

Ю·ХОХЛОВ

ФРАНЦ ШУБЕРТ

жизнь и творчество
в материалах
и документах



Ю. ХОХЛОВ

ФРАНЦ ШУБЕРТ

жизнь и творчество
в материалах
и документах

ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»,
МОСКВА, 1978

78И
X 86

X $\frac{90105-109}{082(02)-78}487-77$

© Издательство «Советский композитор», 1978 г.

От автора

В вышедших в данной серии работах в основном сложился тип краткой монографии о композиторе, построенной из подлинных документов — писем, отрывков из воспоминаний, печатных отзывов о сочинениях и т. п. «Жанр» такой монографии, несомненно, обладает рядом достоинств. В самом деле, любая действительно достоверная книга о каком-либо художнике строится на основе документальных материалов, которые, однако, не всегда цитируются, но часто, особенно в небольших по объему популярных изданиях, «суммируются» и сжато пересказываются своими словами. Однако никакой пересказ не может сравниться с высказываниями самого композитора и его современников, всегда производящими на читателя большое впечатление как подлинные исторические документы, сохраняющие колорит эпохи¹.

И в то же время создание краткой монографии на основе документальных материалов таит в себе немалые трудности.

¹ Отметим, что подавляющее большинство документов, касающихся жизненного и творческого пути Шуберта, опубликовано не только на языке оригинала, но и в русском переводе — в широко использованных нами сборниках «Жизнь Франца Шуберта в документах» (М., 1963) и «Воспоминания о Шуберте» (М., 1964). В дальнейшем эти издания мы сокращенно обозначаем буквами Ж. Ш. и В. В предлагаемой вниманию читателей книге мы сочли целесообразным привести и некоторые документы и отрывки из документов, которые ранее в русском переводе не публиковались.

Совершенно очевидно, что «авторский текст» в такой монографии должен занимать подчиненное положение, вводя каждый из документов и связывая их в одно целостное повествование. Если, однако, о каком-то событии творческой биографии композитора до нас не дошло интересных высказываний современников или его самого, остается или обойти это событие молчанием, или сообщить о нем в «авторском» тексте, что неизбежно приводит к его некоторому разрастанию.

«Документальная монография» будет легко читаться лишь в том случае, если лежащие в ее основе отрывки документов не слишком малы. Составитель ее вынужден производить отбор материала и с этой точки зрения, жертвуя некоторыми яркими, но очень краткими высказываниями.

И в то же время ограниченный объем книги не позволяет включить в нее полностью даже наиболее важные и ценные документы. Так, хотя сохранилось всего лишь 71 письмо самого Шуберта, мы не могли привести все письма композитора. Ведь некоторые из них были написаны в связи с обстоятельствами частного значения и потребовали бы обширных разъяснений, уводящих в сторону от изложения собственно творческой биографии композитора. В других случаях мы были вынуждены прибегнуть к купюрам в самом тексте документов.

Купюры оказываются особенно необходимыми в высказываниях современников, дошедших до нас в виде воспоминаний. Любое из воспоминаний характеризует не только композитора, о котором вспоминает его автор, но одновременно и самого его автора. А «точка зрения» автора не всегда совпадает с нашей точкой зрения. Нередки в воспоминаниях и отдельные ошибки, неточности чисто случайного характера, связанные, например, с тем, что через много лет, когда автор записывал свои воспоминания, некоторые обстоятельства уже изгладились в его памяти. Поэтому, хотя воспоминания являются ценным источником сведений о композиторе, истина нередко устанавливается лишь с помощью кропотливого сопоставления документов друг с другом, проверки всех содержащихся в них «побочных» фактов. Поскольку оговаривать встречающиеся

в документе неточности у нас нет возможности, целесообразным оказывается просто опустить слова или фразу, содержащие неточности¹.

До нас дошло немало интересных высказываний о Шуберте, касающихся не каких-либо конкретных событий его творческой биографии, но его личности, характера, творческих установок в целом. Поэтому мы сочли уместным объединить такого рода документы в особой главе «Человек и артист», которую располагаем примерно в середине жизнеописания Шуберта.

Особую проблему в краткой документальной монографии о Шуберте составляет характеристика его творчества. При жизни композитор получил признание лишь как автор песен, в известной мере и как автор фортепианных сочинений. И даже знакомство с его творчеством в этих жанрах оставалось очень ограниченным. Примерно из шестисот написанных им песен было издано 174, а публично исполнялось лишь какие-нибудь три десятка. Из фортепианных сочинений было напечатано около четверти. Еще хуже обстояло дело с камерными инструментальными и симфоническими произведениями. Ни одна из симфоний Шуберта при его жизни не прозвучала публично. Шуберт — великий симфонист — был открыт лишь десятилетия спустя после его смерти. Одновременно с большой постепенностью расширялось и знакомство с камерно-инструментальными сочинениями Шуберта, даже с его фортепианными произведениями и песнями. Поэтому мы не могли закончить нашу работу главой о последних годах жизни и творчества Шуберта, но добавили еще одну главу — «Пути посмертной славы», в которой сделали попытку охарактеризовать важнейшие вехи на пути более широкого и полного посмертного признания искусства Шуберта, в первую очередь его симфонического творчества.

¹ Купюры внутри приводимого нами документа или его отрывка обозначены отточием; в начале и в конце отрывка из документа ради упрощения графической картины издания отточия не ставятся.

Некоторые документы и отрывки из документов, приводимые в переводе с немецкого, даны в новой редакции.

Принимая во внимание огромный объем творчества Шуберта, необычайное количество шедевров, созданных им почти во всех жанрах, к которым он обращался, легко понять, что у нас не было возможности охарактеризовать в последней главе все даже самые значительные его произведения, не получившие признания при его жизни. Ограничившись некоторыми наиболее важными примерами, мы стремились показать в первую очередь эволюцию общей оценки Шуберта как композитора. Читатели, которые хотели бы больше узнать о творчестве Шуберта, об отдельных неохарактеризованных в этой книге его произведениях, могут обратиться к другим более подробным и обстоятельным книгам о Шуберте. Перечень работ о Шуберте, которые мы могли бы рекомендовать этим читателям, приведен в конце книги.

В приложении даны также указатель источников и список основных сочинений Шуберта.

ДЕТСТВО

О раннем детстве Шуберта лучше всего рассказывают его родные — братья Фердинанд и Игнац, сестра Тереза, которые вместе с ним росли и воспитывались, отец композитора. В своих воспоминаниях (1839) Фердинанд Шуберт пишет:

«Франц (Петер) Шуберт родился в 1797 году, 31 января, в Вене (предместье Химмельпфортgrund, приход Лихтенталь).

Его отец, Франц Шуберт, был сыном крестьянина из Нойдорфа в Моравии, учился в Вене и в 1784 году поступил к своему брату в Леопольдштадт помощником учителя. Талант педагога, честный и благородный характер помогли ему занять в 1786 году должность школьного учителя в приходе «Четырнадцати заступников» в Лихтентале. Он был женат на Элизабет Фиц и имел 14 детей, из которых, однако, только пятеро остались в живых: Игнац, Фердинанд, Карл, наш Франц и Тереза. От второго брака у него было еще пять детей, из них живы четверо: Мари, Йозефа, Андреас и Антон.

Отец Франца, который давал первые уроки игры на скрипке Игнацу и Фердинанду, а впоследствии и самому Францу, заметил его большой музыкальный талант еще тогда, когда он был ребенком» (В., 60).

Здесь уместно прервать повествование Фердинанда Шуберта и предоставить слово отцу композитора, который незадолго до своей смерти (1830) вспоминал:

«Когда ему шел пятый год, я подготовил его к первоначальному обучению, а шести лет разрешил ему посещать школу, где он всегда выделялся как первый среди своих соучеников. Уже в ранней юности он любил общество и никогда не бывал более радостным, чем в те свободные часы, которые мог проводить в кругу веселых товарищей. На восьмом году жизни я сообщил ему предварительные сведения, необходимые для игры на скрипке, и учил его до тех пор, пока он не был в состоянии довольно хорошо играть легкие дуэты; тогда я послал его на уроки пения г-на Михаэля Хольцера, регента хора в Лихтентале. Последний много раз со слезами на глазах уверял, что никогда еще не имел такого ученика. «Когда я хотел сообщить ему что-либо новое, — говорил он, — он уже это знал. Следовательно, я собственно не занимался с ним, но просто беседовал и молчаливо удивлялся ему» (В., 55).

Еще до начала занятий у М. Хольцера, в возрасте пяти — шести лет, юный Шуберт предпринимал попытки овладеть искусством фортепианного исполнения. Сестра композитора Тереза сообщает:

«Мальчик особенно охотно бывал в обществе одного столярного подмастерья, который — также Шуберт [по фамилии] и родственник Франца — часто брал его с собой в фортепианную мастерскую. На находившихся там инструментах и на изношенном клавире в родительском доме Франц без всякого руководства играл свои первые упражнения, и когда позднее — в семилетнем возрасте — он начал по-настоящему обучаться музыке, вскоре обнаружилось, что все, что хотел втолковать ему учитель, он усвоил уже ранее» (В., 233—234).

Учителем Шуберта в области фортепианного испол-

нения явился его брат Игнац, который был старше на целых двенадцать лет. Однако эти занятия продолжались недолго. Игнац Шуберт замечает:

«Я был очень удивлен, когда он [Франц Шуберт] по прошествии всего лишь нескольких месяцев объявил мне, что не нуждается в дальнейших занятиях со мной и может теперь обходиться сам. И действительно, в короткое время он ушел так далеко, что я должен был признать его уже не догоняющим, но далеко превзошедшим меня мастером» (В., 73).

Вернемся к воспоминаниям Фердинанда Шуберта, наиболее обстоятельно и последовательно описавшего раннее детство композитора вплоть до его поступления в качестве «придворного певчего мальчика» в «императорско-королевский конвикт»—заведение типа интерната, в котором наряду с гимназистами и студентами университета (кроме медиков) жили и воспитывались на казенный счет «певчие мальчики» Придворной капеллы. Как указывает Фердинанд, в пору, когда Михаэля Хольцера стали приводить в изумление музыкальные способности его ученика, «Шуберту... было лет десять, а в одиннадцать он стал первым сопрано лихтентальской церкви. Уже в то время он исполнял все с соответствующим выражением; он был также скрипачем-солистом в церковном оркестре и сочинял уже небольшие песни, струнные квартеты и фортепианные пьесы.

Его быстрые успехи в музыке поражали отца, который позаботился о том, чтобы дать ему возможность дальнейшего образования и для этого привел его в и.-к. конвикт.

В октябре 1808 года наш Шуберт был, таким образом, представлен дирекции и.-к. конвикта и должен был держать экзамен по пению. На мальчике был надет голубой, беловатый сюртук, так что прочие, вместе с детьми, которые также должны были быть приняты в кон-

викт, высмеивали его между собой, говоря: «Это, конечно, сын мельника, у которого [костюм] не может быть иным» и т. д. Однако сын школьного учителя привлек внимание не только своим белым сюртуком, но и тем, что в присутствии придворных музыкальных директоров Сальери и Эйблера, а также преподавателя пения Корнера, уверенно прочел с листа данные ему для испытания песни. Итак, Шуберт был принят.

С большой грустью расстался он с отцом, матерью, братьями и сестрой, но золотые шнуры на его форме, кажется, утешили и успокоили его» (В., 60—61).

Став «придворным певчим мальчиком» и воспитанником конвикта, Шуберт не только не был разлучен со своей любимой музыкой, но смог существенно расширить знакомство с нею. Как хорист придворной капеллы, он принимал участие в исполнении многих значительных произведений, главным образом из области духовной музыки. Но и в самом конвикте в свободные от занятий часы музыке уделялось большое внимание. Конвикт находился в ведении монашеского ордена «благочестивых школ» (пиаристов), и его руководители всячески поощряли занятия музыкой, поскольку она казалась им несравненно более безобидным занятием для заполнения досуга, чем, скажем, чтение литературных произведений. О музыкальных занятиях в конвикте обстоятельно рассказывает Антон Хольцапфель, учившийся там вместе с Шубертом и подружившийся с ним:

«Тогдашнему директору конвикта, священнику, господину надворному советнику Инноценцу Лангу из ордена благочестивых школ пришла в голову счастливая мысль составить полный оркестр исключительно из одних воспитанников конвикта и выдрессировать нас, молодых людей различного возраста и едва ли достаточных музыкальных знаний, до такой степени, чтобы каждый вечер мы могли исполнять целую симфонию и в виде за-

ключения возможно более шумную увертюру... Но так как сам господин директор ничего не смыслил в музыке, он всегда назначал одного из старших музыкальных воспитанников (например... Йозефа фон Шпауна... Рутнера) руководителем, а один из более молодых старательных певчих мальчиков должен был исполнять обязанности, которые, пожалуй, можно было бы назвать обязанностями прислужника [оркестра]. Эти тяжелые обязанности по натяжке струн, устройству освещения из сальных свечей, переписке партий, поддержанию в порядке и сохранности инструментов и нот в течение нескольких лет исполнял Франц Шуберт, причем одновременно он ежедневно принимал участие в качестве скрипача. Помимо этих ежедневных упражнений и исполнений в церкви, проводившихся певчими мальчиками-стипендиатами, образовались маленькие группы для исполнения струнных и вокальных квартетов, к существованию которых директор относился вполне терпимо; модным среди нас было и пение с сопровождением фортепиано, особенно баллад и песен Цумштега. Вообще в это время мы стремились к довольно серьезному музицированию, в котором Шуберт с самого начала принимал деятельное участие; ведь в наших ежедневных выступлениях из года в год регулярно исполнялись все симфонии Йозефа Гайдна, Моцарта, потом две первые Бетховена, далее все бывшие тогда в ходу увертюры, даже «Кориолан» и «Леонора» (большая увертюра к «Фиделио»), разучивались большей частью классические квартеты Гайдна и Моцарта. Само собой разумеется, все [исполнялось] очень сыро и несовершенно и на плохих инструментах. но я еще хорошо помню, с каким бесконечным удовольствием мы старались играть строго в такт, копались в фугах, встречающихся в квартетах Альбрехтсбергера, Гайдна и Моцарта» (В., 176—177).

Самое подробное и впечатляющее описание пребывания Шуберта в конвикте принадлежит Йозефу Шпауну, который жил и воспитывался в нем как студент-юрист. Страстно любящий музыку, Шпаун вскоре же обратил внимание на Шуберта с его необычайной музыкальностью и стал его близким другом и своего рода «опекуном» (он был на девять лет старше Шуберта). Дружба Шпауна и Шуберта не ослабла и тогда, когда оба они в разные годы оставили конвикт. Да и после кончины Шуберта Шпаун остался верным его памяти. Он неоднократно возвращался к записи воспоминаний о Шуберте — последний раз незадолго до своей собственной смерти (1865). Предоставим слово ему:

«Я познакомился с Францем Шубертом в ноябре 1808 года, когда ему было примерно одиннадцать лет и он в качестве певчего мальчика Придворной капеллы начинал учебу в и.-к. конвикте. Это заведение, кажется, ему не нравилось, потому что маленький мальчик был всегда серьезным и не очень приветливым. Так как он уже довольно хорошо играл на скрипке, его включили в маленький оркестр, который тогда каждый вечер исполнял одну симфонию и одну увертюру, часто весьма успешно для столь молодых сил. Я сидел первым во вторых скрипках, а маленький Шуберт, стоя сзади меня, играл по тем же нотам. Очень скоро я понял, что маленький музыкант намного превосходит меня в отношении ритмической точности. Обратив благодаря этому на него внимание, я заметил, как тихий мальчик, обычно выглядевший таким безразличным, с живостью отдавался впечатлениям, производимым красивой симфонией.

Его глубоко трогали Adagio гайдновских симфоний, а о симфонии Моцарта g-moll он часто говорил мне, что она его потрясает, хотя он и не знает почему. Менуэт этой симфонии он считал увлекательным, а в трио ему слышалось пение ангелов. Симфонии D-dur и A-dur Бет-

ховена вызывали его восхищение. Позднее он отдавал предпочтение симфонии с-moll...

Его очень интересовали увертюры Мегюля, в то время как очень любимая тогда увертюра аббата Фоглера совершенно не трогала. После удачного исполнения увертюры к «Nozze di Figaro» он воскликнул с воодушевлением: «Это самая красивая увертюра во всем мире», но потом после некоторого размышления прибавил: «Я чуть не забыл о «Волшебной флейте».

Однажды я застал его одного в музыкальной комнате у фортепиано, на котором он уже хорошо играл своими маленькими пальцами. Он как раз пробовал сыграть одну сонату Моцарта и сказал, что она ему очень нравится, но он находит, что Моцарта играть трудно. По моей дружеской просьбе он сыграл для меня менуэт собственного сочинения. При этом он оробел и покраснел, но мое одобрение его обрадовало. Он сказал мне, что втайне от других часто записывает свои музыкальные мысли, но об этом не должен знать его отец, потому что последний отнюдь не желает, чтобы он посвятил себя музыке. После этого я иногда подсовывал ему нотную бумагу.

Нашествие французов прервало наши музыкальные занятия. Поэтому я видел его реже. При одной случайной встрече он сказал мне на ухо: «Вы мне милее всех во всем конвикте, помимо Вас у меня нет в нем ни одного друга». В другой раз он мне сказал: «Вы счастливец! Вы теперь покидаете тюрьму, мне так жаль, что Вы уходите».

В начале сентября 1809 года я уехал из Вены...

В конце марта 1811 года судьба вновь привела меня в Вену. Я нашел своего молодого друга несколько выросшим и веселым. Он давно уже выдвинулся в первые скрипки и приобрел некоторый вес в оркестре, оказывал влияние на его руководство. Через несколько дней я его навестил в музыкальной комнате, где ему было дозво-

лено заниматься одному в течение часа. Перед ним было несколько тетрадей песен Цумштега, и он сказал мне, что эти песни его глубоко захватывают. «Послушайте,— сказал он,— эту песню»,— и он спел уже ломающимся голосом «Кольму»; потом он показал мне «Ожидание», «Марию Стюарт», «Рыцаря Тоггенбурга» и т. д. Он сказал, что мог бы целыми днями наслаждаться этими песнями. Вероятно, это юношеское пристрастие определило направление его творчества, и все же он не был подражателем; как самостоятелен тот путь, по которому он следовал.

Уже тогда он попытался написать несколько песен, например, «Жалобу Агари». Он хотел на другой манер положить на музыку [текст] песни Цумштега, которая ему очень нравилась.

Шуберт сказал мне тогда, что он сочинил уже многое: сонату, фантазию, маленькую оперу, а теперь пишет мессу. Затруднение заключается для него главным образом в том, что у него нет нотной бумаги и нет денег, чтобы ее купить; поэтому он должен сперва разлиновывать обычную бумагу, да и самую бумагу он часто не знает, где взять. Я его тогда время от времени потихоньку снабжал нотной бумагой, которую он потреблял в невероятном количестве. Он сочинял исключительно быстро и все время, отведенное для подготовки к урокам, тратил на композицию, что, конечно, шло в ущерб учебе. Его отец, в общем очень хороший человек, обнаружил причину его отставания в учебе, и тогда разразилась большая буря и последовал новый запрет; однако крылья молодого художника были уже крепкими, и их взмахов пельзя было сдержать.

Он часто проигрывал для меня сонаты или другие произведения, которые все уже были оригинальными и мелодичными. Песни, целые мессы, оперы, сонаты, даже симфонии лежали у него готовыми; но он постепенно

уничтожал все эти сочинения и говорил, что это только предварительные упражнения.

В 1812 году Шуберт сочинил двенадцать менуэтов и трио, которые были весьма красивы. Они ему самому очень нравились. Он их мне доверил, впервые выпустив свои произведения из собственных рук. Я показал их знатокам искусства, и все признали их выдающимися. Тогда в Вене жил д-р Антон Шмидт, друг Моцарта и прекрасный скрипач, который обыкновенно сам играл с Моцартом его квартеты. Он удивился свежим и оригинальным менуэтам и сказал, полный воодушевления: «Если правда, что эти менуэты написал почти ребенок, то из этого ребенка выйдет мастер, каких до сих пор было немного».

Шуберт передавал тогда эти менуэты из рук в руки, и вдруг они исчезли, и неизвестно было, кто брал их последний. Шуберту самому было их очень жаль, но он был слишком раздосадован, чтобы записать их вновь, все время откладывал это и наконец забыл их. Подобное с ним случалось не раз. Он был слишком добр, чтобы отказать, когда у него просили его произведения» (В., 188—190).

Каникулярные месяцы во время обучения в конвикте Шуберт также посвящал главным образом музыке — творчеству и ознакомлению с произведениями других композиторов. Значительное расширение музыкального кругозора принесли ему первые посещения оперного театра. Ими он был обязан тому же преданному и по-братски заботившемуся о нем Шпауну, который пишет в своих воспоминаниях:

«Во время каникул я вызвался почаще водить его в оперу, так как он еще никогда не слышал оперной музыки. Для того, чтобы чаще посещать оперу, мы должны были, при моих небольших средствах, разбить наш лагерь на пятом ярусе. Первой оперой, которую он услы-

шал, было «Швейцарское семейство» Вейгля. Он был в восторге, Мильдер и Фогль вызвали в нем восхищение. Впоследствии он слушал «Медею» Керубини, «Иоанна Парижского», «Золушку» и т. д. Воодушевленный виденным, он всегда покидал театр в возбужденном состоянии, однако больше всего его захватила «Ифигения в Тавриде» Глюка. Он был совершенно вне себя от впечатления, произведенного этой прекрасной музыкой, и уверял, что, наверное, нет ничего красивее арии Ифигении из третьего акта с вступлением женского хора. Он говорил, что голос Мильдер проникает ему в сердце, и он хотел бы познакомиться с Фоглем, чтобы упасть к его ногам за его Ореста» (В., 190—191).

В каникулярные месяцы композитор не лишался возможности слушать и произведения камерной музыки — на смену любительскому музицированию в конвикте здесь приходило любительское музицирование в доме отца. Как отмечает брат композитора Фердинанд, «излюбленным удовольствием для его отца и старших братьев было играть с ним квартеты... Младший здесь был самым чутким. Если где-либо совершали ошибку, как бы она ни была мала, он смотрел ошибившемуся в лицо, серьезно или иногда с улыбкой; если ошибался папа, игравший на виолончели, он сперва ничего не говорил, но если ошибка повторялась, он говорил совсем робко и улыбаясь: «Отец, здесь, должно быть, ошибка». И наш добрый отец охотно учился у него. В этих квартетах Франц всегда играл на альте, его старший брат вторую, Фердинанд (которому Франц из всех братьев оказывал предпочтение) первую скрипку и отец — партию виолончели» (В., 61).

Глубокий след в жизни Шуберта оставило скорбное событие, свершившееся, когда ему было пятнадцать лет — 28 мая 1812 года скончалась его мать. И много лет спустя он необычайно остро переживал ее смерть.

Заслуживающие доверия документы свидетельствуют о том, что еще за несколько месяцев до этого отец запретил сыну приходить из конвикта домой, пока он не прекратит занятий композицией, ибо они поглощали у него время, необходимое для подготовки заданий по общеобразовательным предметам. И лишь когда состояние здоровья матери стало угрожающим, этот запрет был снят. Но было поздно — сын уже не застал матери в живых... По прошествии одиннадцати месяцев место матери заняла в семье мачеха — 25 апреля 1813 года отец вторично женился на дочери владельца маленькой фабрики шелковых тканей Анне Кляйенбёк; от этого брака у него было еще пять детей, из которых четверо достигли зрелого возраста.

В 1812 году произошло и другое важное событие в жизни юного Шуберта, событие уже не печального, но отрадного для него свойства. Еще в 1809 году музыкальные преподаватели, занимавшиеся в конвикте с придворными певчими мальчиками, обратили внимание на необычайную одаренность Шуберта. Теперь же с его произведениями познакомился сам руководитель придворной капеллы прославленный Антонио Сальери. И он решил, что для столь одаренного ребенка недостаточно занятий по музыкальным предметам, обязательным для всех «певчих мальчиков», что он должен пройти и курс гармонии, называвшейся в ту пору генерал-басом. Йозеф Шпаун пишет:

«Капельмейстер императорско-королевской Придворной капеллы Сальери... принял в нем живейшее участие и поручил тогдашнему первому придворному органисту Ружичке обучать мальчика генерал-басу. Но эти занятия ограничились несколькими часами, так как оказалось, что молодой Шуберт уже от рождения обладает тем, что другим кажется столь трудным для усвоения, и что он полностью владеет сущностью генерал-баса и нуждается

только в знании различных терминов для полного освоения этого предмета. Старый почтенный учитель был необычайно поражен и тронут результатами немногих часов занятий и с этого времени относился к произведениям молодого ученика с глубоким участием и почти всегда с величайшим одобрением, несмотря на то, что юный пыл Шуберта и его самобытность заставляли его отходить от тех форм, которые посевший музыкант до тех пор почитал как единственно правомерные» (В., 28).

