. В 1818 г. издательство объединилось с фирмой Диабелли 201, 218, 259, 314
- Кастелли Игнац Франц (1781—1862), австрийский писатель-либреттист, автор либретто зингшпиля «Заговорщики», которое положило на музыку Шуберт 220—223
- Кеннер Иосиф (1794—1868), чиновник в Линце, поэт; товарищ Шуберта по Венскому городскому конвенту, поклонник творчества Шуберта. Композитор положил на музыку 3 его стихотворения 73, 161, 241, 242, 244, 293—295
- Кернер Теодор (1791—1813), немецкий поэт и драматург; убит в освободительной войне против Наполеона I. Автор собрания патриотических стихотворений «Лира и меч». С 1811 г. жил в Вене. На его тексты Шуберт написал 13 песен 8, 93, 94, 146
«Црини», трагедия 93, 94
- Кизеветтер Рафаэль Георг (1773—1850), крупный чиновник в Вене; знаток старинной музыки. В его доме устраивались музыкальные вечера, которые посещал Шуберт 200, 201
- Кинд Иоганн Фридрих (1768—1843), немецкий писатель и либреттист 216
- Кинский Иосиф (род. в 1789 г.), капельмейстер оперного театра в Граце 361
- Кистнер Фридрих (1787—1844), глава нотоиздательской фирмы в Лейпциге 330
- Клаудиус Маттиас (1740—1815), немецкий поэт и сатирик. На его стихотворения Шубертом написано 12 песен 342
«Девушка и смерть», стихотворение 342
- Клейн Бернгард (1793—1832), немецкий композитор, музыкальный педагог в Берлине 378
- Клир Карл (род. в 1892 г.), музыковед и фольклорист 304
- Клоди Макс (1804—1854), студент, а позже чиновник в Вене. Был близок к кружку друзей Шуберта. Брат Терезы Клоди 289
- Клоди Тереза (ок. 1800—1850), жительница замка Эбенцвейер близ Гмундена. Поклонница творчества Шуберта 289, 296
- Клоди Флориан Макс (1740—1828), отец Т. и М. Клоди. В его замке Эбенцвейер бывал Шуберт 289
- Клопшток Фридрих Готлиб (1724—1803), крупный немецкий поэт, один из зачинателей национальной литературы Германии. На его стихотворения Шуберт написал 13 песен 113
- Кожелух Леопольд Антон (1748—1818), композитор, автор большого количества произведений, главным образом инструментальных 77
Балеты 77
Кантаты 77
Концерты для ф-п. 77
Оперы 77
Оратории 77
Симфонии 77
Сонаты для ф-п. 77
- Коллер Жозефина фон (1801—1874), любительница музыки (певи-

- ца и пианистка), дочь Иосифа Коллера 160
- Коллер Иосиф фон (1780—1864), торговец железом в Штейре. В его доме устраивались музыкальные вечера, которые посещал Шуберт 160, 287
- Коллер Франц фон (1768—1826), австрийский гофмаршал-лейтенант, участник освободительных войн против Наполеона I 72
- Коллин Генрих Иосиф фон (1772—1811), драматург и поэт, автор патриотических песен. К его трагедии «Кориолан» Л. Бетховен написал знаменитую увертюру 183, 186, 305
«Кориолан», трагедия 183
- Коллин Маттиас фон (1779—1824), поэт и писатель, профессор эстетики Венского университета; с 1815 г. воспитатель герцога Рейхштадтского. Брат Генриха Коллина. На стихи Маттиаса Коллина Шуберт написал 6 песен 183, 184, 186, 219, 281, 305
- Корнелиус Петер (1783—1867), немецкий живописец 276, 353, 354
- Корнер Филипп (1761—1831), учитель пения в Венском городском конвикте в годы обучения в нем Шуберта 67
- Костенюль Карл Людвиг (1769—1837), артист венского Бургтеатра; писатель, автор ряда комических пьес 211, 214
- Коцебу Август фон (1761—1819), немецкий реакционный писатель и драматург; подозревался в шпионаже в пользу России, убит студентом К. Зандом 26, 168
«Рыцарь зеркала», пьеса 168
«Увеселительный замок сатаны», пьеса 168
- Крез, царь Лидии по древнегреческому преданию, обладавший несметными богатствами; его имя стало нарицательным 371
- Крейгер Якоб Николаус (1797—1855), поэт и переводчик. Шуберт написал на его стихотворения 3 песни (одна из них на выполненный Крейгером перевод стихотворения английского поэта Колли Сиббера) 283, 284, 338
«Молодая монахиня», стихотворение 284
«Слепой мальчик» (К. Сиббера), стихотворение 284
«Тоска могильщика по родине», стихотворение 284
- Крейль Иосиф (1792—1855), чиновник, родственник И. Кеннера 120
- Крейцер Конрадин (1780—1849), немецкий композитор и капельмейстер 217, 219, 226, 319, 352, 353
«Кубок», опера 226
«Либуша», опера 217
«Эзоп при дворе», опера 219
- Кроммер Франц (1759—1831), немецкий композитор 77
Симфонии 77
- Купельвизер Иосиф (1791—1866), театральный писатель, автор либретто оперы Шуберта «Фьерабрас». Брат Л. Купельвизера 222, 223, 230, 358
- Купельвизер Леопольд (1796—1862), видный австрийский художник-портретист и живописец, с 1836 г. профессор Академии художеств в Вене. Друг Шуберта; им сделаны зарисовки ряда членов кружка друзей Шуберта 176, 182, 191, 222, 223, 249—251, 253, 257, 260, 266, 273, 307, 333, 337

- Купер Фенимор (1789—1851), видный американский писатель романтического направления, автор цикла романов «Кожаный чулок» о борьбе индейских племен против американских колонизаторов 389
«Кожаный чулок», цикл романов 389
- Куффнер Христоф (1777—1864), поэт и драматург. Друг Л. Бетховена 124
- Кюшштейн Иоганн Фердинанд фон, граф (1752—1818), «придворный музыкальный граф» (Hofmusikgraf), т. е. лицо при дворе, ведавшее музыкальной жизнью страны 110
- Лаблаш Луиджи (1794—1858), знаменитый итальянский певец (бас) 167, 225, 365
- Ланг Иннокентий (1752—1835), директор Венского городского конвикта, с 1818 г. и ректор Венского университета. Шуберт посвятил ему симфонию № 1 66, 72, 74, 75, 97
- Ланнер Иосиф Франц Карл (1801—1843), австрийский композитор, скрипач и дирижер. Создатель нового типа венского концертного вальса 316—318
- Ланц Вольфганг Иосиф (род. в 1797 г.), венский скрипач, преподаватель игры на фортепьяно и композитор 387, 389
- Лахнер Франц (1803—1890), немецкий композитор, с 1882 г. жил в Вене, с 1826 г. состоял вторым капельмейстером Венского придворного оперного театра 11, 222, 298, 311—313, 315—318, 342, 347, 366, 368, 385, 386, 390
Песни 312
«Порука», опера 385
- Лашни фон Фолькусфальва Людвиг, управляющий именьями князя А. Пальфи, муж певицы Бухвизер-Лашни К. 272, 338
- Лёвенталь Максимилиан (1799—1872), писатель. Посещал Венскую академическую гимназию в одно время с Шубертом. Много путешествовал, описание своих путешествий издал в 1825 г. 178
- Леви Эдуард Константин (1796—1846), валторнист-виртуоз, артист оркестра Венского придворного оперного театра и преподаватель консерватории в Вене 347, 372
- Леви-Гофман Жозеф Рудольф (1802—1881), валторнист; брат Э. К. Леви 372, 379
- Лейдесдорф Максимилиан Иосиф (1788—1840), пианист, дирижер и композитор. Преемник нотопечательской фирмы И. Зауэра; издал некоторые сочинения Шуберта 259, 346
- Лейтнер Карл Готфрид фон (1800—1890), поэт из Граца. На его стихотворения Шуберт написал 8 песен 365
- Ленау Николаус (1802—1850; псевд., настоящие фамилия и имя — Нимбш фон Штреленау), видный австрийский поэт 27, 45, 178, 267, 288, 343
- Леопольд II (1747—1792), император так называемой «Священной Римской империи» в 1790—1792 гг. 23
- Лессинг Готхольд Эфраим (1729—1781), крупнейший немецкий писатель и критик 23, 29

- Либенберг фон Цвиггин Эммануэль Карл (1796—1856), крупный землевладелец; пианист-любитель 249
- Линке Иосиф (1783—1837), виолончелист, участник квартета Шупанцига, артист оркестра Венского придворного оперного театра 367, 371
- Лист Ференц (1811—1886), крупнейший венгерский композитор, пианист, педагог и общественный деятель; пропагандист творчества Шуберта, автор ряда фортепьянных транскрипций его сочинений 83, 368.
- Лутц Иоганна (род в 1803 г.), невеста, а с конца 1826 г. жена Л. Купельвизера 176, 250, 337
- Лютер Мартин (1483—1546), видный деятель Реформации, основатель протестантизма (лютеранства) в Германии 252
- Майрхофер Иоганн (1787—1836), австрийский поэт; близкий друг Шуберта. На его стихотворения Шуберт написал более 40 песен. Поэту посвящены песни Шуберта ор. 21 15, 47, 106, 107, 115, 121, 124, 125, 131, 133, 139, 146, 147, 148, 150—154, 158, 161, 189—191, 194, 345
 «Глаза», стихотворение 133
 «Моряк к Близнецам», стихотворение 153, 154
 «Одиночество», стихотворение 139
 «Францу», три стихотворения 190, 191
 «Тайное признание Францу Шуберту» 121
 «Ты полюбил меня, мой гений» 190, 191
- Максимилиан I (1459—1519), эрцгерцог Австрии, в 1493—1519 гг. Император так называемой «Священной Римской империи» 22
- Манн Томас (1875—1955), немецкий писатель-реалист 30
- Мария Луиза Габсбургская (1791—1847), дочь императора Франца II, вторая жена Наполеона I 183
- Мария Терезия (1717—1780), мать императора Иосифа II, с 1740 г. императрица так называемой «Священной Римской империи» 23, 63
- Маркс Карл (1818—1883) 6
- Марксен Эдуард (1806—1887), немецкий композитор и дирижер 378
- Массег Анна, тетка К. Пахлера 359
- Массег Мария (род. в 1804 г.), дочь Анны Массег 359
- Массег Фанни (род. в 1813 г.), дочь Анны Массег 359
- Маттисон Фридрих фон (1761—1831), немецкий поэт. На его стихотворения Шуберт написал 26 песен 113, 356
 «Жертвенная песня», стихотворение 356
- Мейербер Джакомо (1791—1864; псевд. Якоба Бера), немецкий композитор, пианист и дирижер 358
 «Крестоносец в Египте», опера 358
- Мендельсон Мозес (1729—1786), философ эпохи Просвещения; друг Г. Э. Лессинга. Дед композитора Ф. Мендельсона-Бартольди 187
- Мендельсон-Бартольди Феликс (1809—1847), выдающийся композитор, пианист, дирижер и педагог; музыкально-общественный деятель, активный пропагандист творчества И. С. Баха, Л. Бет-