В другом месте Шпаун пишет о неожиданно скором завершении занятий Ружички с Шубертом еще более выразительно:

«Уже после второго урока почтенный старик сказал мне в присутствии Шуберта: «Его я ничему не могу научить, его научил сам господь бог» (В., 190).

После этого маститый Сальери решил сам заниматься с Шубертом. Антон Хольцапфель рассказывает:

«С согласия духовного отца г-на директора... еще во время пребывания в конvikте он смог дважды в неделю брать уроки композиции у и.-к. придворного капельмейстера Сальери. Со стороны дирекции это было особой милостью, так как выход воспитанников из конвикта в одиночку противоречил установленному в заведении порядку. Начавшиеся в это время занятия... были, насколько я знаю, бесплатными и проходили вначале только два раза в неделю...

Я хорошо помню, что эти занятия были очень скудными, что легко объяснимо уже в связи с хорошо известным старым музыкантам характером Сальери, и что они в общем заключались лишь в поверхностной проверке маленьких многоголосных задач, большей же частью — и это, возможно, было самым ценным, — в чтении партитур и их игре. Вначале Шуберт должен был изучать по преимуществу чрезвычайно скучные старые итальянские партитуры, и лишь позднее — всего Глюка,

из которого Шуберт часто исполнял нам что-нибудь, что я еще помню, в особенности захватывающую ужасом сцену из «Орфея», ничего подобного которой я никогда более не слышал...» (В., 177—178).

Очень колоритная характеристика Шуберта этих лет принадлежит одновременно с ним воспитывавшемуся в конвикте Георгу Францу Экелю, впоследствии видному венскому медику:

«Еще будучи ребенком и юношей, Шуберт жил более всего внутренней, духовной, умственной жизнью, которая внешне редко проявлялась в словах, но, можно сказать, почти исключительно в нотах. Даже по отношению к пользовавшимся его доверием, к которым тогда принадлежали... Антон Хольцапфель и я, читавшие и певшие его первые сочиненные в конвикте песни почти каждый раз по рукописям, на которых еще не высохли чернила, он был скупым на слова и мало говорил обо всем, помимо вещей, касавшихся того божественного, которому он посвятил свою короткую, но богатую жизнь и любимцем которого он был.

В меру присущие ему от рождения серьезность и спокойствие, приветливость и добродушие делали невозможными ни дружбу, ни вражду, подобные столь обычным среди детей и юношей в воспитательных заведениях, тем более, что помимо лекций и внеклассных занятий Шуберт почти всегда проводил предоставленные нам для отдыха часы в музыкальной комнате и большей частью в одиночестве: я и Хольцапфель разделяли с ним эти часы только в том случае, если создание песни было им закончено. И на совместных прогулках воспитанников он большей частью держался в стороне, шествовал с опущенным взглядом, заложив руки за спину, играя пальцами (как на клавишах), вполне углубившись в себя, в свои мысли. Пылким я его никогда не видел, оживленным — всегда, хотя это более проявлялось в мимике и

движениях, чем в словесных высказываниях, которые большей частью были краткими и ясными и свидетельствовали об изрядной доле юмора. Смеющимся я видел его редко, улыбающимся чаще, обычно без внешнего повода, в связи с внутренней душевной жизнью. Профессора и товарищи любили его за тихое и солидное поведение — он никогда не пускался в споры и не жаловался, тем более не давал поводов к жалобам. Я не помню также, чтобы Шуберт подвергался дисциплинарным взысканиям. Все уважали его за проявившийся уже тогда исключительный музыкальный талант, и если тогда лишь немногие знали о сочиненных в конвикте песнях, то все признавали его достоинства как первого сопраниста Придворной капеллы, первого скрипача и помощника дирижера прекрасного оркестра конвикта» (В., 162—163).

Для суждения о Шуберте-воспитаннике конвикта мы обладаем и ценнейшим автентическим документом — его собственным письмом к брату (по-видимому, Фердинанду — адресат по имени не назван), датированным 24 ноября 1812 года. Письмо ясно показывает, что лишенный повседневной материальной поддержки семьи, которой пользовалось большинство воспитанников, композитор вынужден был вести в конвикте полуголодное существование. Несмотря на это он не падал духом и не терял органически присущего ему чувства юмора. Любопытно, что обе содержащиеся в письме ссылки на Евангелие от Матфея ошибочны — композитор никогда не был «знатком» священных текстов:

«Лучше сразу освободиться от того, что лежит на сердце,— так я скорее, без обиняков подойду к цели и не задержу Тебя. Я долго обдумывал свое положение и нашел, что хотя в общем оно хорошее, все-таки его кое в чем можно было бы улучшить. Ты по опыту знаешь, что иногда все же хочется съесть булочку и пару яблок, особенно когда после посредственного обеда можно только

через 8¹/₂ часов ожидать скудный ужин. Это желание, становящееся уже навязчивым, появляется теперь все чаще и чаще, и я наконец должен был *polens volens*¹ найти какой-то выход. Пара грошей, которые я получаю от отца, в первые же дни идет к черту; что же я должен делать остальное время? Те, кто надеются на Тебя, не будут посрамлены. От Матфея, гл. 3, ст. 4. Так думал и я. — Что если бы Ты присылал мне ежемесячно пару крейцеров? Ты бы это даже не почувствовал, между тем я в моей келье считал бы себя счастливым и был бы доволен. Словом, я основываюсь на словах апостола Матфея, который говорит: Тот, у кого две рубашки, пусть отдаст одну бедным и т. д. Все же я хочу, чтобы Ты внял голосу, который непрерывно призывает Тебя вспоминать Твоего

любящего Тебя бедного, надеющегося
и еще раз бедного брата

Франца» (Ж. Ш., 96).

Увлечение Шуберта творчеством несмотря на недобольство отца не ослабевало. Сочинению музыки он отдавал каждый свободный час, каждую свободную минуту. Один из товарищей Шуберта по конвикту, Альберт Штадлер, нарисовал в своих воспоминаниях колоритный портрет юного Шуберта, занятого сочинением музыки:

«Интересно было видеть его сочиняющим. Очень редко он пользовался при этом фортепиано. Он часто говорил, что это могло бы нарушить ход его мыслей. Спокойно, не смущаясь неизбежными в конвикте болтовней и шумом окружающих его товарищей, он сидел за письменным столом, низко склонившись над нотными листами и книгой с текстом — он был очень близоруким, — кушал перо, по временам, проверяя себя, барабанил паль-

¹ Хочешь — не хочешь (*лат.*).

цами и легко и свободно, без значительного количества поправок, писал дальше, как будто так и должно было быть и не могло быть иначе» (В., 150).

Как видно из воспоминаний Штадлера, некоторые небольшие произведения возникали у Шуберта буквально в считанные минуты:

«Шуберт имел обыкновение, если я был занят чем-либо другим или сам просил его об этом, садиться за мой учебный столик и для препровождения времени давать простор своим мыслям. Тут он брал первый попавшийся наполовину уже исписанный мною клочок нотной бумаги и в немногие минуты, часто среди шума и топота воспитанников заведения (Вена, городской конвикт) сочинял несколько маленьких песен, канонов, менуэтов и т. п., более уже о них не заботясь, — ведь он был из тех, кто не придает ни малейшей цены своим творениям» (В., 77).

Как видим, с некоторых пор Шуберт перестал уничтожать свои творения, и ряд созданных им в конвикте сочинений сохранился. Штадлер в общей форме подводит творческие итоги Шуберта за эти годы:

«На период пребывания Шуберта в конвикте приходится уже множество его песен, возможно, и некоторые ценные сочинения для струнных инструментов и оркестра. Он писал тогда, следуя лишь самому чистому и могущественному влечению души, без всяких видов или надежд на заработок и славу» (В., 150).

Более подробно характеризует эти ранние сочинения брат композитора Фердинанд:

«Самым первым фортепианным произведением Шуберта (1810 год) была четырехручная фантазия, в которой проходят более двенадцати различных отрывков, каждый особого характера; она состоит из 32 очень мелко исписанных страниц. За ней последовали две более короткие. Станным является то, что каждая из этих

фантазий кончается не в той тональности, в которой началась. Тетрадь фортепианных вариаций, которую он проиграл отцу как свое первое музыкальное произведение, также носит уже индивидуальный отпечаток...

Вскоре маленький мастер попробовал свои силы также в струнных квартетах...

Даже еще мальчиком особенно охотно он сочинял песни. Первой, кажется, была «Жалоба Агари». Непостижимо, как этот маленький певец, еще такой молодой, мог переключиваться на музыку стихотворения таких великих людей.

Так, в течение пяти лет занятий в и.-к. конвикте он развивался все быстрее и сочинял тогда также увертюры и симфонии» (В., 62).

Действительно, в годы пребывания в конвикте Шуберт написал целых три оркестровых увертюры и свою первую симфонию D-dur, которую, по некоторым данным, посвятил директору конвикта Инноценцу Лангу. Эта симфония, во многом еще незрелое, но юношески свежее сочинение, завершила связанный с конвиктом период жизни и творчества Шуберта. Не случайно на последней странице ее автографа композитор начертил латинские слова «Finis et fini» — «Окончание и конец». Слово «окончание» относилось к партитуре симфонии, слово «конец» — к пребыванию Шуберта в конвикте. Симфония была закончена 28 октября 1813 года, и как раз около этого времени Шуберт перестал быть воспитанником конвикта, хотя и не окончил еще курса академической гимназии, не говоря уже о продолжении обучения в университете.

Досрочный уход Шуберта из конвикта определялся рядом обстоятельств. Еще в 1812 году голос его стал мутировать. 26 июля 1812 года на вокальной партии мессы Петера Винтера, часто исполнявшейся Придворной капеллой, он записал:

«Шуберт Франц в последний раз пел петухом» (Ж. Ш., 95).

Таким образом он перестал быть придворным хористом и по существовавшим правилам его могли оставить в конвикте для продолжения образования только при условии хорошей успеваемости по всем предметам. Между тем из-за усиленных занятий композицией в 1813 году Шуберт получил неудовлетворительную оценку по математике и удовлетворительную (а не хорошую) по латинскому языку. Принимая во внимание музыкальные способности мальчика, дирекция конвикта ходатайствовала о том, чтобы Шуберту разрешили остаться в конвикте, если он подтянется по общеобразовательным предметам во время каникул. Прошение разбиралось в различных инстанциях вплоть до императора, который согласился с предложением дирекции.

Неизвестно, занимался ли Шуберт во время каникул математикой и латинским языком и пытался ли после каникул исправить свои отметки по этим предметам. Так или иначе, в ноябре 1813 года дирекция конвикта информировала придворную комиссию по образованию о том, что Франц Шуберт отказался от продолжения учебы и ушел из конвикта. Он вернулся домой к своему отцу.

ПОМОЩНИК ШКОЛЬНОГО УЧИТЕЛЯ

С уходом из конвикта наступил новый период жизни Шуберта. В конвикте худо ли, хорошо ли, он был обеспечен всем самым необходимым — жильем, питанием, одеждой. Теперь же он должен был сам позаботиться о себе, поскольку не мог и не хотел быть обузой для обремененного растущей семьей отца. Отец уговорил его избрать профессию школьного учителя, каким был он сам. Возможно здесь сыграло роль особое обстоятельство — по некоторым данным Шуберту угрожал призыв на действительную военную службу, которая в Австрии продолжалась целых четырнадцать лет. Учителя же от призыва в армию освобождались.

В середине октября Шуберт поступил в «нормальную школу», готовившую помощников школьного учителя, и в августе следующего 1814 года (курс обучения продолжался только 10 месяцев) получил соответствующее свидетельство — несмотря на то что на экзаменах обнаружил лишь посредственные знания по арифметике, латыни и «теоретической части» закона божьего, а по «практической части» закона божьего — даже плохие. После этого он поступил шестым помощником учителя в школу своего отца. А поскольку заработок помощника учителя был буквально нищенским, в свободные от школьных за-

нятий часы он был вынужден давать уроки отстававшим в учебе детям состоятельных родителей. И, конечно, невзирая на такую занятость, он продолжал творить.

Не удивительно, что Шуберт глубоко возненавидел свои школьные занятия и уроки, которые отнимали у него драгоценное время, так нужное ему для творчества. В разговоре с одним из друзей он как-то заметил: «Лучше я буду есть черный хлеб, чем давать уроки» (В., 214).

Тем не менее в этот период Шуберт сочинял много и создал целый ряд очень значительных произведений. Знаменательным днем в его творческой биографии было 19 октября 1814 года. В этот день он написал первую свою песню на слова Гёте — «Грегхен за прялкой» (текст из «Фауста»). Замечательные достоинства гётевского стихотворения обусловили невиданную концентрацию творческих сил юноши, и песня явилась истинным шедевром; она словно «смотрит вперед», предвосхищая многие важные черты зрелого песенного творчества Шуберта. Хотя в эти годы Шуберт создавал песни на слова многих поэтов, не будет преувеличением сказать, что с этого дня его песенное творчество в течение многих лет протекало «под знаком Гёте».

По-видимому, еще в 1812 году Шуберт впервые попробовал свои силы и в наиболее масштабном и сложном жанре вокально-инструментальной музыки — в жанре оперы, который привлекал его на протяжении всей его жизни. Он начал работу над оперой «Рыцарь зеркала» на либретто Августа Коцебу. По-видимому, эта опера не была им закончена (до нас дошло только 7 номеров первого акта). Сразу же после ухода из конвикта, 30 октября 1813 года, композитор приступил к сочинению новой оперы, — сказочной оперы «Увеселительный замок черта» на либретто того же Августа Коцебу. 15 мая 1814 года первая редакция оперы была полностью завершена (к октябрю 1814 года Шуберт осуществил и вторую ре-

дакцию этой оперы). Рассказывают, что когда Сальери познакомился с партитурой оперы, он был очень поражен и воскликнул: «Да ведь он все может, это гений! Он сочиняет песни, мессы, оперы, струнные квартеты, королю — все, что угодно». (Ж. Ш., 108).

Покинув конвикт, Шуберт не забывал друзей, которых он в нем оставил, да и они не забывали о нем. Альберт Штадлер подробно описывает, как проходили теперь его встречи с друзьями:

«Я и Хольцапфель по временам навещали его, но общались с ним мало; вызывало неодобрение, если он из-за таких посещений прерывал школьные занятия. Все же ф. Шпаун снабжал его нотной бумагой, и творческое перо не останавливалось.

Наши встречи теперь устраивались таким образом, что Шуберт часто посещал нас в конвикте по воскресеньям и праздничным дням. Но и здесь встретились затруднения, его неоднократные визиты в заведение не были приятны директору, и еще того менее — долгое пребывание в нем. Помимо того по воскресеньям мы должны были в соседней университетской церкви присутствовать на послеобеденной службе, которая продолжалась добрые полчаса. Если Шуберт был у нас, мы на это время запирали его в жилых и учебных комнатах, давали ему пару клочков нотной бумаги и какой-нибудь том стихотворений, который был под руками, чтобы он скоротал время. Когда мы возвращались из церкви, обыкновенно уже было готово что-либо, что он охотно предоставлял мне...

Он аккуратно приносил нам сочиненное дома, мы убегали с ним или даже без него в отдаленную комнату с фортепиано, он или я играли, Хольцапфель пел, мы были увлечены, удивлялись и восхищались. Это были прекрасные времена, благородные наслаждения юности. И когда мы давали волю своим чувствам, он сидел за ин-

струментом совсем спокойно, улыбался или шутил, но все же его радовало, что мы его понимаем» (В., 150—151).

Даже после ухода из конвикта Шуберт продолжал приобретать в нем друзей. Так, дружба с поэтом-любителем Йозефом Кеннером, который поступил в конвикт лишь в конце 1811 года, окрепла тогда, когда Шуберт уже не был воспитанником конвикта. Кеннер стал постоянным участником музыкальных встреч Шуберта с друзьями по конвикту. Он рассказывает:

«После обеда он [Шуберт] часто приходил в неотапливаемую фортепианную комнату, где вместе с... Альбертом Штадлером и ...Антоном Хольцапфелем штудировал песни Бетховена и Цумштега. При этом я представлял публику любителей, и там были исполнены и впервые обсуждались также и его первые сочинения, причем в том случае, если пел и аккомпанировал не он сам, Штадлер сидел за фортепиано, а Хольцапфель пел» (В., 161).

В эти годы Шуберт написал на тексты Кеннера три песни, из которых наиболее значительной является баллада «Уличный певец».

В числе воспитанников конвикта, познакомившихся и сблизившихся с Шубертом уже после его ухода из конвикта, был и Иоганн Леопольд Эбнер. Эбнер пишет:

«Как и все другие, я был наэлектризован бесконечно милыми сочинениями и песнями Шуберта, и хотя я сам не был музыкантом, а обладал лишь хорошим музыкальным слухом, я все-таки списывал все шубертовские песни, которые появились на свет до моего выхода из конвикта, и приносил их своему брату... очень образованному музыканту» (В., 165).

Новых друзей и поклонников своего таланта Шуберт приобретал и вне конвикта. Большое влияние на его дальнейшую жизнь оказало знакомство с талантливым и

свободолюбивым поэтом Иоганном Майрхофером, волею судьбы ради средств к существованию вынужденным служить в цензурном комитете. Этим знакомством Шуберт был обязан Шпауну. Шпаун передал ему стихотворение Майрхофера «У озера». Это стихотворение в начале декабря 1814 года Шуберт положил на музыку. Созданная им песня открыла собой длинный ряд его песен на тексты Майрхофера, в числе которых много очень значительных произведений. Так было положено начало и личным отношениям поэта и композитора. Шпаун пишет:

«Когда Майрхофер прослушал несколько песен Шуберта, он упрекнул меня за то, что я недостаточно расхваливал ему талант Шуберта. Майрхофер целыми днями пел и насвистывал шубертовские мелодии, и поэт и композитор вскоре стали лучшими друзьями...

Стихи Майрхофера вдохновляли Шуберта на создание прекрасных песен, которые, пожалуй, принадлежат к числу его красивейших произведений. Майрхофер часто уверял, что его стихи нравятся и понятны ему только с музыкой Шуберта» (В., 191—192).

Майрхоферу принадлежит и либретто зингшпиля «Друзья из Саламанки», написанного Шубертом в конце 1815 года.

Встречи с Шубертом, слушание его сочинений стали истинной отрадой для Майрхофера, тяжело переживавшего гнетущую общественно-политическую обстановку Австрии того времени.

Майрхофер встречался с Шубертом не только у него дома или в своей собственной квартире — он стал бывать и на встречах друзей в конвикте, в особенности если композитор собирался демонстрировать там что-либо особенно ему удавшееся. Так было, например, в тот знаменательный осенний день 1815 года, когда Шуберт написал свою гениальную песню «Лесной царь» на текст И. В. Гёте. Шпаун вспоминает:

«Однажды в послеобеденное время мы с Майрхофером зашли к Шуберту, который тогда жил с отцом на Химмельпфортгрунде. Мы застали Шуберта очень возбужденным, громко читающим из книги «Лесного царя». Он несколько раз прошелся с книгой взад и вперед, внезапно он сел, и через самое короткое время, так быстро, как только можно записать, прекрасная баллада уже была занесена на бумагу. Так как у Шуберта не было фортепиано, мы побежали с ней в конвикт, и там «Лесной царь» еще в тот же вечер был пропет и восторженно принят. Потом старый придворный органист Ружичка внимательно и участливо без пения проиграл балладу во всех ее частях и был глубоко тронут сочинением. Когда некоторые указали на несколько раз повторяющийся диссонанс, Ружичка объяснил, воспроизведя его на фортепиано, что он здесь полностью соответствует тексту, красив и удачно разрешается» (В., 194).

Шпаун же познакомил Шуберта и с Францем Шобером, восприимчивым к искусству юношей, который и сам обладал поэтическим дарованием, хотя и не особенно ярким. Знакомство их состоялось в 1815 году. Шобер, как и Майрхофер, весьма высоко оценил дарование Шуберта. Чтобы обеспечить Шуберту лучшие условия для творчества, чем те, какими он располагал в доме отца, в конце 1816 года семья Шоберов предоставила Шуберту комнату в своей квартире, где композитор прожил до августа следующего года. У Шоберов Шуберт неоднократно жил и впоследствии. Шобер вскоре же стал одним из его ближайших друзей; правда, влияние, которое он оказывал на Шуберта, не во всем было благотворным.

Круг друзей и знакомых Шуберта расширялся и благодаря урокам у Сальери, которые он продолжал посещать и после ухода из конвикта. Шуберт общался со многими товарищами по занятиям у Сальери, а один из

них, молодой пианист и композитор из Штирии Ансельм Хюттенбреннер, стал его другом. Он рассказывает:

«Я познакомился с Шубертом в 1815 году у и.-к. придворного капельмейстера Сальери, который уже в течение нескольких лет давал ему уроки генерал-баса и композиции. Так как я... также стал учеником Сальери, то в течение нескольких лет я от двух до трех раз в неделю встречался с Шубертом...

В возрасте восемнадцати лет он пел баритоновые и теноровые партии, при пении у Сальери с листа старых партитур из придворной музыкальной библиотеки, в случае необходимости, если отсутствовала дама, он брал на себя также альтовую или сопрановую партию, так как обладал фальцетом большого диапазона.

В то же время, когда Шуберт и я занимались у Сальери, у него занимались также композитор Штуц из Мюнхена, Пансерон из Парижа, Асмайр, Рандхартингер и Моцатти...

Шуберт, Асмайр, Моцатти и я договорились каждый четверг вечером петь у любезно принимавшего нас тогда Моцатти новый сочиненный нами мужской квартет. — Однажды Шуберт пришел без квартета, однако, получив от нас маленький выговор, тотчас же написал его в нашем присутствии; Шуберт очень мало ценил такие сочиненные по случаю пьески, из них сохранилось едва ли более шести.

На этих четвергах мы пели также четыре из очень популярных тогда квартетов К. М. ф. Вебера и иногда некоторые [квартеты] Конрадина Крейцера, сочинения которого Шуберт ценил» (В.; 79—80).

«Шуберт вначале был недоверчив ко мне; он думал, что я хочу ограничиться лишь поверхностным знакомством с ним, развлечь себя некоторое время его сочинениями и потом повернуться к нему спиной. Но так как постепенно он увидел, что я отношусь к этому серьезно и

узнал, что я выделяю в его песнях как раз те самые места, которые он сам считал удачнейшими, он стал доверять мне, и мы стали лучшими друзьями» (В., 139).

При посредстве Ансельма Хюттенбрэннера с сочинениями Шуберта познакомился и его младший брат Йозеф Хюттенбрэннер, который в ту пору жил в Штирии. Йозеф стал пламенным почитателем творений Шуберта, называл его «новым Орионом на музыкальном небе», утверждал, что нашел в нем «второго Бетховена». Они впервые встретились летом 1817 года. Когда же в следующем году Йозеф Хюттенбрэннер переехал в Вену, их отношения стали еще более близкими. Йозеф Хюттенбрэннер старался всячески помочь Шуберту: хлопотал об исполнении его произведений, переписывал для него ноты, выполнял деловые поручения, вел его денежные дела и даже заимообразно снабжал его деньгами. Колоритным свидетельством их дружеских отношений является любопытный автограф Шуберта. 21 февраля 1818 года Шуберт переписал для Йозефа Хюттенбрэннера свою позднее ставшую знаменитой песню «Форель» на текст Шубарта, возникшую еще в 1817 году, — подобно тому как он переписывал для друзей и другие свои сочинения. Эту запись он снабдил своеобразным посвящением:

«Дражайший друг! Меня чрезвычайно радует, что Вам нравятся мои песни. Как доказательство моей глубочайшей дружбы, посылаю Вам другую, которую я только что написал у Ансельма Хюттенбрэннера — ночью, в 12 часов. Я хотел бы за стаканом пунша заключить с Вами более тесный дружеский союз. Прощайте.

Только что, когда я второпях хотел посыпать эту штуку, я взял, немного сонный, чернильницу и преспокойно полил из нее. Какое несчастье!» (Ж. Ш., 154. В то время для просушки написанного его посыпали песком).

Одним из важнейших событий внутренней жизни Шуберта этих лет была его любовь к Терезе Гроб, заро-

дившаяся, по-видимому, еще в середине 1814 года. О Терезе Гроб и ее семье рассказывает Антон Хольцапфель:

«Она была дочерью еще не старой женщины из буржуазной семьи, которая имела также сына по имени Генрих и как вдова и владелица собственного дома в Лихтентале недалеко от церкви счастливо занималась быстро развивавшимся тогда производством шелковых тканей. Все Шуберты были хорошо известны в доме отчасти как немецкие учителя, отчасти как друзья детства и любители музыки, и сам я по случаю музыкального торжества в праздник Терезии примерно в 1811 или 1812 году провел вечер в этой семье. Тереза отнюдь не была красивой, но хорошо сложенной и довольно полной, со свежим округлым детским личиком, она с готовностью прекрасным сопрано пела в хоре в Лихтентале, где я с Шубертом и другими молодыми любителями музыки часто слушал ее. Шуберт написал для нее кое-что, в особенности необычайно милое Ave C-dur... Брат Терезы Генрих, который после смерти матери продолжал дело и достиг значительных успехов как предприниматель, был хорошим исполнителем на фортепиано и органе, и таким образом дом Гробов был для нашего Фр[анца] Ш[уберта] доступным и важным» (В., 181—182).

Именно Хольцапфелю Шуберт первому поведал о своей любви. Как замечает Хольцапфель, «Шуберт большей частью был скуп на слова и мало общителен... в этом отношении может быть очень характерным то, что Ф. Ш[уберт] сообщил мне о своей склонности к Тер[езе] Гроб не устно, что он легко мог бы сделать с глазу на глаз, но в длинном, проникнутом энтузиазмом, к сожалению, потерянном письме; я пытался отговорить его от этой любви в пространном, насмешливом и казавшемся мне тогда чрезвычайно мудрым послании. Последнее, набросок которого мне попадался, датировано началом 1815 года» (В., 180—181).

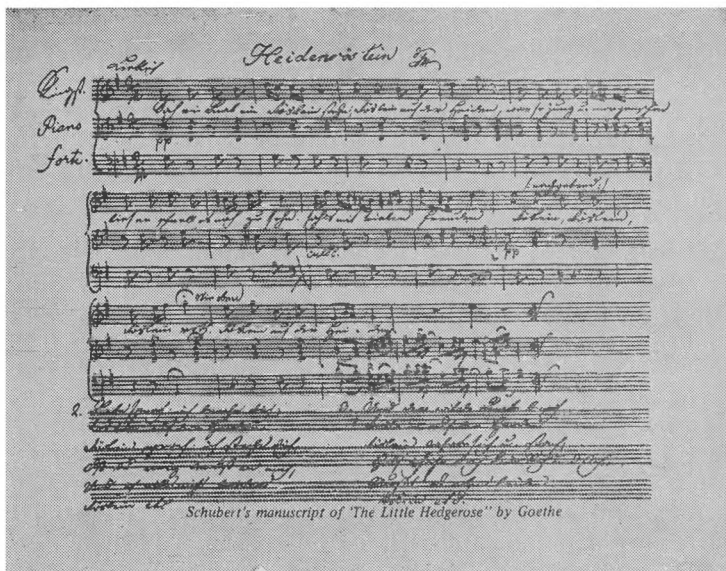
Хольцапфель справедливо указывает, что чувства Шуберта оказали влияние на его первые работы. Годы 1815—1816 можно было бы определить как весну шубертовской песни. Любовь поистине окрылила Шуберта, и ни ранее, ни позднее он никогда не достигал такой продуктивности творческого труда, как в этот короткий период, особенно в области песни. Достаточно сказать, что в это время им было создано около двухсот пятидесяти песенных сочинений, то есть почти половина общего количества его песен. И хотя песни этих лет разнообразны и включают сочинения, подобно «Лесному царю» глубоко трагические, общий «тон» песенного творчества этих лет все же является светлым, солнечным, исполненным радости жизни и надежд на счастье. Многие из этих песен писались с мыслями о Терезе Гроб, а некоторые — и для нее. Относительно недавно была найдена целая тетрадь песен, специально переписанных Шубертом для Терезы.

Тереза, несомненно, отвечала на чувства Шуберта, и он стал все серьезнее думать о женитьбе. В этом отношении показательны его размышления о браке и его благоволности, занесенные им в свой дневник в сентябре 1816 года:

«Счастлив, кто найдет истинного друга. Еще счастливее тот, кто найдет в своей жене истинную подругу.

Свободного мужчину в настоящее время пугает мысль о браке; мужчина заменяет его либо унынием, либо грубой чувственностью. Современные монархи, вы это видите и молчите. Или вы этого не видите? Тогда, о боже, покрой наши мысли и чувства пеленою бесчувственности; только сними потом покрывало, сделав так, чтобы зло больше не возвращалось» (Ж. Ш., 141).

Материальная необеспеченность помешала, однако, осуществлению надежд Шуберта на счастливый брак с Терезой Гроб. Ансельм Хюттенбрэннер рассказывает:



Авторская рукопись песни Шуберта
«Дикая роза» на текст И. В. Гёте
(написана 19 августа 1815 года)

«Во время одной совместной загородной прогулки я спросил его, действительно ли он никогда не был влюблен. Так как в обществе он держался по отношению к нежному полу холодно и сухо, я почти придерживался мнения, что он к нему совсем не расположен. «О нет!— сказал он,— я очень любил одну девушку, и она меня тоже. Она была... несколько моложе меня, и чудесно, с глубоким чувством пела соло сопрано в сочиненной мною

мессе. Она не была красивой, с оспинками на лице; но она была добра, сердечно добра. В течение трех лет она надеялась, что я женюсь на ней; я, однако, не мог найти какого-либо места, которое обеспечило бы нас обоих. Тогда по желанию родителей она обвенчалась с другим, что меня очень огорчило. Я все еще люблю ее, и с тех пор ни одна другая не нравится мне так, как она» (В., 82—83).

Возможность получить место, которое оплачивалось бы более щедро, чем место помощника учителя, представлялась Шуберту в начале 1816 года. При немецкой «нормальной» школе в г. Лайбахе (ныне Любляны в Федеративной Социалистической Республике Югославии) организовывалась «общественная музыкальная школа». Для нее был нужен учитель музыки. 17 февраля 1816 года в газете «Wiener Zeitung» было напечатано объявление о замещении этой должности. Не приходится удивляться, что Шуберт оказался в числе претендентов на это место. В прошении Шуберт оставил в стороне ложную скромность и постарался не упустить из вида ничего, что, как он полагал, могло увеличить его шансы на получение желанного места:

«Высокопочтимое и.-к. главное городское управление!

Нижеподписавшийся покорнейше просит предоставить ему вакантную должность музыкального директора в Лайбахе.

Он подкрепляет свою просьбу следующими данными:

1. Он является воспитанником и.-к. конвикта, бывшим и.-к. придворным певчим мальчиком, а по композиции — учеником господина фон Сальери, первого и.-к. придворного капельмейстера, по чьему доброжелательному совету он и обращается с просьбой о предоставлении этой должности.

2 Он приобрел такие познания во всех областях композиции и такие навыки в игре на органе, скрипке и в пе-

нии, что, согласно прилагаемому свидетельству, считается самым способным среди всех претендентов на эту должность.

3. Он обещает в случае милостивого удовлетворения просьбы наилучшим образом использовать свои способности, чтобы вполне соответствовать должности.

Франц Шуберт...»

(Ж. Ш., 121—122).

Претенденты на должность должны были представить «заслуживающие доверия свидетельства об основательных музыкальных познаниях». Свидетельство, которое Шуберт приложил к своему прошению, написано самим Сальери. Оно поражает, однако, своим лаконизмом и сухостью:

«Я, нижеподписавшийся, подтверждаю все изложенное в прошении Франца Шуберта относительно музыкальной должности в Лайбахе.

Вена, 9 апреля 1816.

Антонио Сальери
маэстро императорской
придворной капеллы».

(Ж. Ш., 123, оригинал на итальянском языке).

Правда, «подтверждая все изложенное в прошении Франца Шуберта», Сальери как будто бы принял на себя ответственность и за содержащуюся в нем смелую фразу, согласно которой Шуберт считался «самым способным среди претендентов на эту должность». Однако, как выяснилось, несколько ранее Сальери выдал точно такие же свидетельства еще трем своим ученикам, также претендовавшим на должность в Лайбахе...

Вопрос о замещении должности музыкального учителя в Лайбахе разрешился лишь в августе 1816 года. Ни один из учеников Сальери этого места не получил — оно было предоставлено «местному» кандидату, некоему

Францу Соколу из Клагенфурта. Вероятно, результат был бы иным, если бы Сальери сам выбрал среди своих учеников одного достойнейшего, которым, несомненно, мог оказаться только Шуберт, и, используя свое большое влияние, более активно выступил бы в его поддержку. То, что он не пожелал этого сделать, определяется не только особенностями его характера. Ведь с некоторых пор между учителем и учеником пролегла все более расширявшаяся трещина. Она определялась расхождением их вкусов и устремлений. Так, Сальери не хотел признавать «новой» музыки, написанной после Глюка (не считая, конечно, своих собственных произведений) — он не одобрял Моцарта и открыто порицал Бетховена. Глубоко уважавший своего учителя, Шуберт временами поддавался под его влияние. Об этом свидетельствует запись из его дневника, сделанная 16 июня 1816 года — вскоре после того, как было пышно отмечено 50-летие пребывания Сальери в Вене. Читатель, вероятно, легко догадается, что под «одним из крупнейших наших художников» подразумевается Бетховен:

«Прекрасно и отрадно для художника видеть вокруг себя всех своих учеников, видеть, как каждый стремится представить к его юбилею самое лучшее, услышать во всех этих сочинениях самую природу и ее отражение, свободное от всякой причудливости, которая сейчас преобладает у большинства композиторов и которой мы обязаны почти исключительно одному из наших крупнейших художников; свободное от той причудливости, которая без разбора объединяет, смешивает трагичное с комическим, приятное с противным, героическое с ревом, самое священное с шутовством. Эта причудливость приводит человека в бешенство, вместо того чтобы растворить в любви, заставляет смеяться, вместо того чтобы вознести к богу. Видеть, что эти причуды изгнаны из кружка его учеников и заменены чистой, святой природой, должно

10. Juni 1816.

Ich habe, liebster, geliebter Freund
dieser und mein ganzes Leben bei
den. Ich bin so gerne bei dir, so gerne
wie auf die Zehnstunden bei Mozart!
Mozart! Und die ungeliebte Briefe
2. wieder so sehr und so sehr
sogar unangenehme Dinge sind
Ganz lieb, wie ich dich kenne. Die
Lieder sind dir so sehr lieb
in der Seele, auch ich habe
Zeit, beim Verstande zu sein,
2. auch ich und auf diesen Gedanken
wissen. Die ganze Welt ist ein
Königreich dieser Welt und ich
soll, so wie du, auch ich und
Zehnmal sein. O Mozart,
2. so liebster Mozart, wie ich,
o wie wunderbar dich ich kenne!
die Abreise wird dir so sehr
Lieber sein, so sehr ich dich
so sehr!

(Faksimile aus Schuberts Tagebuch)

Страница из дневника Шуберта.
Запись от 10 июня 1816 года

быть величайшим удовольствием для художника, такого художника, который, руководимый Глюком, познал природу и сохранил естественность, несмотря на противоестественное окружение нашего времени.

Г-н Сальери отпраздновал свой юбилей после того как он прожил 50 лет в Вене и почти столько же лет пробыл на службе у императора; его величество наградило Сальери золотой медалью. Он пригласил многих из своих учеников и учениц. Приготовленные к этому дню произведения его учеников по композиции исполнялись в том порядке, в каком они к нему поступали, по списку. Все завершилось хором и ораторией *Jesus al Limbo*¹, написанными Сальери. Оратория написана чисто по-глюковски. Празднование было занимательно и интересно для каждого» (Ж. Ш., 132—133).

Такой критический отзыв Шуберта о Бетховене является уникальным в его литературном наследии. Шуберт явно не высказывал здесь собственного мнения, но пересказывал слова учителя. Ведь он с давних пор, еще со времен конвикта, преклонялся перед гением Бетховена: он принимал его всего, включая и новаторские черты его творчества. Расхождения между учителем и учеником, однако, выходили за пределы различий в оценке отдельных композиторов — это были расхождения представителя старой итальянской школы и новой австро-немецкой. Очень образно и вместе с тем, несомненно, весьма объективно характеризует суть этих расхождений Шпаун:

«Сальери давал Шуберту для изучения партитуры старинных итальянских мастеров, с которыми молодой художник знакомился прилежно и любовно. Но они не доставляли ему того полного удовлетворения, какое он

¹ «Иисус в чистилище» (ит.).

получал от опер Моцарта, изучавшихся им в это же время по партитурам, и от произведений Бетховена, особенно его воодушевлявших.

Эти взгляды Шуберта, не разделявшиеся Сальери, откровенные высказывания его ученика, не скрывавшего своих взглядов, заставили Сальери усомниться в том, что Шуберт пойдет по тому пути, по которому хотел повести его маэстро и подготовить для оперного творчества. К тому же Сальери крайне неодобрительно относился к немецкой песенности, неудержимо привлекавшей к себе его ученика. Стихи Гёте, Шиллера и других поэтов, которые воодушевляли молодого композитора и непреодолимо влекли его к их музыкальному переложению, были для итальянца неудобоваримыми — он находил в них только варварские слова, не стоившие того, чтобы перелagать их на музыку. Сальери всерьез хотел от Шуберта, чтобы в дальнейшем он не занимался подобного рода творчеством и воздержался от сочинения таких мелодий, пока не станет более взрослым и зрелым. Сальери давал Шуберту небольшие итальянские стансы для переложения на музыку, но они не затрагивали пылкой души композитора, едва понимавшего их язык; над ними он трудился без особого успеха.

В этих условиях занятия, которым Шуберт был уже многим обязан, не могли долго продолжаться. Шуберт был не в силах противостоять влечению к немецкой песне, и, следуя могучему зову своего внутреннего голоса, невзирая на все предостережения, шел тем путем, на котором впоследствии создал столько прекрасного. Обладая достаточными силами и талантом, чтобы проложить свой собственный путь, Шуберт не мог оставаться учеником той школы, с которой его хотели связать. Он покинул своего великого маэстро, но остался преданным и благодарным ему, высоко ценя его произведения, особенно оперы «Аксур» и «Данаиды» (В., 28—29).

Разрыв с Сальери последовал в августе 1816 года, как раз в то время, когда Шуберт узнал, что его надежды на получение места учителя музыки в Лайбахе, столь много для него значившего, рухнули. Думается, он понял, что Сальери не оказал ему здесь той помощи, какую легко мог бы оказать, и это помогло ему решиться прекратить занятия у него.

Разрыв с Сальери означал также, что Шуберт во многом сформировался как человек и как художник, что он был уже способен сам выбирать для себя пути жизни и творчества. Ясное представление о Шуберте этой поры, о сложившихся у него установках и художественных идеалах дают две записи из его дневника, к которому мы уже обращались выше и который, к сожалению, Шуберт вел лишь в течение нескольких дней 1816 и 1824 годов. Приводим эти записи:

«13 июня 1816 г.

Этот светлый, ясный, прекрасный день останется таким в моей памяти на всю жизнь. Тихо, словно издалека, еще звучат во мне волшебные звуки моцартовской музыки. С какой невероятной силой и в то же время как нежно запечатлелись они, благодаря мастерской игре Шлезингера, глубоко, глубоко в сердце. Так эти прекрасные впечатления, которые не сотрут никакое время и никакие обстоятельства, остаются в нашей душе и благотворно влияют на нас. Во мраке этой жизни они указывают нам ясные, светлые дали, на которые мы взираем с уверенностью и надеждой. О Моцарт, бессмертный Моцарт, как много, как бесконечно много таких благотворных отпечатков более светлой, лучшей жизни оставил Ты в наших душах. — Этот квинтет [g-moll] является, так сказать, одним из величайших его малых сочинений. По этому случаю я тоже должен был показать свое умение. Я играл вариации Бетховена, пел гётевскую «Неустан-

ную любовь» и шиллеровскую «Амалию». Первая была встречена с единоклюнным, последняя с меньшим одобрением. Хотя я сам считаю свою «Неустанную любовь» более удачной, чем «Амалию», все же нельзя отрицать, что музыкальный гений Гёте-поэта очень содействовал успеху. Я познакомился также с мадемуазель Женни, пианисткой, играющей исключительно бегло, но, кажется, ей до некоторой степени недостает истинного, чистого выражения» (Ж. Ш., 131).

«14 июня 1816 г.

После нескольких месяцев я вновь совершил вечернюю прогулку. Вряд ли может быть что-нибудь более приятное, чем вечерний отдых среди зелени после жаркого летнего дня. Для этого, кажется, специально созданы поля между Верингом и Деблингом. У меня было так хорошо на сердце в обманчивом свете сумерек, вблизи сопровождавшего меня брата Карла. Как прекрасно, подумал и воскликнул я и остановился, наслаждаясь. Близость кладбища напомнила нам о нашей доброй матери. Так, печально и задушевно разговаривая, пришли мы к тому месту, где разветвляется Деблингская дорога. И словно с небес я услышал знакомый голос, раздававшийся с остановившейся почтовой кареты. Я посмотрел вверх — это был Вайнмюллер, который как раз слез и отрекомендовался в своей сердечной и простодушной манере. Наш разговор тотчас же перешел на внешнюю сердечность в тоне и речи людей. Многие напрасно стараются показать свою честную душу в столь же сердечной, простодушной речи, многие стали бы тут лишь посмешищем. Ее [сердечную, простодушную речь] можно рассматривать не как приобретенное благо, а только как дар природы» (Ж. Ш., 131—132).

Творческий багаж композитора уже к середине 1816 года был очень внушительным. Своеобразный итог подводит здесь Шпаун, в особенности подробно останавли-

вающийся на песенных сочинениях Шуберта (лишь одна из упоминаемых им песен, песня «Ночь» на немецкий перевод стихотворения «Оссиана», под именем которого в действительности выступал английский поэт Джеймс Макферсон, относится к более позднему времени — к февралю 1817 года):

«Шуберт уже в детском возрасте положил на музыку значительное количество стихотворений... К первым попыткам такого рода относятся несколько небольших стихотворений Маттисона и Клопштока. Стихотворения последнего — «К Цидли», «Гирлянда роз», «К Эдоне» и «Герман и Туснельда» — были уже исполнены той одухотворенности, которая позднее так прекрасно проявилась во всех песнях Шуберта.

Вскоре последовало несколько стихотворений Шиллера — «Прощание Гектора», «К Эмме», «Жалоба пастуха», прекрасный «Лесной царь» Гёте, его же «Фульский король» и «Гретхен за прялкой». Баллада Кеннера «Уличный певец» и стихотворение Майрхофера «У озера» относятся также к раннему периоду. Молодой, пылкий композитор, для которого ни одна задача не была слишком трудной, положил тогда на музыку и большие стихотворения, например «Кубок», «Порука», «Ожидание» Шиллера и несколько других. Впоследствии Шуберт предал их забвению, быть может, совершенно незаслуженно; по всей вероятности, о них еще вспомнят.

Шуберта, восприимчивого ко всему прекрасному и великому, вдохновлял тогда и Оссиан, о чем свидетельствуют многие прекрасные песни: «Девушка из Инисторы», «Призрак Лоды», «Ночь», «Жалоба Кольмы» и т. д.

К первому, столь необычайно плодотворному периоду жизни Шуберта относятся и некоторые крупные произведения, помимо бесчисленных песен, которые все без исключения, несмотря на молодость композитора, уже от-

личаются оригинальной обработкой, глубиной чувства и неопишуемым богатством мелодий. Еще в 1813 году Шуберт создал большую, очень мелодичную симфонию; в 1815 году за ней последовали две другие необычайно красивые симфонии. В 1814 году Шуберт создал целую мессу... К наиболее ранним работам Шуберта относятся также небольшие оперы «Рыцарь зеркала», «Увеселительный замок черта» Коцебу и «Клаудина фон Вилла Белла» Гёте, а также большое количество кантат, написанных по разному поводу, и квартеты для струнных инструментов» (В., 29—30).

Во второй половине 1816 года и в 1817 году Шуберт тоже много писал. Шпаун обращает особое внимание на песни этого периода (отметим, что упоминаемая им песня «Лиана» на текст Майрхофера в действительности возникла ранее, еще в сентябре 1815 года):

«Так как уже тогда в произведениях Шуберта время от времени проявлялся своеобразный характер его творчества, укажем здесь на некоторые песни, созданные в течение этих лет; укажем не потому, что они прекраснее, чем другие, ибо это невозможно определить при своеобразии и красоте всех песен Шуберта, а потому, что они кажутся в особенности характерными для шубертовского песенного творчества того периода, в который они возникли. Это песни «У могилы Ансельмо», «У могилы моего отца», «Девушка и смерть» Клаудиуса, чудесные песни старого арфиста из «Ученических лет Вильгельма Мейстера», «Кто в одиночество идет», «Тихо к двери проскользну я». Далее это «Форель» Шубарта, одно из наиболее грациозных и нежных произведений, «Мемнон», «Антигона и Эдип», «Альпийский охотник», «Томление», «Лиана», «Орест», «Филоктет», «Песнь о глазах», «Вечерняя песня княгини» и др. Иоганна Майрхофера... Укажем также на песни «На озере» и «Привет духа Гёте» (В., 31).

Верные и чуткие друзья Шуберта ясно видели, каких больших творческих успехов достиг юный композитор, какие неведомые широкой публике богатства накопились и продолжают накапливаться в его столе. И они по мере своих сил старались проложить ему дорогу к общественному признанию.

Как отмечает Иоганн Леопольд Эбнер, «энтузиазм навел его друзей на мысль ради того, чтобы сделать известным тогда совсем еще не пользовавшегося известностью Шуберта, собрать в одну тетрадь некоторые из его прекраснейших песен на тексты Гёте и послать знаменитому поэту с просьбой разрешить издать их с посвящением Гёте» (В., 166).

Шуберт собственноручно переписал шестнадцать гётевских песен, в том числе такие шедевры как «Лесной царь», «Гретхен за прялкой», «Неистовая любовь», «Дикая роза», «Морская тишь». Эта объемистая тетрадь была отправлена Гёте вместе со следующим датированным 17 апреля 1816 года письмом, в самых почтительных выражениях составленным Шпауном:

«Ваше превосходительство!

Нижеподписавшийся осмеливается настоящими строками отнять у Вашего превосходительства минуту его столь драгоценного времени, и только надежда на то, что прилагаемый сборник песен, возможно, будет для Вашего превосходительства не совсем неприятным даром, может извинить его в собственных глазах за эту вольность.

Содержащиеся в этой тетради стихотворения положены на музыку 19-летним композитором по имени Франц Шуберт. Природа одарила его с раннего детства большими способностями к музыкальному искусству: Сальери — Нестор среди композиторов — с бескорыстной любовью к искусству довел эти способности до прекрасной зрелости. Всеобщее одобрение, которое встречают эти песни молодого композитора и другие уже довольно многочис-

ленные его сочинения как со стороны строгих судей в области искусства, так и со стороны профанов, как со стороны мужчин, так и со стороны женщин, а также желание всех его друзей побудили, наконец, скромного юношу начать свое музыкальное поприще изданием некоторой части своих произведений. Не подлежит сомнению, что благодаря этому он поднимется на такую ступень среди немецких композиторов, которая отвечает его превосходным талантам. Начало должно положить собрание избранных немецких песен, за которым должны последовать более крупные инструментальные произведения. Оно будет состоять из 8 тетрадей. Первые две тетради (из которых первая, пробная, прилагается) содержат поэтические произведения Вашего превосходительства, третья — произведения Шиллера, 4-я и 5-я Клопштока, 6-я Маттисона, Хельти, Залиса и т. д., а 7-я и 8-я песни Оссиана, которые стоят особняком среди всех остальных.

И вот композитор хотел бы позволить себе нижеяйше посвятить этот сборник Вашему превосходительству, чьим столь прекрасным творениям он обязан не только возникновением большей части своих произведений, но в значительной степени и тем, что он стал певцом немецких песен. Но он сам слишком скромен, чтобы считать свои произведения достойными великой чести носить на видном месте имя, так высоко чтимое всюду, куда проникает немецкий язык, он не отваживается просить Ваше превосходительство об этой милости, и я, один из его друзей, глубоко тронутый его мелодиями, осмеливаюсь просить об этом Ваше превосходительство от его имени. Мы позаботимся о том, чтобы издание было достойным такой милости. Я держиваюсь от всяких дальнейших похвал этим песням — пусть они сами говорят за себя; я должен только отметить, что следующие тетради в отношении ме-

лодий ничуть не уступают данной, а может быть даже и превосходят ее, и что пианист, который проиграет Вашему превосходительству эти произведения, должен обладать достаточным умением и играть выразительно.

Если молодому композитору выпадет счастье удостоиться одобрения и того, чье одобрение окажет ему большую честь, чем кого бы то ни было другого на всем свете, я осмелюсь просить милостивейше сообщить мне в двух словах о Вашем согласии» (Ж. Ш., 125—126).

Надежды друзей не оправдались. Тетрадь песен через некоторое время вернулась обратно без какого-либо ответа от Гёте. Как выяснилось впоследствии, поэт познакомился с некоторыми из присланных ему песен, но, будучи воспитан по преимуществу на старой итальянской музыке и придерживаясь представления о том, что музыка в песне должна лишь способствовать восприятию текста и его запоминанию и не может претендовать на что-либо большее, не сумел по достоинству оценить бессмертные творения Шуберта.