ховена и Шуберта 284, 382

Квартеты 284

- Меттерних Клеменс (1773—1859), австрийский реакционный государственный деятель и дипломат. С 1809 г. министр иностранных дел Австрии и фактический глава австрийского правительства; один из организаторов реакционного «Священного союза» 25, 32, 33, 35, 46, 71, 96, 106, 124, 128, 129, 145, 147, 169, 171, 176, 178, 214, 270, 274, 314—316, 343, 355, 356, 395
- Мильдер-Хауптман Паулина Анна (1785—1838) знаменитая оперная певица (сопрано), до 1816 г. артистка Венского придворного оперного театра. Л. Бетховен написал для нее партию Леоноры в опере «Фиделио» 51, 131, 277—282, 323—326, 353
- Мозель Игнац Франц фон (1772—1844), музыкальный писатель, композитор-любитель; с 1821 г. вице-директор придворного театра в Вене. Шуберт посвятил ему свои песни ор. 3 110, 206, 219, 220
- Мон Людвиг (1797—1857), австрийский художник 178, 182, 268
- Монн Георг Маттиас (1717—1750), австрийский композитор и органист 22
- Моцарт Анна Мария (рожд. Пертлин), мать композитора В. А. Моцарта 123
- Моцарт Вольфганг Амедей старший (1756—1791), 13, 14, 22, 23, 29—31, 39, 52, 75—77, 81, 83, 84, 86, 88, 122, 123, 128, 130, 144, 186, 201, 211, 224, 228, 229, 237, 238, 256, 263, 301, 366, 372, 394
- «Вечер», песня для голоса с ф-п. 201
- «Волшебная флейта», опера 14, 52, 88, 164, 211
- «Дон Жуан», опера 52, 88
- Квартеты 75
- Квintет для струнных инструментов 122
- Концерт для ф-п. с оркестром 76
- Концерт для кларнета с оркестром 52
- Оперы 84, 86
- Реквием 14, 52, 394
- «Свадьба Фигаро», опера 88, 128, 144, 145
- Симфонии 52, 75
- Симфония g-moll 76
- Моцарт Вольфганг Амедей младший (1791—1844), пианист и композитор; младший сын композитора В. А. Моцарта 301
- Моцарт Констанца (1763—1842; рожд. Вебер), вдова композитора В. А. Моцарта старшего, во втором браке Ниссен 305
- Мошелес Игнац (1794—1870), пианист, педагог и композитор 110, 111, 124
- Музеус Иоганн Карл Август (1735—1787), немецкий писатель-сатирик, автор «Народных сказок Германии» 324
- «Мелехзала», сказка 324
- Мюллер Адам Генрих (1770—1829), немецкий реакционный публицист и экономист 46
- Мюллер Венцель (1767—1835), капельмейстер Леопольдштадтского театра в Вене, театральный композитор 41, 316

- Мюллер Вильгельм (1794—1827), немецкий поэт-романтик; на его стихотворения написаны песенные циклы Шуберта «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь» 30, 48, 52, 115, 279, 344, 364, 371, 378
 «Деревенские песни», стихотворения 279, 344
 «Зимний путь» («Из записок странствующего валторниста»), цикл стихотворений 364, 371
 «Прекрасная мельничиха», цикл стихотворений 52, 344
- Мюллер София (1803—1830), известная трагическая актриса, артистка Венского придворного драматического театра; певица-любительница 272, 277, 354
- Наполеон I Бонапарт (1769—1821), выдающийся французский буржуазно-политический деятель и полководец, в 1799—1814 и 1815 гг. французский император 6, 8, 16, 24, 27, 29, 32, 35, 57, 59, 66, 71, 94, 119, 124, 183, 204, 305
- Наполеон II Жозеф Франсуа Шарль (1811—1832), герцог Рейхштадтский, сын Наполеона I и Марии Луизы Габсбургской 32, 183
- Негели Ганс Георг (1773—1836), немецкий композитор, учитель музыки и музыкальный издатель в Цюрихе 329, 330
- Неефе Герман (1790—1854), немецкий театральный художник, работал в Вене. Сын Х. Г. Неефе 163
- Неефе Христиан Готлоб (1748—1798), немецкий композитор и музыкальный деятель; учитель Л. Бетховена 163
- Нейман Иоганн Филипп (1774—1849), профессор физики Венского политехникума; поэт-любитель, автор текста незавершенной оперы Шуберта «Сакунтала» и его «Немецкой мессы» 365
- Нейман Эмилия, артистка театра «An der Wien» 230
- Нерон (37—68 н. э.), римский император в 54—68 гг. 38
- Нестрой Иоганн (1801—1862), театральный поэт, автор ряда фарсов; певец (бас). в 1821—1823 гг. артист Венского придворного оперного театра 27, 347, 358, 359
- Ниссен Георг Николаус фон (1765—1826), датский посол в Вене. Муж вдовы В. А. Моцарта старшего Констанцы. Написал биографию В. А. Моцарта 305
- Новалис (1772—1801; наст. фамилия и имя Гарденберг Фридрих фон), немецкий поэт-романтик 8, 47, 48, 154
- Окен Лоренц (1779—1851), немецкий естествоиспытатель и философ-идеалист 175
- Оленшлегер Адам Готлиб (1779—1850), датский поэт и писатель; юрист по образованию 189
 «Пещера Людлама», пьеса-сказка 189
- Олива Франц (ум. в 1848 г.), музыкант, друг Л. Бетховена, с 1820 г. жил в России. Л. Бетховен посвятил ему Вариации на тему турецкого марша для ф-п., ор. 76 270
- Оссиан, легендарный певец, герой кельтского народного эпоса. «Поэмы Оссиана» (1762—1765) написаны по мотивам древних кельтских сказаний и легенд шотландским поэтом Дж.

Макферсоном, выдавшим свои произведения за подлинные со-
здания Оссиана; 9 из «Поэм Оссиана» Шуберт положил на
музыку 113

Оттенвальт Антон (1789—1845), юрист по образованию, чиновник
в Линце, поэт-любитель. Друг Шуберта и поклонник его
музыки 161, 242, 293—295, 298, 358

«Отто III», трагедия 294

«Цезарь», трагедия 294

Паганини Николо (1782—1840), великий итальянский скрипач-
виртуоз и композитор 374, 375, 383

Концерт № 2 для скрипки с оркестром 374

Пальфи фон Эрдёд Антон (род. в 1793 г.), венгерский князь, круп-
ный землевладелец 270, 272

Памер Михаэль (род. в 1782 г.), композитор, автор танцевальной
музыки, учитель И. Штрауса 316, 317

Папа римский, см. Пий VII

Парацельс Теофраст (1493—1541), немецкий врач и естествоиспы-
татель 301

Паумгартнер Сильвестр (1774—1845), чиновник в Штейре, музы-
кант-любитель. В его доме на музыкальных вечерах бывал
Шуберт 159, 160, 287

Пауэрнфейнд Иоганн Христиан, купец в Зальцбурге, бургомистр
этого города. Знакомый М. Фогля 301

Пахлер Карл (1789—1850), адвокат и пивовар в Граце. Муж
М. Пахлер 355, 358—360

Пахлер Мария (1794—1855; рожд. Кошак), австрийская пианистка,
которую очень ценил Л. Бетховен; Шуберт посвятил ей 4 пес-
ни оп. 106 355—357, 360—362, 365, 383

Пахлер Фауст (1819—1891), финансовый советник, хранитель Вен-
ской придворной библиотеки. Сын К. Пахлера. Шуберт напи-
сал для юного Фауста марш для ф-п. в 4 руки 357, 362, 364

Пахлеры, семья 359, 361

Пекельхофер Жозефина, горничная в доме графа Эстергази 144, 260

Пеннауэр Антон, нотопиздатель в Вене (с 1825 г.), издал некоторые
сочинения Шуберта 329

Песталоцци Иоганн Генрих (1746—1827), выдающийся швейцарский
педагог 329

Петерс Карл Фридрих (1779—1827), основатель нотопиздательской
фирмы в Лейпциге 206, 208

Петтенкофер Антон (1788—1834), чиновник, позднее землевладелец;
любитель музыки. В его доме в Вене устраивались концерты
любительского симфонического оркестра, в которых Шуберт
принимал участие как альтист 130

Пий VII, граф Кьярамонти (1742—1823), папа римский в 1800—
1823 гг. 66

Пинтерикс Карл (ум. в 1831 г.), секретарь князя А. Пальфи; музы-
кант-любитель (пианист и певец). Был близко знаком с
Л. Бетховеном. Собрал 505 песен Шуберта в рукописных
копьях и изданиях. Шуберт посвятил ему свои песни оп. 56
272, 386

- Пиркер фон Фельзо-Ер Иоганн Ладислаус (1772—1847), немецкий поэт и священнослужитель (патриарх Далмации и архиепископ Эрлау). Шуберт написал на его тексты 2 песни. Пиркеру посвящены песни Шуберта оп. 4 (включая «Скитальца») 305, 306
- Пихлер Каролина (1769—1843), австрийская писательница; с 1800 г. в ее доме собирались деятели венской литературы и искусства. Шуберт положил на музыку 3 ее стихотворения 15, 184—186, 305
«Несчастный», стихотворение 15, 184, 185
- Платен Август фон, граф (1796—1835), немецкий поэт. Шуберт написал на его стихотворения 2 песни 344
Сонеты 344
- Плац Мария Иеронимус фон, граф (1777—1834), крупный чиновник в Зальцбурге 301
- Постль Карл, см. Зилсфильд Чарлз
- Пригль Мария Иоганн Непомук, священник, преподаватель закона божия в учебных заведениях в пригороде Вены Россау 142
- Пробст Генрих Альберт, музыкальный издатель в Лейпциге; в 1828 г. издал фортепьянное трио Es-dur Шуберта 330, 331, 377, 380
- Прометей, в греческой мифологии один из титанов, похитивший огонь у богов и принесший его людям 118, 119, 176
- Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837) 83
«Моцарт и Сальери», трагедия 80
- Раймунд Фердинанд (1790—1836), драматический артист, поэт и драматург в Вене 8, 27, 41, 347
- Райнер, эрцгерцог, см. Рудольф
- Рандхартингер Бенедикт (1802—1893), австрийский композитор и певец; в 1862—1866 гг. капельмейстер Венской придворной капеллы. Учился вместе с Шубертом в Венском городском конвикте и у А. Сальери 11, 67, 311, 312, 315, 316, 342
Песни 312
- Рейхштадтский герцог, см. Наполеон II
- Рельштаб Людвиг (1799—1860), немецкий поэт-романтик и музыкальный критик; Шуберт положил на музыку 10 его стихотворений 380, 381
- Ридер Вильгельм Август (1796—1880), художник-портретист, исторический живописец и гравер. Автор прижизненного портрета Шуберта 318, 319, 322
- Ринна фон Заренбах Эрнст (1792—1837), придворный врач, лечивший Шуберта в 1828 г. в Вене 389
- Роза Иосиф (1760—1822), художник, смотритель картинной галереи дворца Бельведер в Вене 327
- Роза Кунигунда, дочь художника И. Роза, с 1826 г. жена певца М. Фогля 327
- Розенбаум, муж Т. Гассман 162
- Розье Теодора, артистка балета в итальянской труппе Барбайа в Вене 238

- Роллер Антон, декоратор, костюмер и механик театра «An der Wien» 163
- Ронер Франциска (род. в 1798 г.), невеста, а с 1826 г. жена И. Шпауна. Шуберт написал для нее 4 итальянские канцонетты на тексты Метастазіо 367
- Россини Джоаккино Антонио (1792—1868), знаменитый итальянский композитор 8, 9, 127—133, 156, 211, 213, 218, 225, 227, 235, 238, 263, 289
 «Вильгельм Телль» опера 129
 «Дева озера», опера 289
 «Золушка», опера 225
 «Моисей», опера 129
 «Осада Коринфа», опера 129
 «Севиальский цирюльник», опера 128
- Рудольф Иоганн Иосиф Райнер (1788—1831), эрцгерцог Австрии и кардинал Ольмюца. С 1803 г. ученик, друг и покровитель Л. Бетховена. Почетный член Венского общества любителей музыки 291
- Ружичка Венцель (1758—1823), преподаватель игры на скрипке и фортепьяно в Венском городском конвикте (с 1802 г.) и руководитель школьного оркестра, позднее придворный органист 77, 78, 80, 83, 85, 107
- Рюккерт Фридрих (1788—1866), немецкий поэт; на его стихотворения Шуберт написал 5 песен 344, 365
 «Весна любви», стихотворение 344
- Рюскефер Михаэль (1794—1872), крупный чиновник министерства финансов; товарищ Шуберта по Венскому городскому конвикту 72, 73
- Салис-Зевис Иоганн Гауденц фон (1762—1834), швейцарский поэт. На его тексты Шуберт написал 15 песен 113
- Сальери Антонио (1750—1825), итальянский композитор, с 1766 г. жил в Вене; учитель Л. Бетховена и Шуберта 67, 83—90, 92, 93, 101, 104, 105, 109—113, 126, 127, 311, 312, 319, 393
 «Аксур», опера 84
 «Дананды», опера 84, 111
 Оратория 111
 «Тарар», опера 84
- Сансуси Анна, владелица табачной лавочки в Вене. В течение ряда лет у нее снимал комнату И. Майрхофер; в 1818—1821 гг. вместе с ним жил здесь и Шуберт 146, 151, 190, 194
- Сибони Джузеппе (1780—1839), итальянский певец (тенор), пел в Венском придворном оперном театре в 1822—1825 гг., позже директор оперного театра и консерватории в Копенгагене 132
- Сибони Людвиг (ум. в 1812 г.; рожд. Шобер), жена певца Дж. Сибони, сестра Ф. Шобера 132
- Скотт Вальтер (1771—1832), шотландский писатель-романист. Шуберт создал 10 песенных сочинений на стихотворения из его романов «Дева озера», «Айвенго», «Легенда о Монтрозе», «Пират», 115, 178, 239, 283, 289, 296—298

- «Дева озера», роман 288, 289, 296
- Славик Иосиф (1806—1833), чешский скрипач-виртуоз, прозванный «чешским Паганини» 367, 372
- Славик, кузен М. Швинда 273
- Смирш Иоганн Карл (род. в 1801 г.), чиновник в Вене; художник-любитель, знакомый Шуберта 251
- Соро Франц Иозеф фон (1760—1830), крупный австрийский государственный чиновник 95
- Соро, графиня, владелица дома в Вене 196
- Спиноза Бенедикт (1632—1677), выдающийся голландский философ, представитель метафизического материализма 175
- Талейран Шарль Морис (1754—1838), французский политический деятель, беспринципный и ловкий дипломат 88, 96
- Тассо Торквато (1544—1595), великий итальянский поэт эпохи Возрождения 262
- Телеки Иоганна фон, графиня, создательница и председатель благотворительного женского общества в Пеште, меценатка 386
- Тельчер Иосиф (1801—1837), художник 341, 357
- Тик Людвиг (1773—1853), немецкий драматург, писатель и переводчик 216, 218, 219
- «Романтические рассказы», книга 216
- Тице Людвиг (1797—1850), педагог и певец-любитель (тенор), в Вене жил с 1821 г.; исполнял сочинения Шуберта и в публичных концертах. Композитор посвятил ему свой первый офферторий ор. 46 136, 346, 347, 372
- Травегер Фердинанд (ум. в 1832 г.), купец в Гмундене, любитель музыки. В его доме в Гмундене в 1825 г. Шуберт и М. Фогль прожили несколько недель 287—290, 293, 306, 383
- Травегер Эдуард (1820—1909), сын Ф. Травегера. Ребенком познакомился с Шубертом, когда последний жил в доме его отца 287, 288
- Траутмансдорф-Вейнсберг Фердинанд фон, князь (1749—1827), крупный государственный чиновник в Вене 110
- Тренченский Иосиф (1793—1839), владелец литографии, основанной в 1824 г. 193, 283, 310
- Тюргейм Лулэ фон (1788—1819), 32
- Умлауф Игнац (1756—1796), австрийский композитор; капельмейстер Венского придворного оперного театра и придворной капеллы, преемник А. Сальери 219
- Унгер Иоганн Карл (1771—1836), писатель и поэт; отец певицы Каролины Унгер. Покровитель Шуберта, рекомендовал Шуберта графу Эстергази в качестве домашнего учителя музыки 138
- Унгер Каролина (1803—1877), знаменитая австрийская певица (сопрано) 138, 198
- Феттер Вальтер (род. в 1891 г.), немецкий композитор и музыковед 13

- Фишер Алоис, студент из Тироля, учился в Вене, член нелегального студенческого общества. В 1819 г. был сослан в Ландек 170
- Фогль Иоганн Михаэль (1768—1840), австрийский оперный и камерный певец (баритональный бас), первый выдающийся исполнитель песен Шуберта 131—138, 154, 156—163, 166, 197, 198, 212, 238—241, 244, 253, 263, 264, 277, 278, 280, 287—290, 293, 295—298, 300, 301, 305, 306, 327, 337—339, 345, 361, 371, 372, 393
- Франкль Людвиг Август (1810—1894), австрийский журналист, близкий знакомый Ф. Шобера. Оставил записи устных воспоминаний Шобера о Шуберте 96, 97, 189, 201
- Франц I Жозеф Карл (1768—1835), австрийский император в 1804—1835 гг., в 1792—1806 гг. последний император (под именем Франца II) так называемой «Священной Римской империи» 7, 23—25, 33, 35, 38, 40, 57—60, 63, 66, 69—71, 73, 81, 92, 93, 95, 96, 100, 125, 169, 170, 319, 320, 373, 397
- Фрелих Анна (1793—1880), певица и преподавательница пения в Венской консерватории Общества любителей музыки 186—188, 200, 277, 348—350, 372
- Фрелих Барбара (1798—1878), преподавательница рисования в Вене, певица-любительница (альт), жена флейтиста Ф. Богнера, сестра А. Фрелих 186, 187, 277, 372
- Фрелих Жозефина (1808—1878), концертная и оперная певица, позднее преподавательница пения, сестра А. Фрелих 186, 187, 277, 349, 372, 377
- Фрелих Катарина (1800—1879), певица-любительница, сестра А. Фрелих 186—188, 277, 348, 372
- Фринт Якоб (1766—1834), аббат, исповедник императора, один из вождей австрийской католической реставрации 169
- Фуке де ла Мотт Фридрих (1777—1843), немецкий писатель и поэт. Шуберт положил на музыку 3 его стихотворения 265
- Халлер Адам, студент-медик в Вене, позднее врач в Линце 136, 137
- Ханичек, механик в Вене 76
- Харинг Франц, адвокат, певец-любитель в Граце. Знакомый семьи Пахлер. В 1827 г. в его имени Халлершлессель (около Граца) побывал Шуберт 359, 360
- Хаслингер Тобиас (1787—1842), бухгалтер в музыкальном магазине Штейнера, позднее его компаньон и преемник 198, 201, 204, 335, 368, 371, 380, 389
- Хаспингер Иоахим (1776—1858), священник в Тироле. В 1809 г. один из руководителей восстания тирольтцев против оккупационных войск Наполеона I 305
- Хатвиг Отто (1766—1834), австрийский скрипач, артист оркестра Бургтеатра в Вене; в 1815 г. в его доме собирался любительский оркестр 130
- Хашка Лоренц Леопольд (1749—1827), иезуит, автор текста австрийского национального гимна, музыку к которому написал И. Гайдн 95