В следующем году друзья предприняли новую попытку. Они послали песню «Лесной царь» в крупнейшее немецкое нотное издательство «Брейткопф и Хертель» (Лейпциг). Друзья полагали, что такое солидное издательство лучше разберется в достоинствах шубертовской песни, чем думающие лишь о прибыли венские издатели. Однако и эта попытка потерпела провал. Ничего не зная о Франце Шуберте из Вены, в издательстве «Брейткопф и Хертель» хорошо знали его однофамильца, «королевского саксонского концертмейстера и церковного композитора» Франца Шуберта из Дрездена — совладелец издательства Готфрид Христоф Хертель даже состоял с ним в одной масонской ложе. Заподозрив злоупотребление именем дрезденского Шу-

берта, песню переслали ему. Исполненный самодовольства почтенный служитель муз, которому и в голову не пришло, что где-то может оказаться другой композитор с тем же именем и фамилией, ответил Хертелю:

«Я с величайшим изумлением сообщаю, что эта кантата никогда мною не сочинялась; я ее оставляю у себя на сохранение для того, чтобы когда-нибудь узнать, кто так невежливо переслал Вам такое плохое произведение, и чтобы отыскать господина, который так злоупотребил моим именем» (Ж. Ш., 144).

Понятно, что после столь неодобрительного отзыва дрезденского Шуберта, возможно, даже не ознакомившегося с «Лесным царем», издательство «Брейткопф и Хертель» не проявило интереса к этому сочинению. Рукопись песни в конце-концов была возвращена Шуберту.

И все же друзья не унывали. В том же 1817 году (вероятно, в феврале-марте) была предпринята новая попытка содействовать признанию Шуберта. По свидетельству Шпауна инициатива на этот раз исходила от самого композитора:

«Шуберт, которому всегда приходилось самому петь свои песни, теперь очень хотел найти певца для своих песен, и его прежнее желание познакомиться с певцом придворной оперы Фоглем становилось все сильнее. Тогда в нашем маленьком кружке было решено, что Фогля надо склонить в пользу шубертовских песен. Задача была трудной, так как Фогль был почти недоступен.

Шобер, покойная сестра которого была замужем за певцом Сибони, сохранил еще кое-какие связи с театром, которые облегчили ему переговоры с Фоглем. Он с большим воодушевлением рассказал ему о произведениях Шуберта и просил ознакомиться с ними. Фогль ответил, что он сыт музыкой по уши, что его перекор-

мили музыкой и что он скорее стремится избавиться от нее, чем познакомиться с новыми произведениями. Он уже сотни раз слышал о молодых гениях и всегда бывал обманут, и наверное с Шубертом дело обстоит также. Пусть его оставят в покое, он больше ничего не хочет об этом слышать. Этот отказ больно задел всех нас, но не Шуберта, который сказал, что ожидал именно такого ответа и что он находит его совершенно естественным.

На Фогля между тем продолжали наседать Шобер и другие, и наконец он обещал прийти вечером к Шоберу, чтобы посмотреть, в чем тут дело, как он сказал. В назначенный час он, очень чопорный, прибыл к Шоберу, и когда маленький, невзрачный Шуберт немного неуклюже перед ним расшаркался и в смущении пролепетал несколько несвязных слов о чести познакомиться, Фогль немного презрительно наморщил нос, и начало знакомства показалось нам не предвещающим ничего хорошего. Наконец, Фогль сказал: «Ну, что там у Вас есть? Аккомпанируйте мне», — и при этом взял близлежащий лист, содержащий стихи Майрхофера «Песнь о глазах», хорошенькую, мелодичную, но незначительную песню. Фогль скорее напел, чем пел, и потом сказал немного холодно: «Неплохо»; когда после этого ему проаккомпанировали другие песни (не помню, какие именно; кажется, среди них были «Жалоба пастуха» и «Ганимед»), которые все он пел только вполголоса, он становился все приветливее; но он распрощался, не пообещав прийти еще раз. Уходя, он похлопал Шуберта по плечу и сказал ему: «В Вас что-то есть, но Вы слишком мало комедиант, слишком мало шарлатан. Вы растрчиваете Ваши красивые мысли, не развивая их».

В разговоре с другими Фогль высказывался о Шуберте значительно более благоприятно, чем в разговоре

с ним самим и его близкими друзьями. Когда ему попала на глаза песнь «Диоскуры», он объявил, что это великолепная песня, и что совершенно непонятно, как такая глубина и зрелость могли исходить от молодого, маленького человека.

Впечатление, которое песни Шуберта постепенно производили на Фогля, стало, наконец, совершенно подавляющим, и он часто без приглашения бывал в нашем кружке, звал Шуберта к себе и разучивал с ним песни. Когда он увидел, какое колоссальное впечатление производило его исполнение на нас, на самого Шуберта и на всех слушателей, эти песни так воодушевили и его самого, что он стал самым ревностным приверженцем Шуберта. Вместо того, чтобы отказаться от музыки, как он намеревался, он вновь ожил для нее.

Нельзя описать те наслаждения, которые мы испытывали теперь, после того как Фогль вполне ознакомился с этими песнями» (В., 193—194).

Леопольд Зонляйтнер, в ту пору студент-юрист, оценивший дарование композитора после первого же знакомства с его сочинениями и вскоре вошедший в число его друзей, дает Фоглю, его отношениям с Шубертом и его исполнению характеристик, которая может служить дополнением к сказанному Шпауном:

«В первом ряду тех, которые рано узнали гений Шуберта и способствовали его развитию, без сомнения, стоит Михаэль Фогль... Фогль познакомил его... с меценатами и артистами, часто брал его с собой в экскурсионные поездки (в город Штейр и т. д.), в особенности же очень содействовал его признанию, исполняя его песни в музыкальных кругах общества. Фогль как художник был благородной натурой; он изучил право, получил образование и, помимо того, избегал вульгарного в жизни, как и в искусстве, и потому в данном отношении оказывал благотворное влияние на

Шуберта... Он исполнял многие шубертовские песни увлекательно, глубоко захватывающе» (В., 117—118).

Фогль пел тогда песни Шуберта лишь в домашней обстановке, в кругу его друзей. Однако состоялись и первые исполнения сочинений Шуберта в присутствии более широкой аудитории слушателей. Так, еще в октябре 1814 года в церкви родного Шуберту венского предместья Лихтенталь впервые прозвучала его первая месса. Рассказывая о жизни Шуберта в доме отца после ухода из конвикта, его брат Фердинанд пишет:

«В течение этого времени он опять активно участвовал в хоре лихтентальской церкви каждый воскресный и праздничный день, что, безусловно, побудило его сочинить большую мессу (1814 год), которая произвела немалую сенсацию в Лихтентале и десять дней спустя исполнялась также в церкви св. Августина в Вене.

Трогательно было смотреть, как Шуберт, который тогда был самым молодым из всех присутствующих музыкантов, дирижировал своим произведением. Он делал это с такой серьезностью, с такой предусмотрительностью, что старики говорили: «Если бы он уже тридцать лет был придворным капельмейстером, он не смог бы это делать лучше». Но пройдет еще много времени, прежде чем какое-либо сочинение будет встречено с таким же энтузиазмом, как эта первая его месса. Ведь хормейстером был его первый учитель, организмом его брат Фердинанд, партию первого сопрано пела его добрая подруга и излюбленная певица, и остальные музыканты были все друзья его молодости или люди, среди которых он вырос. Сердечно обрадованный отец подарил ему тогда пятиоктавное фортепиано» (В., 62).

А в 1816 году круг знакомых с музыкой Шуберта, быстро превращавшихся в поклонников его таланта, пополнился за счет студентов университета. О том, как

это произошло, подробнее всего повествует Леопольд Зонляйтнер:

«Первым сочинением Шуберта, с которым я познакомился, была кантата «Прометей» (в одной части), текст Дрекслера, для солирующих голосов, хора и оркестра. Студенты права в 1816 году на четвертом году обучения хотели 12 июля в день именин своего профессора политических знаний Генриха Ваттерота, большого любителя музыки, преподнести ему сюрприз. Один из учащихся сочинил очень красивый текст кантаты «Прометей», который Шуберт положил на музыку. Ваттерот жил в предместье Эрдберг, на главной улице, в доме... с очень красивым садом, и вечером кантата с большим успехом была исполнена в этом саду. Исполнение один раз откладывалось из-за плохой погоды и состоялось только 24 июля (1816). Шуберт сам дирижировал, фрейлейн Мари Лагузиус... господин Пехачек... и господин Йозеф Гец (умерший артистом придворного оперного театра) пели сольные партии, и многие студенты, подобно мне, принимали участие в оркестре или хоре. Исполнение в основном было очень удачным, и музыка Шуберта произвела на слушателей и участвовавших в исполнении, несомненно, благоприятное впечатление. Сочинение, исполненное изобретательности и выражения, блестяще инструментованное, все же не стало достоянием общественности. Я много раз предлагал его для исполнения в концертах Музыкального общества и т. п., однако исполнить сочинение молодого, еще не признанного композитора не отваживались... К сожалению, сочинение отомстило за это пренебрежение — оно потеряно» (В., 115—116).

Первые две симфонии Шуберта, по-видимому, исполнялись вскоре же после их создания оркестром конвикта. С течением времени сложился и другой любительский оркестровый коллектив, исполнивший некото-

рые ранние симфонические произведения Шуберта. Он вырос из квартетных собраний в доме отца композитора. Зонляйтнер обстоятельно освещает различные этапы становления и развития этого любительского оркестра:

«В 1814 году друг юности Шуберта Йозеф Доплер по отбытии воинской обязанности вернулся с поля сражений и поступил помощником в одно торговое предприятие. Усердный любитель музыки, игравший на нескольких струнных и духовых инструментах, он примкнул к исполнениям музыки у Шуберта, ограничивавшимся тогда совсем небольшим кружком, после чего часто стали исполняться гайдновские дивертисменты для скрипки, альты и баритона, причем за отсутствием исполнителя на баритоне или виолончели баритоновую партию играл Доплер на втором альте. Вскоре появились и другие исполнители... двойным квартетным составом исполнялись уже симфонии Гайдна в переложениях для квартета, причем собирались по вечерам два раза в неделю.

Для этих совместных собраний квартира старого Шуберта оказалась тесной; городской торговец Франц Фришлинг любезно предоставил возможность собираться у него... Тут прилежный скрипач Йозеф Прохаска возглавил маленький оркестр, который пополнился теперь и исполнителями на духовых инструментах, также вошедшими в него добровольно... [Это] сделало возможным исполнение маленьких симфоний Плейеля, Розетти, Гайдна, Моцарта... и к осени 1815 года было разучено уже столь многое, что нашлось и некоторое количество охотно собиравшихся слушателей.

Между тем помещение снова стало слишком тесным, и в конце 1815 года перекочевали в квартиру господина Отто Хатвига... который (хороший скрипач-дирижер, бывший артист оркестра Бург-театра) с тех пор

взял на себя руководство... оркестр... так хорошо сыгрался и так укрепился благодаря вступлению сильных музыкантов, что мог уже исполнять с хорошим эффектом и более крупные симфонии Гайдна, Моцарта, Кроммера, А. Ромберга и т. д., две первые Бетховена, затем увертюры этих мастеров, а также Керубини, Спонтини, Кателя, Мегюля, Буальдьё, Вейгля, Винтера и других... Около этого времени и для этих вечеров Франц Шуберт сочинил малую симфонию B-dur «без труб и литавр», затем более крупную C-dur и известные увертюры «в итальянском стиле», которые так понравились, что вскоре после этого Эдуард Яйель исполнил их в концерте, который состоялся в «Римском императоре» (В., 223—225).

По-видимому, любительским оркестром, о котором пишет Зонляйтнер, исполнялась также третья симфония Шуберта D-dur и написанная в 1816 году четвертая («трагическая») симфония c-moll. Что касается увертюры «в итальянском стиле», в концерте, организованном скрипачом Эдуардом Яйелем и состоявшемся 1 марта 1818 года в зале отеля «Римский император», исполнялась лишь одна из них, увертюра C-dur. Это было первое действительно публичное исполнение шубертовского произведения. Венская газета «Theaterzeitung» тепло отозвалась об увертюре Шуберта:

«Второе отделение началось удивительно милой увертюрой молодого композитора, г-на Франца Шуберта, ученика нашего высокочтимого Сальери, — он уже теперь умеет трогать и потрясать все сердца. Хотя тема была удивительно проста, из нее развилось обилие самых поразительных и приятных мыслей, разработанных с энергией и умением. Пусть этот художник поскорее порадует нас новым даром» (Ж. Ш., 155).

17 мая того же года одна из итальянских увертюр Шуберта прозвучала и в другом венском публич-

ном концерте, также вызвав сочувственные отзывы прессы.

В начале июля 1818 года Шуберт покинул Вену. Как сообщает певец Карл Шёнштайн, «Шуберт был нанят графом Иоганном Карлом Эстергази на лето в качестве учителя музыки в семье графа в его поместье Желиз в Венгрии. Обе его дочери, Мари... и Каролина (позднее в замужестве графиня Гренневилль), уже очень хорошо играли на фортепиано, когда Шуберт пришел в дом. Первая, помимо того, прошла обучение пению у лучших итальянских мастеров и пела чудесным сопрано. Шуберт более проверял задания, чем учил. Шуберт был рекомендован и введен в дом гр. Эстергази отцом впоследствии столь прославившейся певицы Каролины Унгер.

Вскоре в доме Эстергази поняли, какое музыкально-творческое богатство заключено в Шуберте; он стал любимцем семьи, остался ее учителем музыки и на зиму в Вене» (В., 89—90).

В течение нескольких месяцев, проведенных в Желизе, Шуберт неоднократно обменивался письмами с друзьями и родными. Эти письма; значительная часть которых сохранилась, позволяют нам судить как о жизни Шуберта в Желизе, так и об обстановке в его родном доме, о его друзьях, о венских музыкальных делах, в особенности о новых сдвигах на пути к общественному признанию шубертовского гения.

Первое письмо Шуберта из Желиза, адресованное Францу Шоберу и другим друзьям, ясно показывает, какое большое место занимали в душе Шуберта его друзья, включая и старшего друга и покровителя Михаэля Фогля, и Иоганна Зенна, свободолюбивого и пылкого юношу-поэта из Тироля, некоторое время воспитывавшегося в конвикте вместе с Шубертом, но познакомившегося с ним уже после выхода Шуберта из

конвикта, по-видимому, при посредстве Шобера; письмо показывает также, как радовало Шуберта хотя бы временное освобождение от забот, от столь ненавистных ему обязанностей помощника школьного учителя:

«Желиз, 3 августа 1818 г.

Любимейшие, дражайшие друзья!

Как мог бы я вас позабыть, вас, которые для меня являются всем! Шпаун, Шобер, Майрхофер, Зенн, как ваши дела, хорошо ли вам живется? Я чувствую себя очень хорошо. Я живу и сочиняю как бог, как будто это так и должно быть.

«Одиночество» Майрхофера готово, и я думаю, что это лучшее из сделанного мною, потому что у меня ведь не было забот. Я надеюсь, что все вы вполне здоровы и веселы, как и я сам. Теперь я, наконец, живу, слава богу; уже пора, а то из меня, пожалуй, получился бы испорченный музыкант. Шобер, засвидетельствуй мое почтение господину Фоглю, в ближайшее время я буду настолько свободен, что смогу написать и ему. Если возможно, спроси его, не будет ли он так добр спеть на Кунцевском концерте в ноябре мою песню, какую он захочет. Кланяйся от меня всевозможным знакомым. Твоей матери и сестре засвидетельствуй мое глубочайшее уважение. Пишите же мне поскорей, мне дорога каждая ваша буква.

Навеки ваш верный друг
Франц Шуберт» (Ж. Ш., 160).

Следующее письмо Шуберта из Желиза обращено к брату Фердинанду. По просьбе Фердинанда Шуберт в ту пору написал траурную мессу («Немецкий реквием», то есть реквием на немецкий текст). Письмо свидетельствует о большой любознательности Шуберта, далеко выходящей за пределы музыки, об его отношении к мачехе, которую он называет матерью, о его при-

вязанности к Вене, ко всему, что в ней было для него дорогого:

«24 августа 1818 г.

Дорогой брат Фердинанд!

Сейчас половина 12-го ночи, и Твоя траурная месса готова. Мне от нее становится грустно, поверь мне, ибо я пел ее от всей души. То, чего в ней недостает — дополни, то есть подставь текст и надпиши обозначения. Если Ты захочешь что-нибудь повторить, сделай это, не спрашивая меня в Желизе...

...продолжаю свое письмо 25-го в 8 часов. На Твою просьбу отвечу тоже просьбой: поклонись моим дорогим родителям, братьям и сестре, друзьям и знакомым, в особенности не забудь Карла. Не вспомнил ли он обо мне в своем письме? Соберись сам или заставь моих городских друзей написать мне. Моей матери сообщщи, что о моем белье хорошо заботятся, что мне приятна ее материнская забота... Здесь уже становится холодно, и все же мы не поедем в Вену до середины ноября. Я надеюсь в следующем месяце поехать на несколько недель в Фрайштадтль, который принадлежит графу Эрдеди, дяде моего графа. Говорят, что местность там чрезвычайно красива. Я надеюсь также съездить в Пешт, когда мы будем на сборе винограда в Босцмедьере, который находится недалеко оттуда... Вообще же меня радует сам сбор винограда, о котором мне уже рассказывали так много веселого. Да и сбор хлебов здесь очень хорош. Хлеба здесь не складывают в сараи, как в Австрии, а воздвигают в открытом поле невероятные кучи, которые называют «трифтами». Они часто бывают длиною от 40 до 50 саженей, и от 15 до 20 высотой. Они умеют укладывать их так ловко, что дождь, который должен стекать, не может причинить вреда. Овес и тому подобное закапывают и

в землю. — Как ни хорошо мне живется, как я ни здоров, как ни хороши здешние люди, все же я буду бесконечно рад тому моменту, когда скажут: в Вену, в Вену! Да, любимая Вена, Ты заключаешь в своем небольшом пространстве самое дорогое, самое любимое, и только свидание, божественное свидание может утолить эту тоску. Я еще раз прошу исполнить мои вышеуказанные желания и

остаюсь искренне любящий всех

верный, искренний
Франц» (Ж. Ш., 163—164).

И вновь Шуберт пишет своим друзьям — на этот раз необычайно длинное для него письмо. В нем он особо выделяет Шобера, которого в знак своего «душевного родства» с ним называет «Шобертом»; часть письма обращена к одному Шоберу. Здесь, как и в последующем «описании для всех», Шуберт подробно описывает свое окружение в Желизе, в немногих словах метко и не без юмора характеризуя как членов графской семьи, так и графскую челядь, вместе с которой он должен был столоваться; с горечью он обнаруживает, что в сущности является в Желизе совсем одиноким:

«8 сентября 1818 г.

Дорогой Шобер! Дорогой Шпаун! Дорогой Майрхофер! Дорогой Зенн! Дорогой Штрайнсберг! Дорогой Вайс! Дорогой Вайдлих!

Нельзя выразить словами, как бесконечно радую меня ваши письма — все вместе и каждое в отдельности. Я как раз был на аукционе быков и коров, когда мне передали ваше объемистое письмо. Я вскрыл его и издал громкий крик радости, когда увидел имя Шобера. Непрерывно смеясь и по-детски радуясь, я читал его в соседней комнате. Мне казалось, что у меня в ру-

ках мои дорогие друзья. Но я хочу ответить вам по порядку:

Дорогой Шоберт!

Я уж вижу, что это изменение имени останется. Итак, дорогой Шоберт, Твое письмо очень мило и дорого мне от начала до конца, особенно последний лист. Да, да, последний лист привел меня в совершенный восторг; Ты божественный парень (в шведском смысле слова) и поверь мне, друг, ты не будешь побежден, потому что Твое понимание искусства самое чистое, самое истинное, какое только можно себе представить. Мне очень понравилось, что Ты назвал эту перемену небольшой. Ты ведь уже давно стоишь одной ногой в нашем аду. — То, что оперные деятели в Вене теперь так глупы и ставят лучшие оперы без моей, меня немного злит. Потому что в Желизе я сам должен быть для себя всем. Композитором, редактором, Auditeur¹ и не знаю кем еще. Правду искусства здесь не чувствует ни одна душа, разве только иногда (если я не ошибаюсь) графиня. Следовательно, я один с моей возлюбленной и должен ее прятать в своей комнате, в своем рояле, в своей груди. Хотя это меня часто печалит, но зато, с другой стороны, еще более возвышает. Следовательно, не бойтесь, что я буду отсутствовать дольше, чем этого требует строжайшая необходимость. За это время возникло несколько песен, надеюсь, очень удачных. То, что греческая птица² порхает в Верхней Австрии, меня не удивляет, так как это его родина и у него каникулы. Я хотел бы быть с ним. Тогда я, конечно, использовал бы время... — Между прочим, меня очень радует, что

¹ Слушатель (лат.).

² Шуберт имеет в виду Фогля. Vogel в переводе с немецкого означает птица; определение «греческая» намекает на хорошее знакомство певца с античной литературой и философией.

никто не может заменить Тебе Мильдер; со мной дело обстоит точно так же. Она поет лучше всех и выделяет трели хуже всех.

А теперь описание для всех:

Наш замок не из больших, но построен очень красиво. Он окружен очень красивым садом. Я живу в помещении инспектора. Здесь довольно спокойно, только гуси, которых около 40, иногда так гогочут, что не слышно своих собственных слов. Окружающие меня люди — вполне хорошие. Редко какая-либо графская челядь так хорошо сживается, как эта. Г-н инспектор — словак, добрый малый, много мнящий о своих былых музыкальных талантах. Он и теперь еще виртуозно дует на лютне два трехчетвертных «немецких». Его сын, студент-философ, сейчас приехал на каникулы; я хотел бы его полюбить. Его жена — женщина как все женщины, которые хотят называться дамами. Казначей вполне подходит к своей должности, это человек, необыкновенно заботящийся о своих карманах и мешках. Доктор, очень искусный, в 24 года хворает как старая дама. Очень много неестественного. Хирург, который мне милее всех, почтенный старец 75 лет, всегда бодрый и веселый. Дай бог каждому такую счастливую старость. Придворный судья очень простой, порядочный человек. Компаньон графа, старый весельчак и бравый музыкант, часто составляет мне компанию. Повар, камеристка, горничная, нянька, дворецкий и т. д., 2 шталмейстера — хорошие люди. Повар довольно распушенный, камеристке 30 лет, горничная очень хорошенькая, часто составляет мне компанию, нянька — добрая старуха, дворецкий — мой соперник. 2 шталмейстера гораздо больше подходят к лошадям, чем к людям. Граф довольно груб, графиня горда, но более отзывчива, маленькие графини — хорошие дети. До сих пор я был избавлен от обедов в семье графа. Больше я ничего не

знаю; о том, что при моей природной искренности я очень хорошо лажу со всеми этими людьми, вам, которые меня знают, говорить вряд ли нужно...

А теперь, дорогие друзья, будьте все здоровы, пишите мне поскорей. Десятки раз перечитывать ваши письма — мое самое дорогое, самое любимое занятие.

Кланяйтесь моим дорогим родителям и сообщите, что я тоскую по письму от них. С вечной любовью ваш верный друг

Фрц. Шуберт» (Ж. Ш., 165—167).

Из писем, посылавшихся Шуберту в Желиз, сохранились немногие. В их числе письмо брата композитора Игнаца, который, как и Фердинанд, был школьным учителем. Игнац в ярких красках описывает тяжелые условия работы педагога в школах, находившихся тогда в ведении духовенства, и завидует Шуберту, сумевшему хоть на время обрести свободу. Игнац характеризует и обстановку в родном доме композитора, явно осуждая доходившую до ханжества религиозность отца, правоверного католика. Как видно из письма, «вольнодумные» представители младшего поколения Игнац и Франц Шуберты составляли здесь оппозицию отцу, не признавая, в частности, и католического обычая отмечать день именин, а не рождения:

«12 октября [1818 г.]...

Счастливый Ты человек! Как завиден Твой жребий! Ты живешь, пользуясь сладкой, золотой свободой, можешь дать полную волю своему музыкальному гению, можешь набрасывать свои мысли, как Тебе хочется, Тобой восхищаются, Тебя любят, боготворят, в то время как наш брат — несчастное школьное вьючное животное — терпит грубости дикой молодежи, страдает от целого ряда злоупотреблений и еще, кроме того, дол-

жен покорно подчиняться неблагодарной публике и тугоголовым бонзам. Ты удивишься, если я Тебе скажу, что в нашем доме дело дошло уже до того, что никто не смеет смеяться, когда я рассказываю о связанной с суеверием смешной истории, приключившейся на уроке закона божьего. Следовательно, Ты можешь себе легко представить, что меня в таких условиях часто охватывает досада и что я знаю свободу только по названию. Вот видишь, Ты теперь свободен от всего этого, Ты освобожден, Ты ничего не видишь и не слышишь об этих бесчинствах и особенно о наших бонзах, о которых Тебе, конечно, не надо цитировать утешительные стихи г-на Бюргера:

Толстоголовым бонзам ты
Вовеки не завидуй:
Башки как купола церкви пусты,
Хоть и солидны с виду.