- Хейбергер Рихард (1850—1914), немецкий композитор и музыкальный писатель 398
- Хельти Людвиг Генрих Христоф (1748—1776), австрийский поэт-лирик. Шуберт положил на музыку 23 его стихотворения 113
- Хениг Анна (1803—1888), дочь Ф. Хенига, невеста М. Швинда 8, 275—277, 327, 332
- Хениг Франц (1766—1852), юрист, декан юридического факультета Венского университета, придворный судья 8, 275, 332
- Хентль Фридрих фон, венский музыкальный писатель и критик 235—237
- Хербек Иоганн фон (1831—1877), австрийский композитор и дирижер 354
- Хольтей Карл фон (1798—1880), силезский писатель, друг К. М. Вебера 225
- Хольтей, жена К. фон Хольтей 225
- Хольц Карл (1798—1858), скрипач, член квартета Шупанцига. Близкий знакомый Л. Бетховена 367
- Хольцапфель Антон (1792—1868), чиновник, музыкант-любитель; товарищ Шуберта по Венскому городскому конвикту 74, 78, 79, 81, 89, 102, 104, 105, 158, 162, 190
- Хольцер Михаэль (1772—1826), органист, регент Лихтентальского хора; учитель музыки Шуберта в Венском городском конвикте. Шуберт посвятил ему Мессу С-dur, op. 48 64, 65, 101
- Хофбауэр Клеменс (1751—1820), немецкий писатель-романтик 46
- Хофер Андреас (1767—1810), руководитель восстания Тирольцев в 1809 г. После освобождения Тироля возглавил временное народное правительство, в 1810 г. был предан и расстрелян в Мантуе по приговору военного суда 70, 72
- Хюттенбреннер Ансельм (1794—1868), юрист по образованию, композитор (ученик А. Сальери). С 1821 г. жил в Граце, состоял художественным руководителем Штирского музыкального общества. Близкий друг Шуберта оставил о нем воспоминания 88, 102, 104, 105, 129, 151, 152, 154, 157, 184, 194, 197, 204, 272, 273, 311, 314, 319, 325, 341, 354, 357—361, 374, 387, 394
- «Лесной царь», вальс для ф-п. (по одноименной песне Шуберта) 314, 358
- Реквием 394
- Хюттенбреннер Генрих (1799—1830), поэт-любитель, брат А. Хюттенбреннера. Шуберт написал музыку на 2 его стихотворения 157, 354
- Хюттенбреннер Иосиф (1796—1882), брат А. и Г. Хюттенбреннеров; друг Шуберта, собирал рукописи его музыкальных сочинений, вел его деловую корреспонденцию. Шуберт посвятил ему песню «Ожидание» на текст Ф. Шиллера 194, 196, 198, 200—202, 204, 206, 208, 258, 321, 352, 354
- Цельтер Карл Фридрих (1758—1832), немецкий композитор, друг И. Ф. Гёте 114, 115
- «Горные вершины», песня 114
- «Иоганна Зебус», песня 114

- «Ифигения», песня 340
 «Полночь», песня 114
- Цехентнер Иоганн Баптист, принадлежал к дружескому кружку Шуберта 170
- Ценкер Эдуард, известный австрийский историк 27
- Цирер Франц, флейтист, артист оркестра Венского придворного оперного театра, знакомый Шуберта 321, 383
- Цумштег Иоганн Рудольф (1760—1802), немецкий композитор, автор многих песен и баллад 75
 Баллады 75
 Песни 75
- Чайковский Петр Ильич (1840—1893) 14
 «Иоланта», опера 14
 «Пиковая дама», опера 14
- Чези Вильгельм фон (1806—1865), писатель и журналист, сын поэтессы В. Чези 254
- Чези Вильгельмина Христиана фон (1783—1856; рожд. Кленке), писательница, либреттистка и поэтесса. Автор либретто оперы «Эврианта» К. М. Вебера. К ее пьесе «Розамунда» Шуберт написал музыку 216, 217, 223, 226, 227, 229, 230, 233, 254, 280, 358
 «Розамунда», пьеса 232, 233, 358
- Черни Карл (1791—1857), пианист, композитор и педагог. Ученик Л. Бетховена. Автор известных этюдов для фортепьяно 315, 329
- Шварц Карл, артист, друг К. М. Вебера 214
- Швинд Август (1800—после 1865 г.), чиновник, брат М. Швинда 273
- Швинд Мориц (1804—1871), видный австрийский художник (с 1828 г. жил в Мюнхене); любитель музыки. Один из ближайших друзей Шуберта 8, 172, 175, 176, 182, 191—193, 222, 234, 242, 243, 251, 252, 255, 263, 268, 271—277, 283, 289, 307—310, 312, 318, 326, 327, 332, 337, 338, 353, 354, 391—393
- Швинд Франц (род. в 1805 г.), горный инженер. Младший брат М. Швинда 273, 289
- Швинд, семья 273
- Шейблер Людвиг (1848—1921), немецкий музыковед, исследователь жизни и творчества Шуберта 397, 398
- Шекспир Вильям (1564—1616) 28, 178, 214, 276, 283, 328
 «Антоний и Клеопатра», трагедия 283
 «Виндзорские кумушки», комедия 276
 «Два веронца», комедия 283
 Драмы 178
 «Цимбелин», трагедия 283, 328
- Шеллинг Фридрих Вильгельм (1775—1854), немецкий философ-

- идеалист; в 1815 г. генеральный секретарь Мюнхенской академии 8, 175
- Шельман Альберт старший (1759—1844), адвокат в Штейре (Верхняя Австрия), любитель музыки. В его доме в 1819 г. жил Шуберт 160
- Шельман Альберт младший (1798—1854), адвокат, сын А. Шельмана старшего 160
- Шельман, дочери 160
- Шенауэр Иоганн (1778—1868), придворный адвокат, надзиратель в Венском университете; любитель музыки. Один из покровителей Шуберта, предоставивших средства для издания его песни «Лесной царь» оп. 1 200
- Шенбергер Франц (1754—1820), вице-директор Венского городского конвикта и префект гимназии в Вене 74, 75
- Шенпихлер Иосиф Иоганн Непомук (1771—1833), любитель музыки, поклонник творчества Шуберта, совместно с И. Зоннлейтнером, И. Шенауэром и И. Хюттенбреннером предоставивший средства для издания песни Шуберта «Лесной царь» оп. 1 200
- Шенштейн Карл фон, барон (1797—1876), крупный чиновник, по образованию юрист; чрезвычайно одаренный певец-любитель (тенор). Один из первых выдающихся исполнителей песен Шуберта 200, 238, 260, 261, 263—265, 271, 272, 361
- Шеффер Август фон (1790—1863), врач, лечивший Шуберта в 1823 г. 250, 253
- Шехнер Нанетта (1806—1860), певица, ученица К. М. Вебера; в 1825—1827 гг. артистка Венского придворного оперного театра 321, 325, 326
- Шик Килиан Иосиф (1799—1851), драматург-комедиограф; товарищ Шуберта по Венской гимназии 278
- Шиканедер Эммануэль (1751—1812), оперный антрепренер; актер, музыкант-любитель, поэт-дилетант, автор либретто оперы В. А. Моцарта «Волшебная флейта» 230
- Шиллер Иоганн Фридрих фон (1759—1805), великий немецкий поэт и драматург. Шуберт написал на его тексты более 30 песен 8, 15, 29, 40, 43, 86, 89, 106, 113, 115, 135, 154, 178, 226, 235
 «Боги Греции», стихотворение 235
 «Вильгельм Тель», драма 178
 «Лагерь Валленштейна», драматическая трилогия 178
 «Ода к радости», стихотворение 43
- Шиллер Франц Фердинанд фон (1773—1861), чиновник в Гмундене; любитель музыки. Летом 1825 г. в его доме музицировал Шуберт 288
- Шиндлер Антон (1796—1864), чиновник в Вене. Музыкант-любитель. Секретарь, доверенное лицо и первый биограф Л. Бетховена 204—206, 310, 321, 322, 325, 340, 350, 380, 381, 384—386
- Шиндлер Мария, певица, солистка немецкой оперы в Пеште в 1827 г.; сестра А. Шиндлера 385, 386
- Шлегель Август Вильгельм фон (1767—1845), известный немецкий поэт, один из основоположников романтической эстетики;

- переводчик пьес В. Шекспира на немецкий язык. Шуберт положил на музыку 10 его стихотворений 216, 283
- Шлегель Каролина Паулина фон (1763—1809), жена А. В. Шлегеля, во втором браке жена Ф. В. Шеллинга 216
- Шлегель Фридрих фон (1772—1829), немецкий поэт, один из основоположников немецкого романтизма; брат А. В. Шлегеля. Шуберт положил на музыку 16 его стихотворений 8, 46—48, 106, 154, 176, 191, 216—219, 233, 284, 306
«Люцинд», неоконченный роман 176
«Романтические саги и поэмы средневековья», книга 216, 217
«Испанские романсы» 233
- Шлезингер Мартин (1751—1818), пианист 122
- Шлейермахер Фридрих (1768—1834), профессор теологии Венского университета 29
- Шлössер Луи (1800—1886), немецкий композитор и капельмейстер; в Вене жил с 1822 г., учился у А. Сальери. Встречался с Л. Бетховеном и оставил о нем воспоминания 194, 205, 206
- Шлехта Франц фон (1796—1875), чиновник. С 1817 г. сотрудник «Wiener Allgemeine Theaterzeitung» («Венской всеобщей театральной газеты») Товарищ Шуберта по Венскому городскому конвикту. Поэт-любитель; на 6 его стихотворений Шуберт написал музыку 69, 120, 165
«Францу Шуберту — по поводу исполнения его кантаты «Прометей», стихотворение 120
- Шмидт Антон, врач, родственник И. Шпауна, скрипач-любитель 81
- Шмидт Георг Филипп (1766—1849), немецкий поэт 121, 122
- Шнейдер Георг Абрахам (1770—1839), немецкий композитор, капельмейстер придворной оперы в Берлине 221, 222
«Заговорщики», опера 221, 222
- Шнеллер Юлиус (1777—1833; псевд. Юлиус Велокс), историк, профессор Грацкого лицея, позднее жил в Фрейбурге 355, 356
«Привет с Рейна — Францу Шуберту». стихотворение 356
- Шнорр фон Каролсфельд Юлиус (1794—1872), австрийский художник 191
- Шобер Катарина (рожд. Дерфель), мать Ф. Шобера 240, 241, 308, 309
- Шоберт Франц фон (1796—1882), один из ближайших друзей Шуберта, поэт-любитель, автор либретто оперы Шуберта «Альфонсо и Эстрелла» и текстов 12 его песен. Шуберт посвятил Шоберу свои песни оп. 14 7, 8, 69, 104, 120, 121, 125, 132, 133, 138, 139, 144, 158, 173, 175, 176, 180—182, 189, 191, 201, 212, 218, 219, 222, 234, 239—244, 246, 249, 251, 253, 255, 265—269, 271, 273, 307—310, 326—328, 330, 344, 345, 361, 365, 389, 392, 393
«Rach vobiscum», стихотворение 392, 393
- Шобер фон (ум. в 1802 г.), отец Ф. Шобера 241
- Шопенгауэр Иоганна Генриетта (1766—1838), поэтесса. На ее стихотворение Шуберт написал «Песню Ипполита» 328
«Шотт-сыновья», известная нотоиздательская фирма в Майце, основанная в 1770 г. 376, 377
- Шпаун Антон фон (1790—1849), чиновник; историк и литератор.

собиратель австрийских народных песен, брат И. Шпауна
120, 240, 306

Шпаун Иосиф фон (1788—1865), юрист по образованию, чиновник. Один из ближайших друзей Шуберта. Композитор посвятил ему песни ор. 13 и сонату для ф-п. G-dur, ор. 78 7, 38, 48, 69, 70, 72, 74—76, 74—76, 78—82, 86—88, 90, 93, 104—108, 112, 114—116, 118, 120, 131, 132, 134—136, 139, 147, 151, 154, 155, 158, 161, 165, 167, 175, 180, 181, 184, 196, 197, 202, 203, 205, 206, 212, 219, 226, 228, 239—242, 249, 250, 264, 273, 292—298, 301, 313, 323, 327, 334—338, 343—345, 350, 364, 365, 367, 376, 377, 390, 391

«Юноша и смерть», стихотворение 342, 343

Шпаун Мария фон (1795—1847; в замужестве Оттенвальд), сестра И. Шпауна 244

Шпаун Юзефа фон (1757—1835; рожд. Штейер), мать И. Шпауна, любительница музыки (пианистка и певица) 161

Шпидедер Иосиф (1796—1832), австрийский певец (бас-буффо) 212

Шредер-Девриент Вильгельмина (1805—1860), известная немецкая оперная певица (сопрано), создательница образа Леоноры в опере Л. Бетховена «Фиделно». В 1819—1821 гг. пела в Венском придворном оперном театре 116, 198, 205, 223, 272

Шрейфогель Иосиф (1768—1832), австрийский писатель и драматург 178, 184

Шрекингер Карл Иоганн Непомук (1798—1819), студент в Граце 156

Штадлер Альберт (1794—1884), чиновник, поэт-любитель. Товарищ Шуберта по Венскому городскому конвикту. Поклонник творчества Шуберта. На тексты Штадлера Шуберт написал две песни, зингшпиль «Фернандо» и кантату в честь Фогля 89, 90, 104, 105, 158—160, 284, 296, 297

Штамиц (Стамиц) Иоганн (1717—1757), чешский скрипач-виртуоз, композитор и дирижер 21, 22

Штейнер Зигмунд Антон (1773—1838), владелец нотного издательства и магазина в Вене 201, 204, 226, 228

Штифт Андреас Иосиф (1787—1861), видный чиновник, воинствующий реакционер, принявший активное участие в подавлении выступлений буржуазной интеллигенции против австрийского правительства 169

Штифтер Адальберт (1805—1868), австрийский писатель 27

Штокгаузен Юлиус (1826—1906), известный певец, исполнитель песен Шуберта 203

Штраус Иоганн, отец (1804—1849), австрийский композитор, автор большого количества вальсов 316, 317

Штраус Иоганн, сын (1825—1899), австрийский композитор и дирижер, автор многочисленных оперетт и танцевальной музыки 315—317

Штрейнсберг Иосиф Людвиг фон (1798—1862), чиновник в Вене. Товарищ Шуберта по Венскому городскому конвикту, примыкал к дружескому кружку Шуберта 170, 175

Шуберт Анна (1783—1860; рожд. Клейнбек), мачеха композитора. С 1813 г. вторая жена Ф. Т. Ф. Шуберта 100, 273

- Шуберт Жозефина Тереза (1815—1861), сводная сестра композитора 390, 391
- Шуберт Игнац Франц (1785—1844), старший брат композитора и его первый учитель игры на фортепьяно. Помощник учителя в школе отца, позднее его преемник 63, 65, 81, 97, 99—101, 139—142, 157, 245, 273, 343.
- Шуберт Иоганн Карл Алоис (ум. в 1787 г.), школьный учитель; дядя композитора 57, 61
- Шуберт Карл (1795—1855), художник-пейзажист и график, брат композитора 63, 81, 97, 245, 273, 287
- Шуберт Мария Терезия (1801—1878; в замужестве Шнейдер), сестра композитора 63, 81, 97, 245, 273
- Шуберт Мария Элизабет (1756—1812; рожд. Витц), мать композитора 61—63, 81, 100, 244, 245
- Шуберт Фердинанд Лукас (1794—1859), старший брат композитора, с 1809 г. помощник учителя в Венском сиротском доме, регент хора в Альтлерхенфельде. Позже учитель в школе св. Анны и ее директор 63, 65, 67, 81, 91, 92, 94, 96, 101, 102, 108, 139, 140, 145, 160, 245, 246, 273, 297, 300, 361, 373, 379, 382, 384, 387, 389—391, 393
Реквием 389
- Шуберт Франц Антон (1768—1824), придворный концертмейстер (контрабасист) и церковный композитор в Дрездене 118
- Шуберт Франц Теодор Флорнан (1763—1830), школьный учитель в предместьях Вены Лихтентале и Россау (с 1818 г.), отец композитора 57, 60, 61, 63, 65—67, 80—83, 90—92, 95, 97—102, 104, 107—109, 126, 130, 138, 139, 141, 142, 157, 243—246, 249, 260, 273, 298, 299, 318, 391, 393
- Шульце Эрнст (1789—1817), немецкий поэт. Шуберт положил на музыку 10 его стихотворений 281, 284, 306
«В лесу», стихотворение 284
«Вечная любовь», стихотворение 284
«Заколдованная роза», роман в стихах 281, 284
- Шуман Роберт (1810—1856), виднейший немецкий композитор и музыкальный писатель 246, 382,
- Шупандиг Игнац (1776—1830), скрипач-виртуоз, композитор; руководитель и организатор струнного квартета. Первый исполнитель квартетов Л. Бетховена и Шуберта. Шуберт посвятил ему квартет a-moll op. 29, № 1 251, 366, 367, 372
- Эбервейн Карл (1786—1868), немецкий композитор 325
«Граф фон Глейхен», опера 325
«Фауст», музыка к драматической поэме И. В. Гёте 325
- Эйблер Иосиф (1765—1846), австрийский композитор, ученик И. Г. Альбрехтсбергера и придворный капельмейстер в Вене (с 1825 г.) 67, 319, 320
- Экель Георг Франц, медик, директор Ветеринарного института в Вене. Соученик Шуберта по Венскому городскому конвикту 78, 79
- Эккерман Иоганн Петер (1792—1854), немецкий писатель; с 1823

- по 1832 г. секретарь И. В. Гёте, автор ценного труда «Разговоры с Гёте» 116
- Эльслер Фанни (1810—1884), знаменитая австрийская танцовщица, много гастролировала в Европе и Америке 198
- Энгельс Фридрих (1820—1895) 6, 25, 26
- Эрдман Доротея (1781—1849), пианистка, ученица Л. Бетховена, который посвятил ей сонату для ф-п. ор. 101 356
- Эстергази фон Галанта Иоганн Карл, граф (1775—1835), крупный венгерский магнат и меценат. В летние месяцы 1818—1824 гг. Шуберт давал уроки музыки дочерям графа в его имении Жeliz в Венгрии. И. Эстергази посвящены песни Шуберта ор. 8 138, 139, 143—146, 238, 261, 265, 386
- Эстергази Каролина, графиня (1805—1851), дочь графа И. Эстергази 260—263, 265, 266, 271, 337
- Эстергази, семья графа 238, 260, 261, 263, 265
- Эсхил (525—456 до н. э.), древнегреческий поэт 178

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ШУБЕРТА,
УПОМЯНУТЫХ В КНИГЕ *

- «Адраст», фрагмент оперы (9 номеров), либретто И. Майрхофера (1815) 161, 162
- «Альфонсо и Эстрелла», опера, либретто Ф. Шобера (1821—1822) 218—220, 223, 228, 229, 234, 240, 243, 280, 361
- Ария и дуэт — вставные номера к опере «Волшебный колокольчик» («Das Zauberglöckchen») Л.—Ж. Герольда (1821) 234
- «Блаженный мир» («Selige Welt»), песня для голоса с ф-п., текст И. Зенна, ор. 23, № 2 (1822) 174
- «Близнецы» («Die Zwillingbrüder»), зингшпиль, либретто Г. фон Гофмана (1819) 156, 162—164
- «Бог в природе» («Gott in der Natur»), вокальный квартет для женских голосов с ф-п., текст Э. Х. фон Клейста, ор. 133 (1822) 187, 358, 359
- «Борьба» («Der Kampf»), песня для голоса с ф-п., текст Ф. Шиллера, ор. posth. 110 (1817) 134
- Вальсы для ф-п. 131, 203, 313, 359
- Вальсы грацские (12) для ф-п., ор. 91 (1827) 360, 364
- Вариации для ф-п. 251, 372
- Вариации As-dur на оригинальную тему для ф-п. в 4 руки, ор. 35 (1824) 155
- Вариации (8) на тему французской песни для ф-п. в 4 руки, ор. 10 (1818) 155, 203, 204
- Венгерский дивертисмент для ф-п. в 4 руки, ор. 54 (1824) 271, 272, 329
- Венгерская мелодия для ф-п. в 4 руки (1824) 271
- «Вечерняя песнь охотника» («Jägers Abendlied»), песня для голоса с

* Указатель составлен Т. Е. Киселевой.