Теперь перейдем к другому. Именины нашего отца отпраздновали торжественно... порядком поели и попили и вообще провели время очень весело...

До пиршества исполняли квартеты, причем мы от всего сердца сожалели, что среди нас нет нашего маэстро Франца; мы быстро покончили с этим занятием...

Почему я не говорю ни слова о твоих именинах, Ты можешь понять из наших воззрений. Я Тебя люблю и всегда буду Тебя любить, и на этом *ripstum*¹; Ты меня знаешь.

Пока прощай, и приезжай поскорее, потому что я хочу Тебе еще многое сказать, что откладываю до устного разговора.

Твой брат *Игнац*.

Если Ты одновременно напишешь и папе и мне, то не затрагивай религиозных тем (Ж. Ш., 171—172).

¹ Точка (лат.).

В середине октября Шуберту написал и брат Фердинанд, который сообщил композитору о близко его казавшихся событиях венской музыкальной жизни. Как видно из письма, уже в ту пору у некоторой части венских оркестрантов стало складываться глубоко ошибочное представление о «просчетах» в оркестровке симфонических произведений Шуберта, объявлявшихся якобы неисполнимыми:

«Я должен еще рассказать Тебе о некоторых музыкальных происшествиях: Твоя увертюра из «Клаудины», которая еще раньше должна была исполняться на концерте Яйеля в Бадене, по словам Доплера, очень критикуется. Она будто бы так сложна со стороны гармонии, что неисполнима, в особенности для гобоев и фагота. Другие говорят (в том числе и Радецки), что она слишком трудна только для баденского оркестра. Она должна была исполняться 11 октября [текущего] года в зале Совета земель в Вене, так было указано на официальных афишах, и все-таки из этого ничего не получилось. Это, по моему мнению, для Тебя, конечно, неприятно; за это Ты мог бы поблагодарить Доплера. Здесь говорят о ней то же, что сказано выше, и некий Шайдель, как я слышал из уст Яйеля, будто бы уверял, что эффект недостаточно рассчитан и что встречаются некоторые знакомые места.

Теперь нечто другое: в Сиротском доме при раздаче премий с большим успехом исполнялась Твоя увертюра из хохайзельской кантаты, а потом очень хорошо пели мою песнь об экзаменах...

Я хотел по случаю именин нашего директора устроить большой концерт. Но так как мне не хватает ни певцов, ни финансов, концерт получился очень скромным. Весь оркестр, в котором, кроме струнных инструментов, участвовали только гобои и валторна, состоял из 13 человек. Тереза Гроб отказалась петь, она хотела

на этот раз быть только слушательницей. Я хотел исполнить увертюру из Твоего «Прометея» со следующим за ней хором и другие большие произведения; исполнялись, однако, следующие пьесы: 1) Увертюра Моцарта из *L' Idomeneo*¹; 2) Две песни сирот Ферд. Шуберта; 3) Полонез в *B-dur* для скрипки Франца Шуберта, исполнил Ферд. Шуберт; 4) Первая часть симфонии Розетти; 5) Увертюра Моцарта из «Фигаро» и на этом точка» (Ж. Ш., 174—175).

Шуберт ответил обоим братьям одновременно, адресовав письмо Фердинанду. Как выяснилось, Фердинанд исполнил в Вене «Траурную мессу» как свое собственное сочинение (позднее он и издал ее под своим именем, и только по прошествии многих десятилетий было установлено, что в действительности она написана Францем Шубертом). Шуберт однако не был этим раздосадован: он рад был помочь брату в его музыкальной карьере. Вновь Шуберт жалуется на одиночество, полностью солидаризируется с Игнацем в его осуждении духовенства:

«29 октября 1818 г., Желиз.

Дорогой брат Фердинанд!

Грех присвоения был Тебе прошен уже в первом письме, так что у Тебя не было другого предлога так долго медлить с письмом, кроме разве Твоей деликатной совести. Тебе понравилась траурная месса. Ты при этом плакал и, может быть, на тех же словах, на которых плакал я; дорогой брат, это для меня самое лучшее вознаграждение за этот подарок, и ни о каком другом и не заикайся.

Если бы я с каждым днем не узнавал ближе окружающих меня людей, мне жилось бы еще так же хоро-

¹ «Идомей».

шо, как вначале. Но я вижу, что среди этих людей я, в сущности, одинок, за исключением нескольких действительно славных девушек. Моя тоска по Вене растет с каждым днем. Мы уедем в середине ноября...

Музыкальные происшествия меня не особенно затрагивали. Я только удивляюсь слепому рвению навыворот моего немного бестолкового друга Доплера, который своей дружбой больше вредит мне, чем приносит пользы. Впрочем, я никогда не буду строить расчеты и политиканствовать со своими чувствами; что происходит во мне, то я и высказываю, и на этом *ripsum*¹...

Я искренне рад получать от вас письма, Игнац и Рези. Ты, Игнац, все еще прежний стальной человек. Непримируемая ненависть к племени бонз делает Тебе честь. Но Ты не имеешь представления о здешних попах, ханжеских, как старая грязная скотина, глупых, как отъявленный осел и свирепых, как буйвол» (ЖШ., 176—177).

Пребывание Шуберта в Желизе в 1818 году не было особенно плодотворным. Однако оно было очень важным для него в другом отношении. Он познакомился там с певцом-любителем бароном Карлом Шенштайном, обладавшим тенором необычайно красивого тембра, и в его лице приобрел страстного поклонника своего творчества. Наряду с Фоглем Шенштайн стал ревностным пропагандистом шубертовских песен. Он вспоминает:

«Я с раннего возраста начал заниматься пением, но до этого пел лишь итальянскую музыку; только песни Шуберта пробудили любовь к немецкому песенному жанру, которому, в особенности же песням Шуберта, я посвятил себя с той поры почти исключительно, Шу-

¹ Точка (лат.).

берт хорошо ко мне относился, охотно и много музицировал со мной» (В., 90).

19 ноября 1818 года граф Эстергази с семьей вернулся в Вену. Возвратился в Вену и Шуберт. Ему предстояло возобновить работу помощника школьного учителя в школе отца. Этого, однако, он не сделал. И ранее, по-видимому, он время от времени не выдерживал и прекращал занятия в школе отца, одновременно оставляя и его дом. Так, вряд ли он продолжал эти занятия в период с декабря 1816 до августа 1817 года, когда, как упоминалось, жил у Шоберов. Еще и до этого, весной 1816 года, он на некоторое время покидал дом отца, найдя себе приют в доме университетского профессора Йозефа Ваттерота, для которого вскоре сочинил кантату «Прометей». Теперь, вкусив желанной свободы в еще большей мере и поняв, что продолжение работы в школе грозит превратить его в «испорченного музыканта», он сделал свой выбор и предпочел необеспеченное существование свободного художника прозябанию на посту помощника школьного учителя. Решение Шуберта вызвало его новую размолвку с отцом. Однако композитор остался твердым. Естественно, что после бурного объяснения с отцом ему пришлось покинуть родительский дом.

СВОБОДНЫЙ ХУДОЖНИК

Осенью 1818 года композитор поселился у своего друга Иоганна Майрхофера, снимавшего комнату у владелицы маленькой табачной лавочки вдовы Сансу-си. Эту комнату, в которой им довелось жить вместе, и их совместную жизнь, продолжавшуюся до конца 1820 года, описывает сам Майрхофер:

«И дом и комната испытали на себе влияние времени. Заметно прогнувшийся потолок, затемненный большим зданием на противоположной стороне свет, разбитый рояль, узкая книжная полка; таким было то помещение, которое, как и проведенные в нем часы, никогда не забудется...

Как весна потрясает землю, чтобы дарить ей зелень, цветы и нежные дуновения, так потрясает человека осознание своей продуктивной силы... Нас сближало это глубокое чувство вместе с любовью к поэтическому творчеству и музыке; я сочинял, он клал на музыку то, что я сочинял, и многое из моих сочинений обязано возникновением, развитием и распространением его мелодиям... Стечение обстоятельств и среда, болезнь и изменившиеся воззрения на жизнь впоследствии разлучили нас; но у того, что было однажды, нельзя отнять его прав...

Во время нашего совместного проживания, конечно, давало себя чувствовать своеобразие характеров; мы оба были богато «одарены» в этом отношении, и последствия не замедлили сказаться. Мы дразнили друг друга на различные лады и нашу резкость к обоюдному удовольствию превращали в шутку. Ярче выступали его веселая, сердечная чувствительность и мой замкнутый нрав, что служило поводом для соответствующих прозвищ, дававшихся друг другу, как будто мы играли определенные роли. Но роль, которую я играл, была, к сожалению, моей собственной ролью» (В., 21—23).

Майрхофер довольно глухо пишет о причинах, которые в конце концов заставили друзей расстаться; гораздо яснее говорит о них Хольцапфель:

«Не удивительно, что он [Майрхофер] со своим экзальтированным, временами же, напротив меланхолическим и подавленным настроением, которое *сiցа*¹ 1830 года толкнуло его на самоубийство, привязался к Шуберту, и они жили вместе, но также не удивительно, что ежедневное общение хотя бы в связи с маленькими экономическими разногласиями, виновником которых, возможно, чаще бывал Шуберт, — испортило им в дальнейшем совместную жизнь. Уже раздвоенность сознания и жизненного положения Майрхофера, который, будучи страстным почитателем свободы духа, исполнял обязанности строгого и.-к. книжного ревизора, объясняет болезненность его в высшей степени обидчивой души и трудности совместной жизни с таким характером» (В., 182—183).

Но и после того как Шуберт в конце 1820 года снял для себя комнату неподалеку от прежнего места жи-

¹ Около (лат.).

тельства, композитор и поэт в полной мере сохранили уважение друг к другу и остались друзьями. Совместная жизнь, а значит и более тесное общение, при всех трудностях, несомненно, принесла пользу обоим. Майрхофер делился с Шубертом своими богатыми знаниями в области литературы. Шуберт же открывал перед Майрхофером все новые сокровища своего искусства. Они создавали в душе поэта какой-то противовес негативным переживаниям, порожденным обостренным ощущением противоречий действительности.

Уход из школы отца позволил композитору свободно располагать своим временем. Летом 1819 года благодаря Фоглю он смог впервые в жизни оставить Вену и познакомиться с другими частями Австрии. Фогль, родом из Штейра, в летнее время ежегодно проводил там свой отпуск. В 1819 году впервые он взял с собой Шуберта, собственные средства которого были совершенно недостаточны для того, чтобы совершить какую-либо поездку. Фогль и Шуберт остановились в доме адвоката Альберта Шельмана, хорошего знакомого Фогля, посещали и дома других местных любителей музыки — торговца железом Йозефа Коллера, директора рудника Сильвестра Паумгартнера. Друзья не только отдыхали — всюду они музицировали, знакомя жителей австрийской провинции с музыкой Шуберта, прежде всего с его песнями, которые в исполнении Фогля и самого композитора производили на слушателей глубочайшее впечатление. По-видимому, в Штейре исполнялось и одно из духовных песнопений Шуберта — «Stabat mater» («Мать скорбящая»). О своей жизни в Штейре композитор сообщает в письме брату Фердинанду. Всею душой отдаваясь новым впечатлениям, Шуберт не забывает и своих прежних привязанностей. Письмо, которое он просит «передать дальше», скорее всего было обращено к Терезе Гроб:

«Штейр, 13 июля 1819 г.

Дорогой брат!

Я полагаю, что это письмо застанет Тебя в Вене и что Ты здоров. Я пишу Тебе собственнно для того, чтобы Ты прислал мне как можно скорее «Stabat mater», которую мы хотим здесь исполнить. Я пока что чувствую себя очень хорошо, только погода не хочет быть благоприятной. Вчера, 12-го, здесь была очень сильная гроза; молния ударила в Штейре, убила девушку, а у двух мужчин парализовала руки. В доме, где я живу, находятся 8 девушек, почти все хорошенькие. Ты видишь, что есть чем заняться. Дочь господина Ф. К[оллера], у которого мы с Фоглем ежедневно столуемся, очень красива, славно играет на фортепиано, и будет петь разные мои песни.

Я прошу Тебя передать дальше прилагаемое письмо. Ты видишь, что я не так уж вероломен, как Ты, может быть, думаешь.

Поклонись от меня родителям, братьям и сестре, твоей жене и всем знакомым. Не забудь же о «Stabat Mater».

Окрестности Штейра непостижимо прекрасны.

Твой вечно верный брат

Франц» (Ж. Ш., 185).

Сообщением о времяпрепровождении друзей в доме Коллера мы обязаны Штадлеру:

«В доме купца Йозефа ф. Коллера поклонялись только музыке *alla camera*¹, как правило, по вечерам после общей прогулки или по окончании ежедневной работы. Очень талантливая старшая дочь семьи Жозефина, Шуберт, Фогль и я провели здесь приятнейшие часы, исполняя попеременно песни и фортепианные пьесы Шуберта, а также многие номера из опер того периода,

¹ В камерном стиле (*ит.*), камерной музыке.

когда Фогль блистал на сцене. Своеобразное впечатлени-е оставила, как я еще хорошо помню, попытка (понятно, только в нашей среде) исполнения «Лесного царя» втроем: Шуберт пел отца, Фогль лесного царя, Жозефина ребенка, я играл. После музицирования мы усаживались на софе и весело проводили вместе еще несколько часиков» (В., 157).

Штадлер подробно описывает и музыкальные вечера в доме Сильвестра Паумгартнера:

«Состоятельный и неженатый, он жил в своем собственном доме совсем один. Первый этаж занимала его квартира с своеобразно украшенной музыкальной комнатой для почти ежедневных занятий и не очень многолюдных вечерних собраний. Во втором этаже находился украшенный эмблемами искусства салон для более крупных и многолюдных собраний в дневное время. В этих помещениях в 1819 году нас восхищали звуки Шуберта и Фогля; однако добрый Паумгартнер нередко должен был чуть ли не вымалывать их у последнего, который не всегда был в хорошем настроении и одинаково расположен. Тут, как говорят, можно было бы услышать, как упала булавка; Паумгартнер не терпел во время исполнения никакого шума. Зато вечером после исполнения гости бывали во всех отношениях щедро вознаграждены. Большой нотный шкаф таил настоящие сокровища из классических, отчасти же и современных сочинений. Всякий настоящий музыкант получал доступ в его дом, находил там дружественный прием, а часто и нечто большее» (В., 157).

Штадлер отмечает, что свой знаменитый фортепианный квинтет A-dur с вариациями на тему песни «Форель» Шуберт написал «по особой просьбе... Сильвестра Паумгартнера, который был совершенно восхищен превосходной песенкой. По его желанию в квинтете были выдержаны членение и инструментовка по образцу тог-

да еще являвшегося новинкой гуммелевского квинтета» (В., 152).

Помимо Штейра Шуберт и Фогль посетили и близлежащий Линц, откуда были родом многие венские друзья композитора, в том числе Йозеф Шпаун, Йозеф Кеннер и его родственник Йозеф Крайль, и где уже появились «местные» поклонники его творчества во главе с родственником Йозефа Шпауна поэтом-любителем Антоном Оттенвальтом. Из Линца 19 августа Шуберт написал Иоганну Майрхоферу:

«Дорогой Майрхофер!

Если Тебе живется так же хорошо, как мне, значит Ты вполне здоров. В настоящее время я нахожусь в Линце, был у Шпаунов, встретил Кеннера, Крайля и Форстмайера, познакомился с матерью Шпауна и с Оттенвальтом, которому я пел его колыбельную песню, положенную мною на музыку. В Штейре я очень хорошо развлекался и еще буду развлекаться. Местность божественна, и под Линцем тоже очень красиво...

Госпоже фон С[ансуси] прошу передать сердечный привет. Ты уже что-нибудь сделал? Я надеюсь, что да.— День рождения Фогля мы отпраздновали сочиненной Штадлером и положенной мною на музыку кантатой, которая прошла очень хорошо. Теперь прощай до половины сентября.

Г-н ф. Фогль Тебе кланяется.

Поклонись от меня Шпауну.

Твой друг

Франц Шуберт» (Ж. Ш., 186).

Из своей первой совместной поездки в Верхнюю Австрию Шуберт и Фогль вернулись в ноябре 1819 года. По возвращении композитор возобновил прежний образ жизни, много времени отдавая общению с друзьями. Нередко он навещал Йозефа Хюттенбреннера, который рассказывает:

«Я искал квартиру и нашел ее... у графини Заурау-Еттель... Шуберт часто посещал меня здесь и сочинил тут увертюру f-moll [F-dur, для фортепиано в четыре руки], после того как мы ранее проигрывали увертюру f-moll Бетховена, и он не прекращал работы, пока она не была готова; при этом он пропустил обед!» (В., 215).

Весной следующего 1820 года произошло событие, несомненно, тяжело переживавшееся Шубертом. Один из его друзей, тиролоец Йоганн Зенн, еще в конвикте выделявшийся своими свободолобивыми устремлениями и подвергавшийся за них дисциплинарным взысканиям, попал под наблюдение венской полиции, был признан человеком опасным и в конце концов подвергнут аресту. Полиция нагрянула к Зенну как раз тогда, когда у него находилось несколько друзей, включая Шуберта. Сохранился рапорт главного комиссара полиции президенту полиции относительно обыска у Зенна и его ареста; как видно из него, Шуберт и другие друзья вели себя во время налета полиции отнюдь не безучастно:

«Рапорт... об упрямом и оскорбительном поведении состоящего в корпоративном студенческом союзе Йоганна Зенна, уроженца Пфунда в Тироле, во время предпринятых в его жилище согласно предписанию просмотра книг и конфискации его бумаг, причем среди прочих он употребил выражения, что «ему нечего тревожиться из-за полиции», так как правительство слишком глупо, чтобы проникнуть в его тайны. Сообщают также, что при этом находившиеся у него друзья, школьный помощник... Шуберт и [студент-юрист Штайнсберг, затем пришедшие к концу студенты, частный студент Цехентер из Цилли и сын торговца Брухмана, [студент-]юрист 4-го курса, присоединились к нему, высказываясь в том же духе, и набросились на действующих по долгу службы чиновников с оскорблениями и ругательствами. О чем гл[авный] комис[сар] пол[иции]

докладывает по службе, чтобы за несдержанное и недопустимое поведение вышеупомянутые были бы соответственно наказаны. Гл[авная] д[ирекция] п[олиции] при этом замечает, что при разборе дела Зенна этот рапорт должен быть принят во внимание; впрочем, те лица, которые при посещении Зенна грубо себя вели в отношении г[лавного] п[олицейского] к[омиссара], должны быть вызваны, и им должно быть сделано строгое предупреждение, и придворный секретарь Штайнсберг, как и торговец Брухман, должны быть извещены о поведении их сыновей» (Ж. Ш., 189—190).

После четырнадцатимесячного содержания в тюрьме Зенн был выслан в Тироль; он сохранил свои свободолюбивые устремления, но вынужден был добывать средства к существованию любой работой, какую мог найти, вплоть до солдатской службы. Шуберт и его друзья поддерживали с ним контакт, однако из их среды Зенн был вырван навсегда.

В то же время круг друзей, поклонников творчества и покровителей Шуберта, быстро расширился. Шпаун пишет:

«Слава Шуберта понемногу распространялась: Маттеус фон Коллин, мой родственник... слышавший у меня Шуберта, потребовал, чтобы я привел его с Фоглем к нему в дом, куда он хотел пригласить любителей искусств, чтобы они также познакомились с Шубертом. По этому случаю там присутствовали патриарх Пиркер, граф Мориц Дитрихштейн, надворный советник Мозель, надворный советник Хаммер, Каролина Пихлер и многие другие, и все были совершенно очарованы исполнявшимися песнями. Надворный советник Мозель, сам отличный музыкант, неоднократно повторял, что ничего подобного он еще не переживал. Одну из песен Арфиста — «Тихо к двери проскользну я» — он объявил шедевром, который показывает, что Шуберт не только

богат мелодиями, но является одновременно и глубоким музыкантом» (В., 194—195).

Некоторые дополнительные подробности сообщает Ансельм Хюттенбрэннер. Он пишет:

«Сочиненные им вариации e-moll à 4 mains¹ на французскую тему я вместе с ним исполнял в первый раз по рукописи у надворного советника Коллина. На этом вечере он также впервые пел и играл «Скитальца», причем присутствовавшая писательница Каролина Пихлер сказала ему много любезного и ободряющего. Она вообще была очень расположена к музе Шуберта» (В., 82).

В следующем году Шуберт решил посвятить три свои песни, подготовленные к изданию как ор. 4, Ладислаусу Пиркеру. В ту пору на посвящение сочинения нужно было разрешение лица, которому оно посвящалось. Пиркер с благодарностью принял посвящение песен, самую значительную из которых, «Скитальца», впервые услышал на упоминавшемся вечере у Маттеуса Коллина:

«Высокопочтимый господин!

Ваше любезное предложение посвятить мне 4-ю тетрадь Ваших несравненных песен я принимаю с тем большим удовольствием, что мне теперь часто будет вспоминаться тот вечер, когда я был так сильно захвачен глубиной Вашего духа, особенно выступающей в звуках Вашего «Скитальца». Я горд тем, что принадлежу к одному с Вами отечеству, и остаюсь с величайшим уважением

преданнейший Вам

Венеция, 18 мая
1821 г.

Иоганн Л. Пиркер...
Патриарх» (Ж. Ш., 237).

¹ В четыре руки (франц.).

По свидетельству Шпауна после упомянутого вечера «песни Шуберта часто исполнялись в доме... Маттеуса фон Коллина, который восторженно относился к сочинениям Шуберта. Исполнялись они силами кружка, состоявшего из нескольких выдающихся по своему таланту и положению людей. Все они были искренно рады появлению этих новых произведений в такие мрачные времена, и каждый из них содействовал тому, чтобы на Шуберта было обращено всеобщее внимание» (В., 33).

В 1820 году Шуберт впервые выступил публично в качестве театрального композитора. Первым увидевшим свет рампы сценическим произведением с его музыкой явился одноактный фарс с пением «Братья-близнецы» (перевод с французского), в котором обе заглавные роли братьев-близнецов исполнял Фогль. Шпаун сообщает:

«По ходатайству Фогля Шуберт получил в 1820 году заказ на сочинение небольшой оперы «Братья-близнецы» для императорско-королевского придворного театра около Каринтийских ворот. Хотя композитор остался совершенно равнодушным к либретто, в этой опере было несколько прекрасных музыкальных пьес, и она исполнялась не без успеха. Хор интродукции, который пришлось повторить, и две арии Фогля были встречены громкими, бурными аплодисментами. Никак нельзя было сказать, что инструментовка и обработка всего произведения принадлежат начинающему композитору: это было тем отраднее, что Шуберт до этого никогда не слышал исполнения какого-либо своего крупного музыкального произведения и поэтому не мог еще приобрести собственного опыта» (В., 33).

Интересные подробности о первой постановке «Братьев-близнецов», состоявшейся 14 июня 1820 года, приводит Ансельм Хюттенбреннер:

«На первом представлении я сидел вместе с Шубертом в верхнем ярусе. Он был очень счастлив, что интродукция этой оперетты вызвала бурные аплодисменты. Всем номерам, в которых выступал Фогль, оживленно хлопали. В конце Шуберта бурно вызывали, однако он не хотел подниматься на сцену, так как на нем был надет старый поношенный сюртук. Я поспешно скинул свой черный фрак и уговаривал Шуберта надеть его и представиться публике, что могло бы принести ему большую пользу; он, однако, был слишком нерешительным и боязливым. Так как вызовы не прекращались, наконец, вышел режиссер и сказал, будто Шуберт не присутствует в театре, что последний выслушал с улыбкой. После этого мы пошли в гостиницу Ленкера на Зингерштрассе, где несколькими бутылками несмюллерского отпраздновали успех оперетты» (В., 81—82).

Успех «Братьев-близнецов» все же был относительным. Отзывы прессы были в общем отрицательными. Правда, все рецензенты отзывались о музыке с несравненно большей теплотой, чем о тексте пьесы, хотя некоторые из них и находили инструментовку перегруженной или слишком «разбросанной», а модуляции чересчур обильными и резкими. Однако несоответствие между музыкой и текстом было очевидным почти для всех. Наиболее определенно написал об этом, пожалуй, Франц фон Шлехта, поэт-любитель и почитатель музыки Шуберта, примыкавший к его дружескому кружку, автор рецензии, помещенной в венской газете «Conversationsblatt» 20 июня 1820 года:

«В его прекрасных, к сожалению, слишком мало известных, песнях, раскрывается простой, глубокий и поэтический дух. В данной пьесе он боязливо искал, где бы он мог проявить свою силу. Об этом свидетельствует все построение... Шуточная сторона действия явно

ему не нравилась, потому что она осталась совершенно незатронутой. Так как музыка оказалась богатым платьем, накинутым на деревянную статую, этот внутренний разлад мог произвести лишь неудовлетворительное впечатление» (Ж. Ш., 197—198).