- ф-п., текст И. В. Гёте (второе сочинение Шуберта на этот текст), ор. 3, № 4 201
- «Вновь священные томленья», стихотворение (1823) 253
- «Вознице Кроносу» («An Schwager Kronos»), песня для голоса с ф-п., текст И.-В. Гёте, ор. 19, № 1 (1816) 112, 135, 192, 284
- «Волшебная арфа» («Die Zauberharfe»), музыка к пьесе Г. фон Гофмана (1819—1820) 163—166, 318
- «Всемогущество» («Die Allmacht»), песня для голоса с ф-п., текст И. Л. фон Пиркера, ор. 79, № 2 (1825) 306, 341
- Галоп грацский для ф-п. (1827) 360, 364
- Галопы для ф-п. 359
- «Ганимед» («Ganymed»), песня для голоса с ф-п., текст И. В. Гёте, ор. 19, № 3 (1817) 131, 134, 284
- «Гелиополис» («Heliopolis»), песня для голоса с ф-п., текст И. Майрхофера, ор. 65, № 3 (1822) 151
- «Глаза» («Augenlied»), песня для голоса с ф-п., текст И. Майрхофера (1815) 133
- «Гондольер», песня для голоса с ф-п., текст И. Майрхофера (1824) 151
- «Границы человечества» («Grenzen der Menschheit»), песня для голоса с ф-п., текст И. В. Гёте (1821) 341
- «Граф фон Глейхен» («Der Graf von Gleichen»), неоконченная опера, либретто Э. Бауэрнфельда (1827—1828) 324—329, 332, 353, 390
- «Гретхен за прялкой» («Gretchen am Spinnrade»), песня для голоса с ф-п., текст И. В. Гёте из «Фауста», ор. 2 (1814) 51, 87, 104, 112, 135, 201, 252
- «Девушка и смерть» («Der Tod und das Mädchen»), песня для голоса с ф-п., текст М. Клаудиуса, ор. 7, № 3 (1817) 131, 342
- «Девушка с чужбины» («Das Mädchen aus der Fremde»), песня для голоса с ф-п., текст Ф. Шиллера (первое сочинение Шуберта на этот текст) (1814) 104
- «Деревушка» (Das Dörfchen), вокальный квартет для мужских голосов, текст Г. А. Бюргера, ор. 11, № 1 (1819?) 186, 197
- Дивертисмент à la Hongroise, см. «Венгерский дивертисмент»
- «Добровольное погружение» («Freiwilliges Versinken»), песня для голоса с ф-п., текст И. Майрхофера (1820) 151
- «Домашняя война» («Заговорщики») [«Die Verschworenen» («Der häusliche Krieg»)], зингшпиль, либретто И. Ф. Кастелли (1823) 220—222, 226
- «Друзья из Саламанки», («Die beiden Freunde von Salamanka») зингшпиль, либретто И. Майрхофера (1815) 161
- «Дух любви» («Geist der Liebe»), вокальный квартет для мужских голосов, текст Ф. Матиссона, ор. 11, № 3 (1822) 358, 359
- «Жалоба к народу», стихотворение (1824) 39, 44, 266—269

- «Жалоба пастуха» («Schäfer's Klagelied»), песня для голоса с ф-п., текст И. В. Гёте, ор. 3, № 1 (1814) 112, 201, 236
- «Заговорщики», см. «Домашняя война»
- «Застольная песня» («Пьют монашки и монахи...») («Trinklied aus dem XVI. Jahrhundert»), вокальный квартет для мужских голосов, ор. posth. 155 (1825) 290, 291
- «Застольная песня» («Trinklied»), песня для голоса с ф-п., текст В. Шекспира из трагедии «Антоний и Клеопатра», перевод Ф. Мейерхофера фон Грюнбюхель и Э. Бауэрнфельда (?) (1826) 328
- «Зимний путь» («Winterreise»), цикл песен для голоса с ф-п., текст В. Мюллера, ор. 89 (1827) 13, 20, 44, 48, 49, 174, 328, 344, 345, 362, 364—368, 370—372, 389
 № 5. «Липа» («Der Lindenbaum») 345, 368
 № 22. «Бодрость» («Mut») 174
 № 24. «Шарманщик» («Der Leiermann») 370, 371
- «Зулейка I», песня для голоса с ф-п., текст М. фон Виллемер (включен И. В. Гёте в его Западно-восточный диван), ор. 14, № 1 (1821) 279
- «Зулейка II», песня для голоса с ф-п., текст М. фон Виллемер (включен И. В. Гёте в его Западно-восточный диван), ор. 31 (1821) 278, 279, 281, 282, 297
- «К Миньоне», песня для голоса с ф-п., текст И. В. Гёте из «Вильгельма Мейстера», ор. 19, № 2 (1815) 284
- «К Сильвии» («An Sylvia»), песня для голоса с ф-п., текст В. Шекспира, перевод Э. Бауэрнфельда, ор. 106, № 4 (1826) 328
- Кантата ко дню рождения А. Сальери («Ты самый добрый, самый лучший, самый мудрый») («Beitrag zur fünfzigjährigen Jubelfeier des Herrn Salieri»), для 2 теноров, баса и ф-п. (1816) 111
- Кантаты 100, 329
- Квартет a-moll для струнных инструментов, ор. 29, № 1 (1824) 251, 254, 255, 291, 366
- Квартет d-moll, «Девушка и смерть», для струнных инструментов (1824—1826) 44, 291, 312, 333, 347, 366, 376
- Квартет G-dur для струнных инструментов, ор. posth. 161 (1826) 13, 44, 50, 52, 328, 333, 338, 345, 373, 376
- Квартеты вокальные 186, 329, 330, 346, 347, 355
- Квартеты струнные 65, 100, 101, 112, 155, 251, 329, 330, 371, 372, 376, 387
- Квинтет C-dur для струнных инструментов, ор. posth. 163 (1828) 50, 52, 379, 380, 387
- «Кладовскатель» («Der Schatzgräber»), песня для голоса с ф-п., текст И. В. Гёте (1815), 192
- «Лебединая песнь» («Schwanengesang»), песня для голоса с ф-п., текст И. Зенна, ор. 23, № 3 (1822) 174

- «Лебединая песнь» («Schwanengesang»), сборник песен для голоса с ф-п., тексты Г. Гейне, Л. Рельштаба, И. Зейдля (1827—1828), 13, 14, 20, 44, 50—52, 378, 380, 381
 № 1. «Посол любви» («Liebesbotschaft»), текст Л. Рельштаба 381
 № 4. «Вечерняя серенада» («Песнь моя летит с мольбою») («Ständchen»), текст Л. Рельштаба 381
 № 5. «Приют» («Aufenthalt»), текст Л. Рельштаба 381
 № 14. «Голубиная почта» («Die Taubenpost»), текст И. Зейд-ля 51, 379, 381
- Лендлеры для ф-п. 266, 329, 359
- «Лесной царь» («Erlkönig»), баллада для голоса с ф-п., текст И. В. Гёте, ор. 1 (1815) 51, 87, 107, 109, 111, 112, 116, 118, 134, 135, 160, 192, 197, 198, 200, 201, 226, 235, 281, 282, 314, 330, 341
- «Лунный свет» («Mondesschein»), вокальный квинтет для мужских голосов, текст Ф. Шобера, ор. 102 (1826) 376

Марши героические для ф-п., ор. 27 (1824) 155

Марши (6) для ф-п. ор. 40 (1825) 266

Марш G-dur для ф-п. в 4 руки, написанный для Ф. Пахлера 362, 364

«Мемнон» («Memnon»), песня для голоса с ф-п., текст И. Майрхо-фера, ор. 6, № 1 (1817) 131, 151

Менуэты (12) для ф-п. (1811) 80, 81

Месса № 1 F-dur для вокального квартета мужских голосов, сме- шанного хора, оркестра и оргáна (1814) 65, 80, 90

Месса № 2 G-dur для сопрано, тенора и баса, смешанного хора, струнных инструментов и оргáна (1815) 65

Месса № 3 B-dur для вокального квартета, смешанного хора, оркест- ра и оргáна, ор. 141 (1815) 65

Месса № 4 C-dur для вокального квартета, смешанного хора, малого оркестра и оргáна, ор. 48 (1816) 65, 101—104, 321

Месса № 5 As-dur для вокального квартета, смешанного хора, оркест- ра и оргáна (1819—1822) 247, 333

Месса № 6 Es-dur для вокального квартета, смешанного хора и ор- кестра (1828) 50, 52, 320, 378, 379, 388

Месса заупокойная («Trauermesse», «Deutsches Requiem») для вокаль- ного квартета и оргáна (1818) 140

Месса немецкая («Die deutsche Messe») для смешанного хора, духо- вых инструментов и оргáна, текст И. Ф. Неймана (1826—1827) 365

Мессы 298

«Миньона» («Mignon»), песня для голоса с ф-п., текст И. В. Гёте из «Вильгельма Мейстера» (1816) 131, 135

«Мой сон», рассказ (1822) 244—246

«Молитва» («Gebet»), для вокального квартета с ф-п., текст де ла Мотт Фуке, ор. posth. 139 (1824) 265

«Молодая монахиня» («Die junge Nonne»), песня для голоса с ф-п., текст И. Крайгера, ор. 43, № 1 (1825) 284, 297, 341

- «Морская тишь» («Meeres Stille»), песня для голоса с ф-п., текст И. В. Гёте, ор. 3, № 2 (1815) 201
- «Моряк» («Der Schiffer»), песня для голоса с ф-п., текст И. Майрхофера, ор. 21, № 2 (1817) 15
- «Мужество» («Lebensmut»), фрагмент песни для голоса с ф-п., текст Л. Рельштаба (1828) 381
- «На Бруке» («Auf der Bruck»), песня для голоса с ф-п., текст Э. Шульце, ор. 93, № 2 (1825) 306
- «На Дунае» («Auf der Donau»), песня для голоса с ф-п., текст И. Майрхофера, ор. 21, № 1 (1817) 151
- «На озере» («Auf dem See»), песня для голоса с ф-п., текст И. В. Гёте, ор. 92, № 2 (1817) 106
- «На победу немцев» («Auf den Sieg der Deutschen»), песня для голоса с сопровождением 2 скрипок и виолончели (1813) 16
- «На победу немцев» («Auf den Sieg der Deutschen»), канон для трех мужских голосов (1813) 16, 93
- «На реке» («Auf dem Strom»), песня для голоса с сопровождением ф-п. и валторны или виолончели, текст Л. Рельштаба, ор. 119 (1828) 372
- «Несчастный» («Der Unglückliche»), песня для голоса с ф-п., текст К. Пихлер, ор. 87, № 1 (1821) 15, 185
- «Неустанная любовь» («Rastlose Liebe»), песня для голоса с ф-п., текст И. В. Гёте, ор. 5, № 1 (1815) 107, 112
- «Ноктюрн» («Nachtstück»), песня для голоса с ф-п., текст И. Майрхофера, ор. 36, № 2 (1819) 151
- «Ночная песнь в лесу» («Nachtgesang im Walde»), вокальный квартет для мужских голосов, с сопровождением 4 валторн, текст И. Зейдля, ор. 139^в (1827) 347
- «Ночная песнь скитальца» («Wanderers Nachtlied»), песня для голоса с ф-п., текст И. В. Гёте, ор. 4, № 3 (1815) 201
- «Ночь и мечты» («Nacht und Träume»), песня для голоса с ф-п., текст М. фон Коллина, ор. 43, № 2 (1825) 297
- «Одиночество» («Einsamkeit»), песня для голоса с ф-п., текст И. Майрхофера, (1818) 139, 151
- Октет F-dur для струнных и духовых инструментов, ор. posth. 166 (1824) 254, 312, 330, 366
- Оперы 278, 329, 333, 341, 369
- «Освобождение» («Auflösung»), песня для голоса с ф-п., текст И. Майрхофера (1824) 151
- «Пастух на скале» («Der Hirt auf dem Felsen»), песня для сопрано с сопровождением кларнета или виолончели, текст В. Мюллера и В. Чези, ор. posth. 129 (1828) 51, 279, 280, 379
- Песни для голоса с ф-п. 48, 65, 103—105, 112—116, 131, 132, 134—136, 145, 151, 154, 157, 159, 160, 167, 174, 184, 186, 188, 192, 195—198, 201, 203, 208, 219, 223, 234, 235, 237—239, 243, 245, 259, 263—265, 272, 274, 278, 281, 282, 287, 293,

- 294, 296, 297, 301, 310, 311, 329, 330, 337, 338, 340, 345, 347, 355, 359, 364, 368, 371—374, 378, 386, 387
- «Песни арфиста» («Harfnerslieder»), песни для голоса с ф-п., тексты И. В. Гёте из «Вильгельма Мейстера» (1815—1816) 135
«Тихо к двери проскользну я» («An die Türen will ich schleichen»), ор. 12, № 3 (1816) 370
- Песни из «Вильгельма Мейстера» И. В. Гёте, первые (1815) для голоса с ф-п. 107
- Песни (6) на тексты Г. Гейне для голоса с ф-п. (1828) 13, 14, 20, 44, 50—52, 378, 380, 381
- Песни на тексты И. В. Гёте для голоса с ф-п. 16, 52, 107, 112, 284—287
- Песни на тексты К. Лейтнера для голоса с ф-п. (1827) 365
- Песни на тексты Л. Рельштаба для голоса с ф-п. (1828) 51, 378, 380, 381
- Песни на тексты В. Скотта из романа «Дева озера» («The Lady of the Lake»), перевод А. Шторка, для голоса с ф-п., ор. 52 (1825) 283, 289, 294, 296—298, 310, 311, 318, 330
№ 1, 2 и 6—«Песни Эллен» («Ellens Gesang») для голоса с ф-п. 288—290
«Ave Maria», третья песня Эллен 289, 298
№ 3. «Песня воинов в лодке» («Bootgesang»), вокальный квартет для мужских голосов 290
№ 4. «Коронах» («Coronach»), вокальный терцет для женских голосов с ф-п. 290
№ 5. «Песня Нормана» («Normans Gesang») для голоса с ф-п. 298, 358
- «Песни Оссиана», песни для голоса с ф-п., текст Дж. Макферсона, перевод Гарольда 15, 113
- «Песнь воина» («Lied eines Kriegers»), песня для баса и хора, текст Ф. Шобера (?) (1824) 268
- «Песнь духов над водами» («Gesang der Geister über den Wassern»), песня для голоса с ф-п., текст И. В. Гёте (1816) 197
- «Песнь духов над водами» («Gesang der Geister über den Wassern»), вокальный квартет для мужских голосов a cappella, текст И. В. Гёте (1817) 197
- «Песнь духов над водами» («Gesang der Geister über den Wassern»), вокальный октет для мужских голосов с сопровождением 2 альтов, 2 виолончелей и контрабаса, текст И. В. Гёте, ор. posth. 167 (1821) 197
- «Песнь духов над водами» («Gesang der Geister über den Wassern»), вокальный квартет для мужских голосов с ф-п., текст И. В. Гёте (набросок, 1820) 197
- «Песнь Миньоны» («Лишь тот, кто знал тоску») («Nur wer die Sehnsucht kennt»), текст И. В. Гёте из «Вильгельма Мейстера» 15
1) для голоса с ф-п., под названием «Томление» («Sehnsucht») (1815), 2 редакции 15
2) для голоса с ф-п. (1816) 15
3) вокальный квинтет для мужских голосов (1819) 15
4) дуэт «Миньона и Арфист», ор. 62, № 1 (1826) 15
5) для голоса с ф-п., ор. 62, № 4 (1826) 15

- «Песня Ипполита» («Hippolyts Lied») для голоса с ф-п., текст И. Шопенгауэра (1826) 328
- «Песня рудокопов» («Bergknappenlied»), вокальный квартет для мужских голосов с ф-п. (1815) 302
- «Пилигрим» («Pilgrim»), песня для голоса с ф-п., текст Ф. Шиллера, ор. 37, № 1 (1823) 135
- «Плач Агари в пустыне» («Hagar's Klage»), песня для голоса с ф-п., текст Шюкинга (1811) 80
- «Победная песнь Мириам» («Mirjam's Siegesgesang»), кантата для сопрано и смешанного хора с ф-п., текст Ф. Грильпарцера, ор. 136 (1828) 187, 352, 377, 378, 388
- «Погружен» («Versunken»), песня для голоса с ф-п., текст И. В. Гёте из «Западно-восточного дивана» (1821) 279
- «Полевая розочка» («Heidenröslein»), песня для голоса с ф-п., текст И. В. Гёте, ор. 3, № 3 (1815) 107, 112, 201
- «Полнота любви» («Fülle der Liebe»), песня для голоса с ф-п., текст Ф. Шлегеля (1825) 44, 306
- «Порука» («Die Bürgschaft»), песня для голоса с ф-п., текст Ф. Шиллера (1815) 135
- Поэтические заметки, см. «Жалоба народу»
- «Прекрасная мельничиха» («Die schöne Müllerin»), цикл песен для голоса с ф-п., текст В. Мюллера, ор. 25 (1823) 48, 52, 203, 251, 254, 259, 260, 263, 264, 296, 341, 344
- «Привет» («Sei mir gegrüsst»), песня для голоса с ф-п., текст Ф. Рюккерта, ор. 20, № 1 (1822) 365
- «Прометей» («Prometheus»), песня для голоса с ф-п., текст И. В. Гёте (1819) 15, 119, 168
- «Прометей» («Prometheus»), кантата к дню рождения Г. И. Ваттерота, текст Ф. Дрекслера (1816) 118—120, 165, 186
- «23 псалом» («Господь мой — пастырь мой» — «Gott ist mein Hirt») для женского хора с ф-п., перевод М. Мендельсона, ор. 132 (1820) 187
- «92 псалом» для баритона соло и хора (1828) 379
- Пьесы для ф-п. 65, 159, 338, 345
- Пьесы для ф-п. в 4 руки 271, 330, 337
- «Розамунда», музыка к пьесе В. Чези (1823) 42, 234, 239, 358
Увертюра, первоначально написана к пьесе «Волшебная арфа» 166
- «Rondo Brillant» h-moll для скрипки с ф-п., ор. 70 (1826) 345, 367
- «Свадебное жаркое» («Der Hochzeitsbraten»), вокальный терцет с ф-п., текст Ф. Шюбера, ор. posth. 104 (1827) 365
- «Серенада» («Ständchen») («Чу, слышь! как жаворонок поет»), песня для голоса с ф-п., текст В. Шекспира из «Цимбелина» в переводе А. В. Шелгеля (1826) 283, 328
- Серенада («Тихо, тихо») для меццо-сопрано и четырехголосного женского хора, текст Ф. Грильпарцера, ор. posth. 135 (1827) 187, 347—350, 352, 376