Пьеса выдержала лишь шесть представлений.

За «Братьями-близнецами» вскоре же последовала «Волшебная арфа», трехактная волшебная пьеса, текст которой был написан секретарем и поэтом Кернтнер-тор-театра Георгом Гофманом. Получению Шубертом заказа на музыку к этой постановке содействовал Леопольд Зонляйтнер, который рассказывает:

«Летом 1820 года в театре Ан дер Вин декоратор Герман Неефе, машинист Антон Роллер и костюмер Лука Пьяцца должны были получить общий бенефис. Так как я был в родственных отношениях с Неефе через его жену (мою кузину), он вместе с режиссером Фридрихом Деммером обратился ко мне за советом относительно композитора для избранной к бенефису волшебной оперы. Они уже думали о Шуберте, и я укрепил их в этом решении, сведя с самим Шубертом. Последний решил тотчас же заняться этой композицией, которая через несколько недель была готова; 19 августа 1820 года была поставлена «Волшебная арфа»... Сольного пения в «Волшебной арфе» было мало; основными составными частями являлись хоры и мелодрама; только господин Франц Йегер имел очень красивый романс для тенора с сопровождением арфы. Пьеса прошла с умеренным успехом» (В., 124).

Музыку этого произведения характеризует Шпаун:

«Более значительной, по сравнению с ...оперой [«Братья-близнецы»], была сочиненная вскоре музыка к мелодраме «Волшебная арфа», которая ставилась в театре Ан дер Вин. Хотя и эта пьеса ничего собой не представляла, мир фей давал большой простор фанта-

зии композитора, и он создал произведение, полное бес-
предельно прекрасных мелодий и самых чудесных эф-
фектов. Приходится пожалеть, что такая богатая фан-
тазия и столько нежности расточались на произведение,
которое не могло долго удержаться на сцене. Только
благодаря действительно прекрасной музыке мелодра-
ма не провалилась; она даже выдержала довольно
большое число представлений. Может быть, недалеко то
время, когда это прекрасное сочинение Шуберта опять
появится на свет, и публика, которой с тех пор дух шу-
бертовских сочинений стал более близким, будет пора-
жена красотой произведения, оцененного тогда только
немногими» (В., 33).

Рецензенты отозвались о музыке «Волшебной ар-
фы» еще более сочувственно, чем о музыке «Братьев-
близнецов», зато текст пьесы они подвергли поистине
убийственной критике. Франц фон Шлехта, отозвавший-
ся и на эту постановку, писал в газете «Conversations-
blatt» от 29 августа:

«Сочинитель вышеназванной феерии ...искусно су-
мел даже удачные положения привести к ужаснейшей
путанице, как верный борец за бессмысленность, он из-
бегал того, что называют планом, завязкой, характери-
стикой и человеческой речью. Воистину жаль богатое
оформление, которое растратили на это безумие, жаль
прежде всего прекрасную музыку Шуберта, которая не
нашла более достойного объекта. Этот художник в
течение самого короткого времени принес на сцену
свое второе музыкальное творение и блестяще пере-
убедил тех, которые при постановке первой вещи
находили основания для сомнений в его гении»
(Ж. Ш., 210—211).

«Волшебная арфа» выдержала восемь представле-
ний. Сборы от представления к представлению умень-
шались, и после восьмого представления дирекция теат-

ра объявила себя неплатежеспособной. Таким образом Шуберт не получил обусловленного вознаграждения...

Хотя пожелание Шпауна о возрождении «Волшебной арфы» до сих пор в полной мере не реализовано, по крайней мере увертюра к этой пьесе избежала участи остальных музыкальных номеров — она стала одним из наиболее популярных оркестровых произведений Шуберта, но не как увертюра к «Волшебной арфе», а как увертюра к пьесе «Розамунда», для которой Шуберт использовал ее несколькими годами позднее.

Третий раз Шуберт выступил на театральной сцене лишь как «соавтор». 20 июня 1821 года в Кернтнертортеатре была поставлена опера Герольда «Волшебный колокольчик». По словам Шпауна, «Шуберт получил тайное поручение дополнительно сочинить арию тенора и комический дуэт. Секрет строго сохранялся, и даже своим друзьям он об этом не сообщил. Обе вещи были встречены с большим одобрением, чем вся остальная опера» (В., 196).

В целом дебют Шуберта на сцене явно не был удачным. Хотя композитор в последующее время продолжал неутомимо работать над новыми оперными сочинениями, ни одно из них, если не говорить о драме Гельмины фон Шези «Розамунда» с его музыкой, не было поставлено при его жизни. Поражение в начале пути во многом закрыло ему дорогу на оперную сцену. Надо признать, однако, и то, что по различным причинам, прежде всего опять-таки из-за плохих либретто, почти все последующие оперные сочинения Шуберта также оказались нежизнеспособными.

Напротив, вокальные произведения Шуберта и прежде всего его песни с каждым днем завоевывали в Вене все большее признание. Росту их известности содействовал в первую очередь сам дружеский кружок Шуберта, в котором композитор неизменно показывал свои новые

работы. С начала 1821 года друзьями композитора стали устраиваться особые музыкальные вечера, на которых звучали исключительно сочинения Шуберта; они получили название «шубертиад». На «шубертиады» друзья Шуберта приглашали своих знакомых, и таким образом круг лиц, приобщившихся к шубертовскому искусству, расширялся. О том, какое огромное впечатление производили «шубертиады» на «новичков», свидетельствует письмо венского служащего Йозефа Хубера, около этого времени примкнувшего к шубертовскому кружку, к своей невесте:

«Вена, 30 января 1821 г.

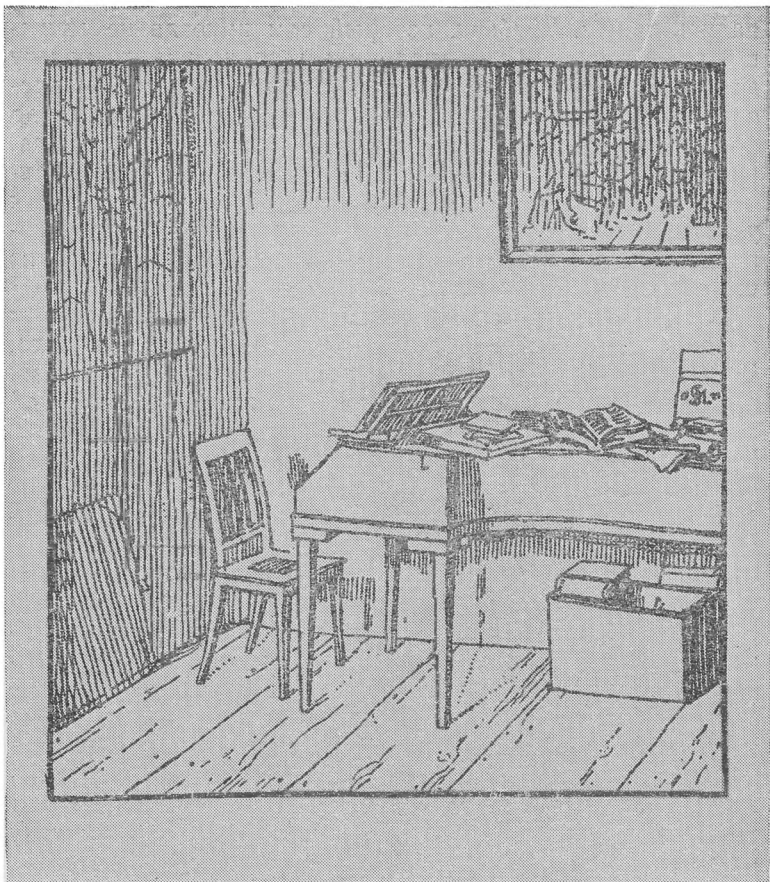
Прошлую пятницу [26-го] я очень хорошо развлекался; поскольку [Софи] Шобер была в Ст.-Пельтене. Франц пригласил вечером Шуберта и 14 хороших знакомых. Множество великолепных песен Шуберта было тут сыграно и спето им самим, что продолжалось до 10 часов вечера. После этого пили пунш, который предоставил один из присутствовавших, и так как он был хорош и имелся в изобилии, компания, и без того настроенная весело, стала еще веселее, так что было уже 3 часа утра, когда мы разошлись. Ты можешь представить себе, насколько приятным для меня было общение со столь многими остроумными людьми — удовольствие, которого я был лишен в течение многих лет, и которое еще более возрастало благодаря воспоминаниям о моих студенческих годах. Поэтому я охотно отвергаю все, что называют развлечением» (Schubert. Die Dokumente seines Lebens. Gesammelt und erläutert von O. E. Deutsch. Leipzig, 1964, S. 115).

Описываемая Хубером «шубертиада» — первая, о которой до нас дошли сведения. Общество на ней было исключительно мужским. В последующее время приглашались и дамы, поэтому в качестве завершения устраи-

вались танцы. Шуберт, который сам никогда не танцевал, садился за фортепиано и импровизировал музыку для танцев. Некоторые из таких импровизаций он впоследствии записывал; все или почти все дошедшие до нас фортепианные танцы Шуберта своим происхождением обязаны «шубертиадам». В исполнении песен Шуберта на более поздних «шубертиадах» часто принимал участие Фогль, исполнялись и фортепианные сочинения — самим Шубертом и пианистами-любителями из его дружеского кружка.

«Шубертиады» очень содействовали расширению и обновлению состава дружеского кружка Шуберта. В середине 1821 года в него вошел молодой художник Леопольд Купельвизер, а вскоре и еще более молодой художник, впоследствии прославленный Мориц Швинд. Купельвизер, в особенности же Швинд, стали близкими друзьями композитора. Эдуард Бауэрнфельд, драматург и поэт, примкнувший к шубертовскому кружку несколько позднее, рисует яркий портрет юного Швинда и его отношений с Шубертом:

«Мориц Швинд, художник до глубины души, вряд ли был менее одарен для музыки, чем для живописи. Романтический элемент, который был ему присущ, открылся ему в музыкальных творениях старшего друга еще более убедительным и покоряющим — это была та музыка, которой жаждала его душа. И он привязался к мастеру со всей своей молодой искренностью и мягкостью, он был в него совершенно влюблен. Шуберт тоже заключил молодого художника, которого в шутку называл своей возлюбленной, в глубине своего сердца. Он очень считался с музыкальным чутьем Швинда и каждую новую песню или фортепианную пьесу показывал сначала молодому другу, для которого они всегда звучали как новое откровение его собственной души» (В., 268).



Комната Шуберта.
Рисунок пером М. Швинда, 1821 год

В 1821—1822 годах члены шубертовского кружка регулярно встречались по вечерам в отдельном кабинете ресторана при гостинице «Венгерская корона» или в Вассербургском кафе. Желающих примкнуть к шубертовскому кружку стало так много, что когда кто-либо из его членов рассказывал Шуберту о новом «кандидате», композитор обыкновенно спрашивал: «Может он что-нибудь?» («Kann er was?»), в связи с чем и собрания друзей были прозваны «канервасами».

Песни и другие вокальные сочинения Шуберта в это время все чаще начинают исполняться и в домах венских любителей музыки, где зачастую собиралось значительное количество слушателей.

Одним из таких домов был дом адвоката, нотариуса и профессора Игнаца фон Зонляйтнера, отца Леопольда Зонляйтнера. Последний пишет:

«У моего отца... в течение ряда лет по пятницам четырнадцать раз каждую зиму проходили музыкальные вечера для приглашавшихся друзей; их организацией и управлением ими ведал один я. В них принимали участие лучшие здешние любители музыки и артисты, охотно выступали и приезжие иногородние артисты. Число слушателей постоянно составляло сто двадцать, и мы были вынуждены предотвратить дальнейший наплыв» (В., 113). «Хотя в этом кругу почитались и исполнялись прежде всего сочинения признанных великих мастеров искусства, без промедления принимались и ободрялись и новые явные таланты, и их сочинения доводились до слушателей. Это касается прежде всего Франца Шуберта, сочинения которого здесь впервые были представлены более широкой публике... В январе 1819 года был исполнен «Прометей», правда, только в сопровождении фортепиано, но с большим успехом; 19 ноября последовал вокальный квартет «Деревушка»; наконец, 1 декабря 1820 года «Лесной царь», отлично спетый Ав-

густом фон Гимнихом, имел самый блестящий успех...» (В., 230).

«19 января... он с таким же успехом спел там же «Ски-тальца». 2 марта 1821 года фрл. Софи Линхарт исполнила у нас «Гретхен за прялкой», а 30 марта — «Юношу на холме», и в тот же день восемь прекрасных певцов, а именно: Барт, Гимних, Умлауф, Кребнер, Нейебзе, Гец, Прайзингер и Хардт — спели «Песнь духов над водами» (В., 113).

Исполнения в доме Игнаца Зонляйтнера явились своего рода посредствующим звеном к публичному исполнению ряда выдающихся вокальных сочинений Шуберта, и в первую очередь его «Лесного царя». По свидетельству Леопольда Зонляйтнера, определенную роль здесь сыграл его родственник Йозеф Зонляйтнер:

«Мой дядя, и.-к. правительственный советник Йозеф Зонляйтнер, побудил Фогля исполнить «Лесного царя» публично. 7 марта 1821 года «Общество благородных дам для поощрения доброго и полезного» давало в Кернтнертор-театре музыкальную академию с декламацией и живыми картинами (какие тогда устраивались ежегодно). Мой дядя как секретарь Общества организовывал концерт, и так как через меня он познакомился с музыкой Шуберта, он распорядился об исполнении в этот вечер трех его сочинений, а именно: 1) «Лесной царь», пел Фогль, аккомпанировал Ансельм Хюттенбреннер; 2) «Деревушка», вокальный квартет, исполнили господа Барт, Умлауф, Нейебзе, Гец; 3) «Песнь духов над водами», для восьми мужских голосов» (В., 114).

Об исполнении на этой академии «Лесного царя» рассказывает Ансельм Хюттенбреннер:

«И.-к. придворный оперный певец Фогль спел эту песню так хорошо, с таким воодушевлением, что ее

пришлось повторить. Я играл сопровождение к ней на новом рояле [фабрики] Конрада Графа. Шуберт, который мог бы сыграть свое собственное сочинение столь же хорошо, как и я, не решился на это из боязни; он удовольствовался тем, что стоял возле меня и переворачивал страницы. На репетиции Шуберт по настоянию Фогля, вставил в фортепианное сопровождение несколько тактов в разных местах, чтобы певец мог чаще отдыхать» (В., 86).

О том, как были приняты слушателями «Деревушка» и «Песнь духов над водами», мы знаем со слов участвовавшего в их исполнении певца-любителя Игнаца Умлауфа:

«Деревушка», более легкого рода музыка, необычайно понравилась. «Хор духов над водами», глубоко задуманная возвышенная звуковая картина, была отлично разучена и исполнена восемью хорошо обученными музыкантами; но трудная музыка была непонятна для и без того еще не привыкшей к шубертовской манере публики; она осталась холодной, ни одна рука не двинулась, и певцы, которые, проникнув в возвышенные красоты этой музыкальной пьесы, ожидали величайшего успеха, отступили, словно попав под холодный душ. Несмотря на это они имели мужество вскоре после этого исполнить ту же вокальную пьесу, причем она так понравилась, что ее пришлось повторить» (В., 221—222).

Около этого времени началось, наконец, и издание сочинений Шуберта. Проложить к нему путь помогли Шуберту друзья и в первую очередь Леопольд Зонляйтнер:

«Уже исполнение «Лесного царя» произвело большую сенсацию; имя Шуберта вдруг стали называть во всех музыкальных кругах и удивлялись, почему его песни не были напечатаны; между тем через личного друга Шу-

берта господина Йозефа Хюттенбренера я ближе познакомился с обстоятельствами первого из них и узнал, что его денежное положение отнюдь не было удовлетворительным. Поэтому мы решили искать издателя для его сочинений, для чего сам Шуберт с его наивной простотой совсем не подходил. Я предложил «Лесного царя» художественным издателям Тобиасу Хаслингеру и Антону Диабелли. Однако оба отказали в издании (даже без гонорара), так как в связи с неизвестностью композитора и трудностью фортепианного сопровождения не рассчитывали на материальный успех. Обиженные этим отказом, мы решили организовать издание на средства Шуберта. Я, Хюттенбреннер и еще два любителя искусства оплатили стоимость [издания] первой тетради из своих средств и в феврале 1821 года отдали «Лесного царя» в гравировку. Когда мой отец на одном из вечеров у нас объявил, что имеется «Лесной царь», в тот же вечер присутствующими было куплено сто экземпляров, что покрыло стоимость второй тетради. Так мы издали на собственные средства двенадцать первых сочинений, которые продавались у Диабелли на комиссии. Из богатой выручки мы заплатили долги Шуберта за квартиру, оплатили счета сапожника и портного, в гостинице и в кофейне и помимо того выдали ему значительную сумму на руки... Если бы дела также шли и дальше, Шуберт извлек бы большую выгоду из своих сочинений и остался бы их собственником. Однако Диабелли тайком от нас предложил ему за доски и право издания первых двенадцати сочинений 800 флоринов. Сумма соблазнила Шуберта согласиться на предложение, и из-за этого он потерял свою свободу» (В., 113—114).

Таким образом Шуберт с его непрактичностью не сумел обеспечить себе постоянный доход от переиздания первых тетрадей песен, содержавших сразу же за-

воевавшие признание сочинения; с другой стороны, как замечает Шпаун, «теперь путь был проложен, и издатели понемногу стали принимать его сочинения; но скромный Шуберт, который в денежных делах был настоящим ребенком, бывал доволен всем, что они ему давали, и таким образом все еще не мог заработать даже на самое необходимое» (В., 196).

Около этого времени о песнях Шуберта заговорили и газеты. Определенную роль здесь снова сыграли друзья. Так, в венской газете «Sammler» 1 мая 1821 года было помещено объявление-рекомендация о выходе из печати песни «Гретхен за прялкой». Эта заметка, в которой шубертовскому творению дается исключительно высокая оценка, как было установлено впоследствии, принадлежит перу Йозефа Хюттенбренера:

«В нескольких частных концертах эта музыкальная пьеса была отмечена единодушным одобрением, и каждый любитель пения ожидал выхода этого сочинения в свет с нетерпением, делающим честь ученику великих мастеров Сальери и Фогля.

Состояние Гретхен, в котором друг друга сменяют чувства и переживания любви, горя и блаженства, столь захватывающе передано музыкой Шуберта, что вряд ли можно представить себе более потрясающее впечатление, чем то, которое оставляет эта музыкальная картина. Помимо того, в сочинении действует и фортепианная партия, которая так счастливо передает движение колеса прялки, и особенно примечательна мастерская разработка мотива. В песенке «Гретхен за прялкой» мы вообще находим столь же много неподражаемой оригинальности, что и в «Аделаиде» Бетховена, и в «Хлое», и в «Вечернем настроении» Моцарта» (Ж. Ш., 233—234).

Однако и рецензенты, не принадлежавшие к дружескому кружку Шуберта, высоко оценивали его выдающиеся песенные сочинения и обнаруживали верное

понимание ряда их особенностей. Об этом свидетельствует анонимный отзыв о той же песне, относящийся, правда, к более позднему времени — он был напечатан в венской газете «Allgemeine Musikalische Zeitung» 19 января 1822 года:

«Редко на долю композитора выпадает такой большой дар доводить созданные поэтом образы до восприимчивой души слушателя, глубоко его захватывая. Превосходным свидетельством этого является песня «Гретхен за прялкой» Гёте, где художественное воспроизведение шума прялки служит весьма характерным, полным рембрандтовских светотеней фоном для изображения глубин женской души, погруженной то в мрачные картины настоящего и будущего, то в меланхолично-сладостные воспоминания о прошлом. Ни одно чувствительное сердце не может следить за изображаемой здесь сменой чувств несчастной Гретхен, не будучи охвачено грустью и не ощущая жуткой близости мрачных образов, витающих вокруг нее» (Ж. Ш., 253).

Об этом свидетельствует и отзыв той же газеты о песне «Лесной царь», опубликованный в номере от 12 мая 1821 года:

«Романтический дух Гёте, витающий в этой балладе, нашел в музыке молодого композитора очень красивый отзвук. Движение аккомпанеента очень верно подготавливает настроение слушателя к жуткой сцене и создает полное напряженного ожидания вступление к вопрошающим словам духов: «Кто скачет, кто мчится под хладною мглой?» Контуры мелодии ясны, но все же она обладает сказочным колоритом.

Противопоставление слов мальчика, отца и лесного царя ярко обнаруживает их характеры. С помощью диссонанса на крике: «Отец, отец!» — композитор придал индивидуальные черты ужасу мальчика и достиг желаемого эффекта...

Аkkомпанемент триолями поддерживает оживление на протяжении всего произведения и как бы придает ему больше единства...

Басовая каденция, которая несколько раз исполняется как Лесным царем, так и отцом, увеличивает сказочное очарование. Окончание с речитативом весьма похвально и доказывает, что композитор действительно понял гётевское стихотворение. Мы от всего сердца поздравляем молодого композитора с этим первым удачным опытом; благодаря непревзойденному исполнению Фогля в нескольких частных кружках и общественных учреждениях песня вызвала громкие аплодисменты публики» (Ж. Ш., 234—235).

Появление приведенных выше венских отзывов тесно связано с началом публикации сочинений Шуберта. Но еще 30 января 1821 года, то есть до выхода в свет опуса 1 Шуберта, дрезденская газета «Abendzeitung» опубликовала заметку о его песенном творчестве, написанную ее венским корреспондентом. Таким образом и за пределами Австрии, в Германии, имя Шуберта как творца несравненных песен начало приобретать известность:

«Молодой композитор Шуберт создал на стихотворения лучших поэтов (большей частью Гёте) несколько песен, которые свидетельствуют о глубочайших знаниях, сочетающихся с достойной удивления гениальностью, и привлекают к себе внимание всего образованного музыкального мира. Он умеет рисовать звуками, и песни «Форель», «Гретхен за прялкой» (из «Фауста») и «Борьба» Шиллера по правдивости характеристики превосходят все, что было известно в области песен» (Ж. Ш., 217).

Приведенные выше документы говорят о растущем признании гения Шуберта музыкальной общественностью. Нельзя, однако, не указать на то, что в опре-

деленных кругах новаторский характер произведений вызывал неодобрение; порой им предпочитали выдержанные в «привычном» русле сочинения третьестепенных, ныне совершенно забытых композиторов. Противоречивым было отношение к Шуберту, в частности, крупнейшей в Вене того времени общественно-музыкальной организации — Общества любителей музыки. В Обществе, в том числе и в его правление, входили друзья и сторонники композитора, однако, там было немало и его противников. Об этом красноречиво свидетельствует протокол состоявшегося 31 декабря 1821 года заседания «Концертного комитета» Общества, на котором друг композитора Леопольд Зонляйтнер довольно робко предложил исполнить на третьем концерте Общества «вокальный квартет или вокальный хор Шуберта или [!] Асмайера». В протоколе было записано решение комитета:

«Желательно, чтобы предложенные произведения уважаемого г. Шуберта не были бы слишком мрачными. Если бы можно было достать квартет Зайфрида, его следовало бы предпочесть, во всяком случае, для 4-го концерта надо выбрать его» (Ж. Ш., 252).

Несмотря на успех песен Шуберта, в центре внимания композитора продолжала оставаться опера. Это нелегко понять. Ведь до Шуберта песня считалась жанром второстепенного значения, так что композитор песен, добившийся даже самого большого успеха, по понятиям того времени, не мог ставиться в один ряд с создателями сочинений крупной формы, к которым в первую очередь относили симфонию в области инструментальной музыки и оперу — в области вокальной. Именно Шуберт в огромной степени возвысил скромную прежде песню с фортепианным сопровождением, которая стала носителем глубокого, значительного содержания. Уже к 1821 году Шуберт сделал решающие шаги

в этом направлении. Однако сам он, несомненно, не осознавал еще того нового значения, какое приобрела в его творчестве песня. Также смотрели на жанр песни и его друзья и вся музыкальная общественность, и чтобы положение изменилось, должно было пройти определенное время. Поэтому композитор, вопреки своим первым неудачам на театральном поприще, неуклонно продолжал работу в области оперного жанра. Поэтому и его покровители, в первую очередь И. Мозель и М. Дитрихштайн, старались оказать ему содействие в его шествии по этому столь тернистому для него пути.

Осенью 1821 года Шуберт начал работу над своим новым оперным сочинением — оперой «Альфонсо и Эстрелла». Либретто было написано его другом Шобером, как он сам признавался впоследствии, «в часы очень счастливой юношеской мечтательности, но также и в большой сердечной простоте». Неудачное либретто во многом определило судьбу всей оперы. Шуберт, однако, работал над ней с увлечением. Его пыл не охладило даже то обстоятельство, что надежды на постановку вскоре стали весьма сомнительными, поскольку придворный театр арендовал итальянский антрепренер Доменико Барбайя, и было очевидно, что господствующее положение на оперных подмостках займет итальянская опера. 2 ноября Шуберт сообщал о своих оперных делах Шпауну, находившемуся тогда в Линце:

«Опера Шобера доросла до 3-го акта, и я очень хотел бы, чтобы Ты мог присутствовать при ее возникновении. Мы возлагаем на нее большие надежды» (Ж. Ш., 246).

Первые два акта были сочинены Шубертом в значительной своей части не в Вене, а в замке Оксенбург близ Санкт-Пёльтена и в самом Санкт-Пёльтене, где он прожил около месяца вместе с Шобером в гостях у

родственника последнего, епископа Санкт-Пёльтена Иоганна Непомука фон Данкесрайтера. Совместную жизнь в Оксенбурге и Санкт-Пёльтене и работу над оперой более подробно описал Шобер в письме к тому же Шпауну, написанном на втором листе шубертовского письма:

«4 ноября 1821 г.

Дорогой друг!

Шуберт и я опять возвратились из нашего полудеревенского-полугородского места жительства и привезли с собой воспоминания о прекрасно проведенном месяце. В Оксенбурге мы встретились с действительно красивыми местностями, а в Санкт-Пёльтене посетили множество балов и концертов, несмотря на это мы были прилежны, особенно Шуберт, у него уже готовы почти 2 акта, я нахожусь в последнем. Я хотел бы только, чтобы Ты был с нами, слышал бы, как возникают прекрасные мелодии, удивительно, какое богатство цветущих мыслей опять происходит от него. Наша комната в С[анкт-] П[ёльтене] была особенно мила. 2 двухспальных постели, софа около теплой печки, фортепиано — все выглядело удивительно по-домашнему. По вечерам мы всегда докладывали друг другу, что произошло днем, потом посылали за пивом, курили трубки и при этом читали» (Ж. Ш., 247).

В работе над оперой, которую Шуберт временами ненадолго прерывал для создания небольших сочинений «по случаю» или по заказу, прошел конец года и начало следующего. Для того, чтобы композитор и либреттист, как и в Санкт-Пёльтене, могли работать в тесном контакте, Шуберт снова переехал к Шоберам, где с небольшим перерывом прожил до лета 1823 года. Партитура оперы была завершена 27 февраля 1822 года. Как и все последующие оперные сочинения Шуберта,

опера «Альфонсо и Эстрелла» при жизни композитора не была поставлена.

Однако Шуберт создавал и произведения других жанров помимо оперы и песни. И эти сочинения показывают, что он все более овладевает различными областями музыкального творчества, обретает все большее мастерство и уверенность. Определенную роль здесь, конечно, сыграли и внешние обстоятельства — растущее признание его творчества, начало издания его сочинений. Антон Хольцапфель, товарищ Шуберта по конвикту, продолжавший пристально следить за его успехами, в своем письме Штадлеру от 22 февраля 1822 года дает как бы «со стороны» яркую и во многом пророческую характеристику Шуберта этой поры:

«Шуберт, как говорят, наделал bruit¹ и, как говорят, также сделает свою sort². Я его редко вижу, да мы и не очень подходим друг к другу, так как его мир должен быть совсем иным и действительно таков. Его немного резкие манеры ему очень кстати и сделают из него твердого человека и зрелого художника; он будет достоин искусства» (Ж. Ш., 257—258).

В апреле 1822 года той же фирмой «Каппи и Дибелли», которая осуществила «на комиссии» издание первых песенных опусов Шуберта, были опубликованы его вариации на тему французской песни для фортепиано в четыре руки opus 10. На титульном листе значилось, что эти вариации посвящены Людвигу ван Бетховену. Для Шуберта такое посвящение было обязывающим ко многому. Оно свидетельствовало о том, что вера его в свои силы возросла, что если в области инструментальной музыки он и не был еще готов к тому,

¹ Шум (франц.).

² Судьбу (франц.).

чтобы померяться силами с великим мастером, то во всяком случае мог надеяться на его одобрение. Поскольку, как упоминалось, для посвящения сочинения в то время нужно было разрешение лица, которому сочинение посвящалось, очевидно, что Шуберт должен был вступить в контакт с Бетховеном — если не личный, то через посредство общих знакомых. Естественно, что после выхода в свет вариаций Шуберт счел своим долгом передать их экземпляр Бетховену. Возможно, что при этом он лично познакомился с композитором, которого ранее наблюдал только издали, например, в музыкальном магазине Штайнера. Как указывает Ансельм Хюттенбреннер, «несколько раз в неделю между 11 и 12 часами дня Бетховен посещал магазин издательства «Штайнер и комп.». Там почти всякий раз собирались композиторы и обменивались мнениями о музыке. Шуберт часто сопровождал меня туда. Помещение находилось на Патерностер-гесхен. Мы наслаждались трезвыми, порой саркастическими замечаниями Бетховена, особенно если они относились к чужестранной музыке» (В., 138).

Однако решительное суждение о том, познакомился ли Шуберт в это время с Бетховеном, вынести невозможно — сообщения на этот счет очень разноречивы. Согласно Антону Шиндлеру, секретарю и «делопроизводителю» Бетховена, такая встреча имела место, но прошла не так, как хотелось бы Шуберту:

«Не повезло Францу Шуберту в 1822 году при вручении своих посвященных композитору [Бетховену] вариаций в четыре руки. Робкий и одновременно скупой на слова сын муз, несмотря на то, что его сопровождал Диабелли и при представлении выражал за него маэстро его чувства, сыграл неприятную и ему самому роль. Сохранявшаяся вплоть до дома смелость полностью оставила его перед лицом великого художника. А ког-



Титульный лист первого издания Вариаций Шуберта
для фортепиано в четыре руки оп. 10,
посвященных Бетховену

да Бетховен выразил желание, чтобы Шуберт сам записывал ответы на его вопросы, рука отказала ему. Бетховен просмотрел врученный ему экземпляр и натолкнулся на гармонические неправильности. Мягко он обратил на них внимание молодого человека, но тотчас

же добавил, что это не смертельные грехи; между тем Шуберт, возможно, вследствие этого ободряющего замечания, полностью потерял самообладание. Только на улице он собрался с силами и крепко отчитал самого себя. Более у него ни разу не хватило смелости предстать перед маэстро» (В., 210).

Однако Йозеф Хюттенбреннер и Йозеф Шпаун полностью оспаривают это сообщение не всегда точного Шиндлера. Согласно Йозефу Хюттенбреннеру, «эти вариации Шуберт понес в награвированном виде к Бетховену, которого, однако, не было дома. Но как Карл Бетховен, так и Шиндлер неоднократно говорили мне, что они получили полное одобрение Бетховена, ведь Бетховен играл их со своим племянником почти ежедневно на протяжении нескольких месяцев. Однако никогда Шуберт не входил в соприкосновение с Бетховеном, только в первый и последний раз у смертного одра Бетховена с Ансельмом, мною и Тельчером, куда нас повел Шиндлер» (В., 212).

Другие значительнейшие инструментальные сочинения 1822 года — это фортепианная фантазия «Скиталец», использующая во второй части тему одноименной песни и написанная в конце года по заказу «богатого частного лица» — помещика Эммануэля Либенберга де Життин, в особенности же гениальная «Неоконченная симфония», сочинявшаяся, по-видимому, до октября месяца и оставшаяся фрагментом (запись партитуры Шуберт оборвал на второй странице третьей части — скерцо; в сохранившемся фортепианном эскизе скерцо дописано до середины трио). 3 июля 1822 года, по-видимому, незадолго до начала работы над симфонией, Шуберт записал потрясающий по своей силе «Аллегорический рассказ», где в опoэтизированной и символической форме выразил переживания, которые, очевидно, продолжали глубоко волновать его на протяжении всей

его жизни — переживания, вызванные разрывом с отцом из-за разногласий по вопросу о выборе профессии и смертью матери. К концу 1822 года отношения Шуберта с отцом значительно улучшились, прежде всего в связи с успехами, одержанными сыном на избранном им композиторском поприще, так что в конце 1822 года он даже в течение некоторого времени снова жил в доме отца; очевидно, однако, что это несколько не ослабило в душе композитора отпечатка когда-то им пережитого. Некоторые исследователи склонны рассматривать «Аллегорический рассказ» Шуберта как своего рода «программу» «Неоконченной симфонии». Подобное толкование рассказа, скорее всего написанного в связи с литературными занятиями в кружке для прочтения на одном из дружеских собраний, является, как мы показали в другом месте, весьма натянутым¹. В то же время нельзя отрицать, что по самому духу между «Аллегорическим рассказом» и «Неоконченной симфонией» имеется много общего, что настроения и переживания, выраженные композитором в «Неоконченной симфонии», несомненно, близки к тем, которые он запечатлел в своем «Аллегорическом рассказе»:

«Я был братом многих братьев и сестер. Наш отец и наша мать были добрыми. Я глубоко любил всех.— Однажды отец повел нас на пир. Братья там очень веселились. Но я был печален. Тогда мой отец подошел ко мне и приказал мне отведать прекрасных кушаний. Но я не мог, и, рассердившись на это, мой отец прогнал меня с глаз долой. И я, с сердцем, полным безграничной любви к тем, кто пренебрегал ею, направил свои шаги в далекие края. Долгие годы я чувствовал, как меня разрывали величайшая скорбь и величайшая любовь.

¹ См. нашу книгу «Шуберт. Некоторые проблемы творческой биографии». М., 1972.

Тут пришла весть о смерти моей матери. Я поспешил, чтобы ее увидеть, и мой отец, смягченный горем, не препятствовал мне войти. И я увидел [ее] тело. Слезы потекли из моих глаз. Она лежала как доброе старое прошлое, в котором, по мнению покойной, мы должны были бы жить, как когда-то жила и она.

И мы в печали следовали за ее телом, и гроб был опущен. С тех пор я опять остался дома. Однажды мой отец вновь повел меня в свой любимый сад. Он спросил меня, нравится ли он мне. Но мне сад был противен, и я ничего не осмелился сказать. Тогда, вспыхнув, он спросил меня вторично: нравится ли мне сад? Дрожая, я ответил отрицательно. Тогда мой отец побил меня, и я сбежал. И вновь, с сердцем, полным безграничной любви к тем, кто пренебрегал ею, я направил свои шаги в далекие края. Теперь я пел песни — долгие, долгие годы. Когда я хотел петь о любви, она становилась для меня горем. А когда я хотел петь только о горе, оно становилось для меня любовью.

Так разрывали меня любовь и горе.

И однажды до меня дошло известие о благочестивой деве, которая только что умерла. И вокруг ее могилы образовался круг, в котором вечно, как бы в блаженстве, бродили многие юноши и старцы. Они говорили тихо, чтобы не разбудить деву.

Казалось, что божественные мысли легкими искрами, производящими слабый шум, непрерывно сыплются из могилы девы на юношей. Тогда мне тоже очень захотелось так же побродить там. Люди, однако, говорили, что только чудо приводит в этот круг. Но я, творя про себя молитву, с твердой верой, опустив взор, медленным шагом пошел к могиле, и прежде чем я мог бы об этом мечтать, я был в кругу, который издавал удивительно нежный звук; и я ощутил вечное блаженство, как бы сосредоточенное в одном мгновении. И своего отца я

увидел примиренным и любящим. Он заключил меня в свои объятия и плакал. А я еще больше.

Франц Шуберт» (Ж. Ш., 270—271).

То, что композитор не завершил своей «Неоконченной симфонии», не было простой случайностью. Этому может быть только одно объяснение. Если даже Шуберт и ощутил впечатляющую силу созданных им двух частей, путь, по которому он в них пошел, путь очень личной, субъективной лирической трактовки жанра — он счел неверным, ошибочным. Поэтому он не придал большого значения написанным им частям и отказался от дальнейшей работы над симфонией. Для суждения об отношении Шуберта к «Неоконченной симфонии» в высшей степени показательным его обращение к Шпауну письмо от 7 декабря 1822 года, интересное и в других отношениях. Так, оно характеризует жизнь дружеского кружка в данный период, показывая, что наряду с «шубертиадами» в его быт вошли теперь и чтения вслух произведений художественной литературы, дает представление о надеждах, возлагавшихся Шубертом на его оперу «Альфонсо и Эстрелла», которая была передана им в дирекцию придворного театра, но лежала там без движения, свидетельствует о большой привязанности композитора к Шпауну, которому он посвятил три своих песни ор. 13 — «Пастух и рыцарь» на текст Фукке, «Похвала слезам» на текст А. В. Шлегеля и «Альпийский охотник» на текст Майрхофера. Однако основное содержание письма связано с иным — письмо как бы подводит итог последних месяцев творчества Шуберта. И в этой связи чрезвычайно примечательно, что он упоминает в нем помимо оперы «Альфонсо и Эстрелла» не только свою пятую мессу *As-dur* и фортепианную фантазию «Скиталец», но также и ряд своих песен, включая не особенно значительные — и ни единым словом не упоминает «Неоконченную симфонию»:

«Дорогой Шпаун!

Я надеюсь посвящением этих трех песен доставить Тебе некоторое удовольствие, которое Ты так заслужил, что я должен был бы действительно и *ex officio*¹ доставить Тебе огромное удовольствие и доставил бы, если бы был в состоянии. Выбором их Ты также останешься доволен, потому что я выбрал те, которые Ты сам указал. Наряду с этой тетрадью появятся одновременно еще 2 других, из которых одна уже награвирована, и один экземпляр ее я также прилагаю, а другая гравировается в настоящее время. Первая из них содержит, как Ты увидишь, 3 песни арфиста, из которых вторая: «Кто горечь злой нужды вкусил», новая и посвящена епископу в Санкт-Пельтене; вторая содержит, как Ты не увидишь, «Зулейку» и «Тайное» и посвящена Шоберу. Наряду с этим я сочинил и «Фантазию» для фортепиано в 2 руки, которая также появится в гравировке и посвящена одному богатому частному лицу. Я сочинил также несколько новых песен на слова Гёте, как то: «Сын муз», «К далекой», «У реки» и «Свидание и разлука». С оперой в Вене ничего не выходит, я пожелал ее взять обратно и получил, да и Фогль действительно ушел из театра. В ближайшее время я пошлю ее либо в Дрезден, откуда я получил от Вебера многообещающее письмо, либо в Берлин. Моя месса закончена и вскоре будет исполнена: я еще не отказался от мысли посвятить ее императору или императрице, так как считаю ее удавшейся. Ну, а теперь я сказал Тебе все, что мог сказать нового о себе и о своей музыке, теперь еще о другом. На этих днях была поставлена впервые Либуша, большая опера К. Крейцера; она понравилась. Говорят, что особенно красив 2-й акт; я слышал только 1-й, который оставил меня холодным.

¹ По долгу службы (*лат.*).

Ну, а как Ты поживаешь? Так как я уверен, что хорошо, я могу спросить об этом так поздно. Как поживает Твоя семья? Что делает Штрайнсберг?— Напиши мне обо всем этом поскорее. Мне бы жилось довольно хорошо, если бы меня так не огорчала позорная история с оперой. С Фоглем я возобновил связь, так как теперь он ушел из театра и, следовательно, я в этом отношении более не стеснен. Я даже думаю этим летом снова поехать с ним или вслед за ним, чему я очень рад, ведь я опять увижу Тебя и Твоих друзей.— Наша совместная жизнь в Вене сейчас очень приятна, еженедельно мы устраиваем у Шобера три чтения и одну шубертиаду. А теперь, дорогой Шпаун, будь здоров. Пиши мне поскорей и побольше, для того чтобы хоть до некоторой степени заполнить ту пустоту, которую для меня всегда будет создавать Твое отсутствие. Сердечный привет от меня всем Твоим братьям, а также Твоей сестре и Оттенвальту, как и Штрайнсбергу и др.

Твой верный друг

Франц Шуберт» (Ж. Ш., 286—287).

ЧЕЛОВЕК И АРТИСТ

Личность композитора была сложной и противоречивой. Лишь повседневное общение с Шубертом позволяло составить о нем верное представление.

Вот как отзываяется о внешности Шуберта Шпаун: «Нельзя... сказать, что Шуберт был красив, но он был благообразен, и когда он приветливо говорил или улыбался, черты его лица были полны привлекательности, а когда он работал, полный вдохновения, пылая от возбуждения, они казались возвышенными, почти красивыми» (В., 247).

Противоречивость внешнего облика Бауэрнфельд связывает со сложностью самой личности композитора:

«Шуберт до некоторой степени был двойственной натурой: венская веселость была переплетена с элементами глубокой меланхолии, облагораживавшими ее. Он был в душе поэтом, с внешней же стороны казался чем-то вроде любителя наслаждений, поскольку судили о нем по внешнему облику — к тому же ему не хватало обычного общественного лоска, так что какой-нибудь самый заурядный парень мог производить гораздо лучшее впечатление, чем неотесанный певец «Песен мельника» и «Зимнего пути» (В., 131).

У Шуберта было более чем достаточно оснований

для того, чтобы предаваться меланхолии. Тот же Бауэрнфельд пишет:

«Друзья и товарищи, в кругу которых Шуберт охотнее всего проводил время, не были в состоянии оказать ему серьезную поддержку; проникнуть же в высшие круги и искать покровителей, которые могли бы помочь ему возвыситься, у него не было ни желания, ни умения. Поэтому неудивительно, что он не получил должности... Так он прожил всю свою жизнь в более чем посредственных условиях, а издатели, которые его изрядно прижимали и эксплуатировали, как и прежде были и оставались его единственным пристанищем и источником существования. Временами он чувствовал себя совершенно обескураженным и утратившим надежды, полным мрачных мыслей о будущем» (В., 277—278).

Но это случалось только временами. В целом же, по свидетельству Шпауна, «трудности его положения отнюдь не причиняли ущерба его прилежанию и его веселости. Он должен был петь и сочинять, это была его жизнь. Он всегда оставался веселым и благодушно относился к тому, что в течение многих лет за общим веселым ужином в трактире, большей частью длившимся полночь, был гостем старого друга [Шпауна]» (В., 195).

Характер Шуберта-человека ясно проступает в его творчестве, в том числе, в его песнях. На это обратили внимание уже друзья композитора, в частности, Бауэрнфельд:

«Не ошибется тот, кто на основании песен Шуберта будет считать его человеком, исполненным сердечной доброты и любви; но основную черту его характера — жизнерадостность и истинно австрийскую веселость — не каждый сочтет основным и ведущим началом в его бесчисленных мечтательных и меланхолических песнях, хотя их автор создавал и веселые и полные жизненной

силы мелодии, среди которых, например, музыка к «Сыну муз» Гёте и к «Страннику луне» Зайдля являются истинным подкреплением для души. К создателю музыки этих песен полностью приложимо употребительное выражение: «Он человек, подобный ребенку». Доверчивый, откровенный, неспособный на предательство, общительный, разговорчивый в радостном настроении — кто знал его другим? Его привязанность к друзьям и родным была столь же велика, как и их любовь к нему; брат не мог желать лучшего брата, отец лучшего сына, и для каждого из друзей он был тем, чего только может желать друг» (В., 48).

Важной чертой характера Шуберта была скромность. Шиндлер пишет:

«Если этот своеобразный человек отворачивался даже от осторожно подслащенного порицания, то в безразличии к высказываемым похвалам он заходил еще дальше. Я не помню, чтобы у него хоть однажды изменилось выражение лица, когда от чистого сердца заслуженно хвалили одно из его произведений. Даже Бетховен не был так забронирован от хвалебных слов, если они произносились очень осторожно и в подходящий момент. Расточаемым ему похвалам Шуберт противопоставлял высокие требования к себе самому и произведения классиков, и на этом прерывалась нить разговора» (В., 100).

По словам Шпауна, «скромность Шуберта была безгранична. Ему не могли вскружить голову ни самое громкое ликование его друзей, ни величайший успех у многочисленной толпы. Самые почетные признания, выпавшие на его долю со стороны великих художников, например Вебера, Гуммеля, Лаблаша и др., не поколебали его тихой скромности.» (В., 41).

В другом месте Шпаун пишет:

«Когда Фогль или Шёнштайн под аккомпанемент

Шуберта исполняли песни в большом кругу слушателей и производили захватывающее впечатление, их буквально атаковали с изъявлениями одобрения и благодарности, но никто не думал о скромном мастере, который создал эти прекрасные мелодии. Он так привык к этому пренебрежению, что оно его совершенно не беспокоило.

Когда однажды он был приглашен с бароном Шёнштайном в один княжеский дом, чтобы исполнить свои песни перед очень высокопоставленным обществом, восхищенные слушатели окружили барона Шёнштайна с самой горячей признательностью и добрыми пожеланиями за его исполнение. Но поскольку никто не собирался удостоить сидящего за роялем композитора хотя бы даже взглядом или словом, благородная хозяйка княгиня Б. попыталась загладить такое пренебрежительное отношение и обратилась к Шуберту с величайшей похвалой, намекнув при этом, чтобы он не обращал внимания на то, что слушатели, совершенно покоренные певцом, поклонялись только ему. Шуберт поблагодарил и сказал, что княгиня может не беспокоиться, он уже привык, что на него не обращают внимания, и это ему даже очень приятно, потому что так он меньше смущается» (В., 196—197).

Органически чужда была Шуберту зависть. По словам Шпауна, «его украшала та прекрасная особенность, что успехи других никогда не возбуждали в нем ревности; он радовался всему удачному, и если нечто прекрасное сочинил бы его злейший враг, он восхищался бы им. Зависти он не знал, хотя для художника, полностью лишенного поддержки и признания общественности и в то же время знающего себе цену, известное ожесточение было бы извинительным» (В., 248).

Шуберт не хотел и не умел хитрить, лицемерить, он всегда был откровенным и искренним, хотя бы это портило его отношения с влиятельными людьми. Светский

этикет, требования так называемой «вежливости» были ему ненавистны. Не случайно еще в 1816 году он записал в своем дневнике:

«Наибольшей противоположностью искренности в отношениях людей друг к другу является городская вежливость.

Самое большое несчастье мудреца и самое большое счастье глупца основываются на приличии» (Ж. Ш., 141).

Шуберт происходил из простого народа. Его предки по отцовской линии были крестьянами, по материнской — ремесленниками. И сам композитор, как типичский представитель народа, прежде всего был тружеником. О том, как много, как интенсивно он работал, свидетельствует уже объем его творческого наследия — несмотря на то, что ему довелось сочинять музыку всего каких-нибудь пятнадцать лет, он создал больше, чем иные композиторы пишут за многие десятилетия. Достаточно сказать, что полное собрание его сочинений занимает сорок увесистых томов...¹

Как свидетельствует Бауэрнфельд, «утро и предобеденное время до 2 часов Шуберт, не делая исключений, посвящал сочинению музыки или изучению старых мастеров. Послеобеденное время и вечер оставались для общественных развлечений, художественных наслаждений и в особенности для прогулок в прекрасных окрестностях Вены, причем у него никогда не было недостатка в веселой компании; ведь дружелюбие, которое выражалось во всем его существе, и добродушное остроумие, проистекавшее от хорошего настроения, всегда

¹ Полное собрание сочинений Шуберта было издано фирмой Брейткопф и Хертель в Лейпциге в 1884—1897 гг. Сейчас в ФРГ начато издание нового Собрания сочинений Шуберта, которое будет насчитывать около 60 томов (по настоящее время вышло в свет 12 томов различных серий).

привлекали к нему большое количество друзей и более молодых приятелей» (В., 48).

Дополнением к этим словам Бауэрнфельда может служить высказывание Ансельма Хюттенбреннера:

«Во второй половине дня Шуберт никогда не сочинял; после обеда он шел в кофейню, выпивал маленькую порцию черного кофе, курил пару часов и при этом читал газеты.— Вечером он посещал тот или иной театр. Хорошие драматические артисты столь же интересовали его, как и оперные». (В., 83—84).

Чаще, однако, он проводил вечера в компании друзей в ресторане одной из венских гостиниц. По словам Штадлера, «простой и добродушный в обхождении, непритязательный и почти что небрежный в отношении внешности и чуждый всякой рисовки, он более всего любил бывать в веселом кругу друзей, и [здесь] его кажущийся флегматичным, в действительности же и сангвинический темперамент проявлял себя в остроумии и хорошем настроении» (В., 149).

Предметом бесед в кругу друзей нередко являлась музыка, хотя ею они отнюдь не исчерпывались. Как отмечает Ансельм Хюттенбреннер, «за стаканом вина или пунша Шуберт был наиболее разговорчивым; его суждения о музыке были острыми, лаконичными и определенными; он всегда сразу же брал быка за рога. В этом он походил на Бетховена, который порой также бывал очень ироничным.— Если в компании серьезно говорили о музыке, Шуберт с удовольствием прислушивался и редко вступал в разговор...

О себе и своих сочинениях Шуберт говорил редко и также очень скупно. Любимым предметом разговора для него были Гендель, Моцарт и Бетховен» (В., 85—86).