- Серенада «Тихо, тихо» для меццо-сопрано и четырехголосного мужского хора, текст Ф. Грильпарцера, ор. posth. 135 (1827) 349
- Симфонии 130, 329, 371
- Симфония E-dur (набросок, 1821) 291
- Симфония h-moll, «неоконченная» (1822) 44, 48, 49, 52, 174, 247—249, 291, 292, 354, 382, 387
- Симфония C-dur, «большая» (1825—1828) 14, 43, 44, 50, 52, 53, 292—294, 305, 306, 331—336, 377, 379, 381, 382, 387, 388
- «Скиталец» («Der Wanderer»), песня для голоса с ф-п., текст Г. Ф. Шмидта, ор. 4, № 1 (1816) 121, 122, 134, 184, 201, 202, 236, 305
- «Скиталец» («Der Wanderer»), фантазия C-dur для ф-п., ор. 15 (1822) 44, 50, 52, 174, 248, 249
- «Скиталец — луне» («Der Wanderer an den Mond»), песня для голоса с ф-п., текст И. Зейдля, ор. 80, № 1 (1826) 39
- «Слепой мальчик» («Der blinde Knabe»), песня для голоса с ф-п., текст К. Сиббера, ор. 101 (1825) 284, 338
- Соната A-dur для ф-п., ор. posth. 120 (1819) 160
- Соната a-moll для ф-п., ор. 42 (1825) 254, 291, 297, 329
- Соната D-dur для ф-п., ор. 53 (1825) 43, 44, 306, 329 336, 367
- Соната G-dur для ф-п., ор. 78 (1826) 335, 336
- Соната c-moll для ф-п. (1828) 50, 380
- Соната A-dur для ф-п. (1828) 50, 380
- Соната B-dur для ф-п. (1828) 50, 380
- Соната C-dur (Большой дуэт) для ф-п. в 4 руки, ор. posth. 140 (1824) 266, 291
- Сонатина D-dur для скрипки с ф-п., ор. 137, № 1 (1816) 131
- Сонатина a-moll для скрипки с ф-п., ор. 137, № 2 (1816) 131
- Сонатина g-moll для скрипки с ф-п., ор. 137, № 3 (1816) 131
- Сонаты для ф-п. 52, 80, 130, 131, 329, 330, 372, 379
- «Сцена в соборе», песня для голоса с ф-п., текст И. В. Гёте из «Фауста» (2 редакции) (1816) 16, 112
- «Тайное» («Geheimes»), песня для голоса с ф-п., текст И. В. Гёте из «Западно-восточного дивана», ор. 14, № 2 (1821) 279
- «Тайное признание» («Geheimnis»), песня для голоса с ф-п., текст И. Майрхофера (1816) 121
- Танцы для ф-п. 155, 203, 251, 254, 329
- Танцы немецкие для ф-п в 4 руки (1818) 155, 318, 359
- Танцы (6) атценбруггские для ф-п., ор. 9, № 29—31 и ор. 18, №№ 1—3 (1821—1824) 183
- «Тихо к двери проскользну я», см. «Песни арфиста»
- «Томление» («Sehnsucht»), песня для голоса с ф-п., текст Ф. Шиллера, ор. 39 (1819) 15, 135
- «Траурный вальс» (вальс «Томление») для ф-п., ор. 9, № 2 (1816—1817) 131, 313, 376, 377
- «Тоска могильщика по родине» («Totengräbers Heimwehe») песня для голоса с ф-п., текст К. Крайгера (1825) 284
- «Тоска по родине» («Das Heimweh»), песня для голоса с ф-п., текст И. Л. Пиркера, ор. 79, № 1 (1825) 306

- Траурный марш es-moll для ф-п. в 4 руки, ор. 40, № 5 (1824) 337
«Три песни на тексты итальянских поэтов», для голоса с ф-п., №№
1 и 3 на текст П. Метастазιο, ор. 83 (1827) 365
Трио 155, 371
Трио B-dur для ф-п., скрипки и виолончели, ор. 99 (1827) 13, 43,
44, 50, 52, 335, 336, 365
Трио Es-dur для ф-п., скрипки и виолончели, ор. 100 (1827) 13, 43,
44, 50, 52, 330, 365—367, 373, 376, 377
Трио Es-dur «Notturmo» для ф-п., скрипки и виолончели, ор. posth.
148 (1827) 303

- Увертюра C-dur «в итальянском стиле» (1827) 130
Увертюра D-dur «в итальянском стиле» (1817) 130
Увертюра F-dur для ф-п. в 4 руки, ор. 34 (1819) 196
Увертюры 201
«Утренняя песнь» («Morgenlied»), песня для голоса с ф-п., текст
Штольберга (1815) 201

- Фантазия G-dur для ф-п. в 4 руки (1810) 80
Фантазия f-moll для ф-п. в 4 руки, ор. 103 (1828) 52, 260, 312, 378
Фантазия C-dur на собственную тему песни «Привет» для ф-п. и
скрипки ор. posth. 159 (1827) 345, 365, 367
«Форель» («Die Forelle»), песня для голоса с ф-п., текст Х. Ф. Шу-
барта, ор. 32 (1817) 131, 159, 195
«Форель» фортепьянный квинтет A-dur, ор. posth. 114 (1819) 160,
338
«Фьербрас», опера, либретто И. Купельвизера (1823) 222—224,
226, 228, 229, 239

Хоры 155, 201

- Экоссезы для ф-п. 359
Экспромты (4) для ф-п., ор. 90 (1827) 13, 346
Экспромты (4) для ф-п., ор. 142 (1827) 365, 376
«Юноша и смерть» («Der Jüngling und der Tod»), песня для голоса
с ф-п., текст И. Шпауна (1817) 342, 343

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие к русскому изданию	5
Введение	17
Глава I	
<i>Отчий дом Шуберта — Австрийская империя в миниатюре.—Годы учения у регента Лихтентальского хора.—Придворный мальчик-хорист в Венском императорском конvikте.— Друзья детства.—Первая победа</i>	57
Глава II	
<i>В классе маэстро придворной капеллы Сальери.— Голод.— Патриотические чувства верноподданного Франца Шуберта.—Новый помощник учителя в Химмельпфортгирнде.— Первый успех.—Весна песни.—Начало дружбы с поэтом.— Гёте</i>	83
Глава III	
<i>Борьба за место учителя музыки в Лайбахе. Шуберт порывает с Сальери.— Смелый план.— От «Прометейя» — к «Скитальцу».— «О, стихия песнопенья, среди трех искусств одна ты свободна и вольна».— Триумф Россини.— Франц Шуберт находит певца для своих песен</i>	109
Глава IV	
<i>Учитель музыки в семье венгерского графа.— Совместная жизнь двух друзей в доме вдовы Сансуси.— Разрыв с отчим домом.— Счастливые недели в Штейре.— Первое соприкосновение с театром</i>	138
Глава V	
<i>Арест товарища.— Круг друзей — последнее прибежище.— Перемены в кружке Шуберта.— «Лесной царь» завоевывает публику.— Еще одна жертва музыкального рынка.— Великий Бетховен и робкий Шуберт.— «Меня должно содержать государство»</i>	167
Глава VI	
<i>Борьба за немецкую национальную оперу в Вене.— «Вольный стрелок» Вебера в Кернтнертортеатре.— Новые оперные планы Бетховена.— «Альфонсо и Эстрелла».— Триумфальное шествие Россини в Вене.— «Еще две оперы написаны напрасно».— Шуберт и Шобер.— Постановка «Эврианты».— Отклики на «Розамунду»</i>	210

Глава VII

Законный приговор.— Вторично в Штейре и Линце вместе с Фоллем.— Опасный друг — Франц фон Шобер.— Примирение с отцом.— «Неоконченная» и дополнение к ней.— Трудные недели.— «Чудный мир, о где же ты?» — Все люди станут братьями. 235

Глава VIII

Вторично в Венгрии.— Обращение барона фон Шенштейна.— Жалоба народу.— Венский круг почитателей растет.— Новый друг — Эдуард фон Бауэрнфельд.— Швинд — жених.— Анна Мильдер.— Новые планы изданий.— Никакого ответа из Веймара 259

Глава IX

Большая поездка по Верхней Австрии.— Прыжок к большой симфонии.— На вершине гуманизма. 287

Глава X

Глубокие изменения в кругу друзей.— Дружба Шуберта с музыкантами.— Композиторы, как поставщики венского увеселительного промысла.— Шуберт и Ланнер.— Серьезные попытки получить постоянную должность.— «Граф фон Глейхен».— Лето в Веринге.— Надежды на новые издания.— Постановки, которым не суждено было состояться.— Большие шубертиады 307

Глава XI

Смерть Бетховена.— Шуберт и его кумир.— Суть трагико-романтической иронии: смерть — подруга юности.— Необъяснимые контрасты: первая часть «Зимнего пути» и первое фортепьянное трио В-диг. Композитор Шуберт и поэт Грильпарцер находят друг друга.— Брешь в кругу друзей.— Поездка в Грац 340

Глава XII

Вторая часть «Зимнего пути» и вторая часть фортепьянного трио Es-dig. Последняя шубертиада у Шпауна.— Один гюльден за «Липу».— Первый концерт из произведений Шуберта.— Паганини в Вене.— Прилив и отлив.— Немецкий музыкальный рынок начинает проявлять интерес к Шуберту.— Неустанное творчество.— План поездки по Австрии на собственные средства.— Финансовые затруднения.— Новая вспышка болезни и тиф.— Великий мастер вновь поступает в ученики.— Конец. 364

Послесловие 397

Использованная литература 400

Указатель имен и названий музыкальных произведений. 402

Указатель произведений Шуберта, упомянутых в книге 429

Гарри Гольдшмидт
«ФРАНЦ ШУБЕРТ — ЖИЗНЕННЫЙ
ПУТЬ»

Редактор Ю. Хохлов
Художник Б. Шварц
Технический редактор
Г. Александров
Корректор Л. Ланская

Подп. к печ. 6/Х 1959 г. Ш 07673.
Форм. бум. 84×108^{1/2}₃₂. Бум. л. 7,5. Печ. л. 24,6
Уч.-изд. л. 26,112 (включая вклейки).
Тираж 8 500 экз. № 27761. Заказ 2076.
Цена 16 р. 80 к.

Московская типография № 6 Мосгорсовнархоза.
ОСР Давид Титиевский, март 2020 г., Хайфа

ГАРРИ ГОЛЬДШМИДТ

ФРАНЦ
ШУБЕРТ

ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