И все же именно творчество Шуберта, наряду с его высокими человеческими качествами, было той силой, которая привела к возникновению вокруг него дружес-

кого кружка, объединяла и спланивала всех его членов. Шпаун пишет:

«Небольшой круг слушателей, окружавший композитора в первые годы его музыкальной деятельности, состоял только из его родных, нескольких школьных товарищей и немногих друзей, давно уже видевших в мальчике мастера. Этот круг постепенно все более и более расширялся, и несмотря на то, что голос и исполнение композитора были довольно слабыми, каждого, кого бы ни принимали в этот кружок, поражали и захватывали оригинальность, удивительные мелодии и дух песен, которых с каждым днем становилось все больше» (В., 30).

Расширению круга поклонников музыки Шуберта очень способствовал сам Шпаун, ближайший и преданнейший из его друзей. Как отмечалось, еще в конце 1814 года при посредстве Шпавна Шуберт познакомился с Иоганном Майрхофером. Шпауну Шуберт был обязан и рядом других знакомств, также перешедших в дружбу. Это признает и сам Шпаун:

«Я познакомил его еще с несколькими впечатлительными друзьями, с ... Виттечеком, жившим тогда со мной у профессора Ваттерота, в гостеприимном доме которого теперь часто раздавались прекраснейшие мелодии и круг воодушевленных слушателей все увеличивался; далее — с Францем фон Шобером... неплохим поэтом, весьма восприимчивым к искусству человеком, с ним впоследствии Шуберт заключил дружеский союз, что оказало на него известное влияние; с ... фон Гахи, превосходным пианистом, глубоко восхищавшимся Шубертом..., с ... Эндересом; с... Гроссом, хорошим музыкантом; с гениальным художником Морицем фон Швиндом, с... Купельвизером и т. д. и т. д. Все они были воодушевленными приверженцами Шуберта, и через него все мы стали братьями и друзьями.

Это было прекрасное, незабываемое время. Гахи всегда исполнял с Шубертом, который хотел играть только с ним, четырехручные произведения. Швинд поставил превосходные рисунки к красивой балладе «Уличный певец», которую слишком мало знают. ПИАНИСТ-ВИРТУОЗ ЛЯЙДЕСДОРФ... первым играл «Уличного певца» и был в восхищении от искреннего и красивого произведения» (В., 192).

Некоторые друзья по воле судьбы уезжали из Вены, унося с собой восхищение музыкой Шуоерта, однако их место вскоре же заступали другие. Таким образом дружеский кружок непрерывно рос и ширился. Наиболее многочисленными были «шубертиады» — музыкальные вечера, на которых силами самих членов кружка исполнялись исключительно произведения Шуберта. Ближайшие друзья общались ежедневно.

Яркую зарисовку жизни кружка Шуберта дает Бауэрнфельд, познакомившийся с композитором в 1825 году; с этого знакомства он и начинает свой рассказ:

«Однажды вечером я сидел в моей келье, когда мой друг детства Швинд привел ко мне Шуберта, ставшего за это время уже знаменитым или, по крайней мере, известным. Мы вскоре сблизились. По требованию Швинда я должен был прочитать несколько сумасшедших юношеских стихов, потом сели за фортепиано, Шуберт пел, мы играли и в четыре руки, потом пошли в гостиницу, где оставались до глубокой ночи. Союз был заключен, и с этого дня трое друзей стали неразлучными. Но и другие сгруппировались вокруг нас, большей частью художники и музыканты, полнокровный кружок единомыслящих, стремящихся к одной цели, деливших и радость и горе.

Старость становится иногда болтливой, но только в молодости всегда есть что сообщить друг другу, и разговорам нет конца.

Так было и с нами. Как часто мы бродили вдвоем до самого утра, провожали друг друга домой и — так как были не в состоянии расстаться — часто все вместе ночевали то у одного, то у другого. С удобствами мы при этом не очень-то считались! Друг Мориц ложился на голом полу, закутанный только кожаным плащом; однажды из шубертовского футляра для очков он смастерил для меня трубку, которой мне тогда недоставало. В вопросах собственности господствовал коммунистический образ мышления; общественной собственностью были шляпы, ботинки, галстуки, а также сюртуки и известный род одежды, если только его можно было как-то приспособить; но потом благодаря многократному использованию и возникновению в связи с этим некоторого пристрастия к какому-либо предмету они постепенно переходили в неоспоримую частную собственность. У кого были деньги, тот и платил за одного или за всех прочих. Но иногда бывало так, что у двоих не было денег, и у третьего — никаких. Естественно, что Шуберт играл среди нас троих роль Крёза и время от времени купался в серебре, когда ему удавалось пристроить несколько песен или даже целый цикл, как, например, песни из «Вальтера Скотта», за которые он получил от Артариа или Диабелли 500 фл. в[енской] в[алютной], гонорар, которым он был чрезвычайно доволен и который хотел разумно расходовать, причем, однако, как и прежде, дело кончилось только благим намерением. Первое время жили весело, угощали и раздавали деньги направо и налево — а потом опять приходила нужда. Словом, прилив сменялся отливом. Благодаря одному из таких приливов я слушал Паганини. Пять гульденов, которые требовал этот пират-концертант, были для меня недосягаемыми; само собой разумелось, что Шуберт должен был его послушать, но он ни за что не хотел слушать его вновь без меня; он всерьез разозлился,

когда я отказался принять от него билет. «Чепуха!— воскликнул он,— я его уже раз слушал и злился, что тебя со мной не было! Говорю тебе, такого парня больше не будет! У меня сейчас денег как у Хекерлинга — идем же!» И с этими словами он меня увел. Кто бы тут не дал себя упросить? И так, мы слушали адско-небесного скрипача, на фантазии которого так красиво фантазировал Гейне. Мы были не менее восхищены его удивительным *Adagio*, чем удивлены прочими его дьявольскими фокусами и были очень юмористически настроены благодаря невероятным расшаркиваниям демонической фигуры, походившей на худую черную куклу, которую дергают за веревочки. После концерта меня, как было заведено, угощали в гостинице и за счет воодушевления было поставлено на одну бутылку больше, чем обычно.

Это было время прилива. Но зато в другой раз я зашел в послеобеденный час в кофейню у Кернтнертортеатра, заказал кофе с молоком и уплет при этом полдюжины булочек. Вскоре явился и Шуберт и сделал то же самое. Мы взаимно удивлялись нашему хорошему аппетиту, который появился так быстро после обеда.

«Это потому, что я собственно еще ничего не ел», объяснил мне друг немного смущенно.— «И я тоже!»,— ответил я, смеясь.

Так мы оба, не сговорившись, пришли в кофейню, где нас довольно хорошо знали, и взяли кофе «на ура», вместо обеда, который сегодня никто из нас не был в состоянии оплатить. Это было время обоюдного полнейшего отлива.

В подобном положении мы пили и на брудершафт — сахарную воду. Потом опять устраивались шубертовские вечера, так называемые «шубертиады» с веселыми и бодрыми парнями, где вино текло рекой, прекрасный Фогль великолепно пел чудесные песни и бедный Шуберт Франц должен был аккомпанировать до тех пор,

пока его короткие и толстые пальцы не отказывались повиноваться. Еще хуже доставалось ему на наших домашних развлечениях — в те скромные времена это были только «колбасные балы», но на них не было недостатка в миловидных женщинах и девушках. И тогда наш «Бертель», как его временами ласково называли, должен был играть и переигрывать свои новейшие вальсы, пока не кончался бесконечный котильон, после чего маленький, полный вспотевший человек мог вновь отдохнуть за скромным ужином» (В., 271—273).

Описываемый Бауэрнфельдом образ жизни Шуберта и его друзей явно имеет в себе нечто богемное; не следует забывать, однако, что и Шуберт, и Швинд, и Бауэрнфельд отнюдь не были беспечными прожигателями жизни, — они были художниками, значительную часть своего времени посвящавшими серьезной творческой работе и только остаток дня — дружескому общению, отдыху, развлечениям.

Шуберт был горячо привязан к своим друзьям, и друзья платили ему тем же. И когда они временно уезжали из Вены, мысли их все равно оставались с Шубертом, с его искусством. В этом отношении показательно, например, письмо Шпауна Шоберу, написанное им 5 марта 1822 из Линца, куда он был переведен на работу:

«Зима прошла, и у Вас, вероятно, произошло столько интересного, что Вы не должны были бы утаивать от верного далекого [друга]. Я ведь так хотел бы знать обо всем, что создал поэтически-музыкально-художественный триумvirат. У меня болит душа от того, что Шуберт отзвучал для меня. Найденная недавно Максом Шпауном в «Modezeitung» песня «Страдания цветов» была для меня истинной усладой. Убеди его как-нибудь прислать мне несколько новых песен... Где были этой зимой «шубертиады»? Как обстоит дело с «Короной»,

посетителям которой я шлю привет, часы уже играют песню Шуберта? ...В общем я вполне доволен, только ничто не может заставить меня забыть прекрасные дружеские часы, которые я провел с Вами и которые часто так украшал Шуберт; я боюсь, что такие прекрасные часы для меня никогда более не вернуться» (Ж. Ш., 259).

Общество друзей было для Шуберта незаменимой средой, в которой он чувствовал себя лучше всего. Совсем иным было его отношение к светским салонам аристократической и буржуазной Вены. Шпаун пишет:

«Насколько охотно Шуберт посещал общительный круг своих друзей и знакомых, который он всегда оживлял своей веселостью, остроумием и здравыми суждениями, настолько неохотно появлялся он в чопорных кругах, в которых, благодаря его сдержанному, тихому поведению, ему был вынесен совершенно незаслуженный приговор, будто бы его личность, за исключением музыки, совершенно незначительна. Если, к несчастью, оказывалось, что вечер, на который он уже принял приглашение в такой чопорный кружок, он мог провести в интимном кругу, или если его манил за город чудный летний вечер, Шуберта легко было склонить нарушить данное слово. За это его часто упрекали, хотя это был единственный вид измены, на который он был способен» (В., 41).

Шиндлер с полным основанием отмечает, что «девином всех его дел и поступков, *basso ostinato* его художественного мышления была свобода и независимость во всем. Он довольствовался минимумом материальных благ, однако, требовал максимальной свободы и независимости... Эгоистические интересы, жажда славы, которые для многих художников являются стимулом в работе, нашему Шуберту были неведомы...» (В., 98).

Шуберт привык обходиться немногим и охотно мирился с этим ради сохранения своей свободы и неза-

висимости, которые были ему дороже всего. Какое-либо стремление к материальному благополучию и уюту было ему совершенно чуждо. О внешних более чем скромных условиях его жизни дает представление, скажем, рисунок Морица Швинда «Комната Шуберта», относящийся к 1821 году. За исключением фортепиано на нем мы не видим каких-либо предметов домашней обстановки... Сохранились и словесные описания жилища Шуберта. Например, скрипач и композитор Луи Шлессер, посетивший Вену в 1822—1823 годах, пишет о Шуберте:

«Когда я посетил его дома в предместье Россау, хотя мне и было известно, что материальное положение его было не блестящим, меня все-таки поразило полное отсутствие какого-либо комфорта. Небольшая комната в нижнем этаже... в которой я заметил заваленное нотами фортепиано, струнные инструменты, пульта, в беспорядке стоявшие самые необходимые столы и стулья, однако не обнаружил никаких следов уюта» (В., 306).

Ни на йоту не поступался своей свободой Шуберт и в творчестве. Он не прислушивался здесь к голосу критики, не подделялся ради успеха под требования моды, но шел своим путем, который диктовало ему собственное художественное чувство. Его песни относительно рано получили признание, однако это отнюдь не привело его к решению сосредоточить все усилия в песенном жанре. Он продолжал работать и в других жанрах, в течение всей жизни создавал и крупные инструментальные и вокально-инструментальные сочинения. Как отмечает Шпаун, «не имея никаких надежд поставить оперу на сцене, не имея даже желания увидеть постановку, которая все равно не смогла бы удовлетворить его при скудных средствах немецкой оперы, он все же непрерывно сочинял крупные оперы. Он сочинял их потому, что у него была потребность в этом, потому что успех и

деньги никогда не были для него стимулом в его жизни ради искусства» (В., 35).

Музыка стояла в центре духовных интересов Шуберта, однако именно потому, что он был великим, гениальным музыкантом, он не был только музыкантом. Он был человеком с широким кругом интересов и многосторонней, богатой духовной жизнью. Хотя общее образование его было довольно скудным, он постоянно пополнял свои знания с помощью чтения, бесед в дружеском кругу. Он хорошо знал немецкую и австрийскую литературу, в особенности поэзию, тонко разбирался в поэтических красотах. Об этом убедительно свидетельствует уже его исключительно богатое песенное творчество.

Шуберт проявлял интерес и к политике. Он резко осуждал реакционное общественное устройство меттерниховской Австрии. Хотя, подобно своим современникам, он не видел реальных путей желанного преобразования действительности, он верил в светлое будущее человечества. Будучи художником-романтиком, он считал, что искусству как раз и надлежит рисовать прежде всего отсутствующий еще идеал лучшей, счастливой жизни. И в то же время искусство его было глубоко-почвенным. Изображая свой идеал, он не отрывался от жизни, но понимал его в сфере чувства как свободное развитие того истинно-человеческого в человеке, что живет в нем даже в самых нечеловеческих условиях.

Шуберт не был лишен и способностей к абстрактному философскому мышлению. Ненавидя духовенство и не признавая официальной религии, он склонялся к пантеизму гётевского типа. Он поклонялся всесильной природе, малой частицей которой чувствовал и самого себя. Не случайно природа во всем богатстве своих красок полной жизнью живет в его музыке. Шуберт верил в поступательный, ведущий ко все большему совершенству

ход мирового развития. В этом отношении особенно показательным его стихотворением является «Моя молитва», написанное 8 мая 1823 года; оно свидетельствует одновременно о неведомой даже для ближайших друзей глубине его страданий:

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 (Ж. Ш., 307).

Шуберта-художника и человека во многом характеризует отношение к музыке других композиторов. Зонляйтнер отмечает, что «будучи таким скромным по отношению к своим собственным произведениям, он столь же беспристрастно судил о произведениях других» (В.. 18).

По словам Шпауна, «о произведениях других художников Шуберт отзывался хотя и откровенно, но всегда очень благожелательно. Никто от него не слышал резкого приговора. Он не терпел, когда его друзья, пристрастно относясь к его произведениям, несправедливо осуждали работы других...

Добрый и абсолютно беспристрастный, Шуберт искренне радовался каждому удачному произведению, кем бы оно ни было написано» (В., 41).

Крупнейшими светилами на музыкальном небе были для Шуберта Гендель и Глюк, а также композиторы венской классической школы Гайдн, Моцарт и Бетховен. Как указывает Ансельм Хюттенбреннер, «к Бетховену... Шуберт испытывал величайшее уважение. Новая соната или симфония этого властелина звуков доставляла Шуберту величайшее наслаждение. Столь же восхищал его исполинский дух Генделя, и в свободные часы он с большим увлечением играл по партитурам его оратории и оперы... Иногда при проигрывании генделевских сочинений он вскакивал как назлектризованный и восклицал: «Ах, какая смелая модуляция! Такая кому-нибудь из нас и во сне не приснится...

К операм Моцарта, в особенности к «Дон-Жуану», «Волшебной флейте», «Фигаро» и ансамблевым номерам в «Идомене» Шуберт был чрезвычайно расположен. Моцарта он считал прекраснейшим образцом для оперного композитора.

Оперы Керубини он ценил не так высоко...» (В., 80—81).

Отдавал должное Шуберт и Веберу. По свидетельству Шпауна, «он чрезвычайно высоко ценил «Вольного стрелка», и его любимой пьесой отсюда был содержащийся в начале оперы мужской квартет или квинтет, который утешает и ободряет неудачливых стрелков. Эту музыкальную пьесу Шуберт чрезвычайно любил и часто тихо напевал про себя» (В., 252).

Сложным было отношение Шуберта к итальянской опере и ведущему в то время ее представителю Россини. Как видно из письма самого композитора от 19 мая 1819 года, он высоко оценивал дарование Россини и некоторые его сочинения:

«Недавно у нас давали «Отелло» Россини... Эта опера во многом лучше, то есть характернее, чем «Танкред». Ему [Россини] нельзя отказать в исключительности гения. Инструментовка иногда весьма оригинальна, временами и пение, кроме обычных итальянских галопад и нескольких реминисценций из «Танкреда» (Ж. Ш., 182).

Шпаун характеризует отношение Шуберта к Россини в следующих словах:

«Он находил «Цырюльника» превосходным, очень нравился ему и последний акт «Отелло»; ему могли нравиться и другие отдельные пьесы; однако большая часть россиниевских опер оставляла его холодным» (В., 253).

Ансельм Хюттенбреннер пишет:

«Он ясно видел, что сочинения Россини причиняют большой ущерб немецкой опере, однако утешал себя тем, что в связи с недостатком внутреннего содержания они не смогут удержаться надолго и что, в конце концов, слушатели опять придут в себя и отдадут предпочтение «Дон-Жуану», «Волшебной флейте» и «Фиделию». Впрочем, он не целиком отвергал творения Россини; у этого плодовитого автора он хвалил тонкий вкус в инструментовке, новизну и грациозность некоторых мелодий...» (В., 84).

Ансельм Хюттенбреннер сообщает и об оценках, которые Шуберт давал сочинениям некоторых других композиторов:

«Крестonosец» Мейербера, которого Шуберт вместе со мной видел в Граце в хорошей постановке, произвел на него неблагоприятное впечатление. После первого акта он сказал мне: «Я более не выдерживаю, выйдем вон!» (В., 84).

«К Мошелесу как композитору Шуберт был равнодушен, все же он ценил его виртуозность и чистоту его игры... Он необычайно ценил своего учителя Сальери, Гуммеля, Эйблера, аббата Штадлера, но все же они

были для Шуберта только *Dii minorum gentium*¹» (В., 141).

Из своих предшественников в области песни Шуберт высоко ставил Цумштега. Как отмечает Шпаун, «...возможно, что песни Цумштега, с которыми он познакомился еще мальчиком и которые очень ему нравились, способствовали развитию в нем столь рано проявившегося пристрастия к немецкой песне. Влияние песен Цумштега можно заметить только в некоторых ранних песнях; очень скоро Шуберт оставил этот путь, чтобы пойти собственным путем» (В., 40).

Среди песенных сочинений своих современников он выказал особое одобрение к «Песням странствий» Конрадина Крейцера. Шпаун пишет:

«Когда он однажды играл «Песни странствий» Крейцера и один из его друзей отозвался о них неодобительно, он совершенно спокойно ответил: «Я хотел бы, чтобы они были написаны мною» (В., 41).

Как и подобает композитору, Шуберт с детских лет обладал навыками исполнения на нескольких инструментах — скрипке, альте, фортепиано. В особенности хорошо он владел фортепиано. Фердинанд Шуберт отмечает:

«Хотя Шуберт никогда не выдавал себя за [фортепианного] виртуоза, все же любой знаток, имевший когда-либо возможность слушать его в частном кругу, подтвердит, что Шуберт умел обращаться с этим инструментом мастерски и с совершенно индивидуальной манерой...» (В., 63).

Великолепно характеризует манеру фортепианного исполнения Шуберта Штадлер:

«Слышать и видеть, как он сам исполняет свои фортепианные сочинения, было истинным наслаждением.

¹ Богами низшего разряда (лат.).

Прекрасный удар, спокойная рука, ясная приятная игра, полная одухотворенности и чувства. Он принадлежал еще к старой школе хороших пианистов, у которых пальцы не терзают, как хищные птицы, тело бедных клавишей» (В., 149—150).

В то время большим распространением среди любителей музыки пользовалось исполнение на фортепиано в четыре руки как оригинальных сочинений, так и переложений оркестровых, камерных произведений. Шуберт охотно играл в четыре руки, в особенности, как упоминалось, с великолепным пианистом-любителем Гахи. Последний сообщает:

«Часы, проведенные мною в совместной игре с Шубертом, принадлежат к счастливейшим часам моей жизни, и я не могу вспоминать о том времени, не растрегиываясь до глубины души. В таких случаях я не только знакомился со многими новыми сочинениями — чистая беглая игра, свобода трактовки, то нежное, то пламенное, энергичное исполнение моего маленького... партнера доставляли мне большую радость, которую увеличивало еще и то, что как раз в подобных случаях во всем своем блеске проявлялось добродушие Шуберта, и он имел обыкновение высказывать внезапно приходившие ему забавные мысли о различных сочинениях, делая порою саркастические, но всегда меткие замечания...» (В., 234).

Столь же охотно Шуберт аккомпанировал певцам при исполнении своих песен. Он великолепно владел искусством аккомпанемента и добивался столь совершенного ансамбля с певцом, что уже одно это неизменно поражало слушателей. Так, 12 сентября 1825 года Шуберт писал брату Фердинанду из Гмундена:

«Манера, в которой Фогль поет, а я аккомпанирую, так что кажется, будто мы одно целое, является для этих людей совершенно новой и неслыханной» (Ж. Ш., 452).

Обладая в детские годы необычайно чистым и красивым сопрано, после наступления зрелости Шуберт мог петь лишь не отличавшимся силой, красотой и подвижностью тенором. И все же он не отказывался исполнять в кругу друзей свои песни, если не находилось «настоящего» певца, и, возмещая недостатки голоса необычайной выразительностью исполнения, мог производить глубокое впечатление на слушателей.

Современники оставили много интересных и важных высказываний и о Шуберте-композиторе. Как указывает Леопольд Зонляйтнер, «Шуберт сочинял большей частью из внутренней потребности или оказывая любезность знакомым...» (В., 119).

Друзей и знакомых композитора неизменно поражала быстрота, с которой он создавал свои произведения. Жена Михаэля Фогля Кунигунда замечает:

«Как известно, Шуберт написал очень много, он и писал необычайно быстро; Фогль часто говорил: он никогда не видел, чтобы кто-нибудь так быстро писал самое незначительное, как Шуберт пишет свои сильнейшие сочинения» (В., 76).

Шпаун приводит и конкретные примеры, свидетельствующие о быстроте творческого процесса Шуберта:

«Каждый, кто... передавал ему стихотворение для переложения на музыку, мог быть уверен, что если стихотворение ему понравится, то на другой день сочинение будет успешно завершено. Так, в 1816 году кто-то, услышавший его песни в первый раз, передал ему стихотворение «Скиталец» Шмидта из Любека, и уже на другое утро была закончена песня, которая не может не произвести самого глубокого впечатления на восприимчивого человека... чтение «Лесного царя» Гёте и сочинение одноименной песни заняли всего лишь один вечер. Не проходило ни одного дня без прекрасных пе-

сен, и для его друзей это время, столь богатое драгоценными творениями, останется незабываемым.

Вместо того, чтобы привести к обеднению, это невероятное расточительство прекраснейших мелодий, казалось, само раскрывало еще большие богатства, и все сильнее били родники сказочных звуков» (В., 30—31).

Подобная быстрота создания Шубертом своих произведений определялась необычайной интенсивностью его творческого процесса. Шпаун пишет:

«Те, которые были с ним ближе знакомы, знают, как глубоко захватывали его собственные творения и как он рожал их в муках. Кто видел его хоть один раз утром, когда он сочинял, горящий вдохновением и со сверкающими глазами, даже говоривший изменившимся голосом, подобный лунатику, тот никогда не забудет этого впечатления» (В., 199—200).

Быстрота, с какой Шуберт создавал свои произведения, а также само их изобилие, во многом ответственны за сложившееся у его современников представление, будто бы, говоря словами Шиндлера, «столь изобретательному Шуберту либо совершенно отказано природой, либо все же недостает того, что среди авторов называют искусством отделки, которым так восхищаются знатоки во всех произведениях классиков...» (В., 101—102).

Даже столь хорошо знавший Шуберта Шпаун по существу разделял это мнение, хотя и находил оправдания творческому методу композитора:

«Шуберта можно упрекнуть в одной ошибке — в том, что он никогда не возвращался к своим сочинениям и не отделял их, так что местами встречаются отдельные длинноты или неисправленные моменты; однако следует еще спросить, действительно ли это были ошибки и не перекрывают ли намного недостаток шлифовки связанные с этим свежесть и самобытность» (В., 249).

В действительности тщательная отделка произведе-

ния вовсе не обязательно должна занимать многие дни, месяцы и даже годы. Как указывает Зонляйтнер, «Шуберт был одарен такой гениальной творческой силой, что создавал тщательно продуманные и глубоко прочувствованные произведения с непостижимой быстротой» (В., 16).

И все же он порою упорно и напряженно искал лучшее решение задачи. В области песенного творчества это находило своеобразное проявление: некоторые стихотворения Шуберт клал на музыку до пяти раз, каждый раз единым творческим усилием создавая новое его музыкальное воплощение.

С другой стороны, Шпаун просто неправ, говоря, что Шуберт никогда не возвращался к своим сочинениям и не отделял их. Не случайно некоторые его песни, включая и ранние, существуют в нескольких отличающихся друг от друга редакциях. Не случайно над некоторыми своими крупными сочинениями, подобными мессе *As-dur* или струнному квартету *d-moll*, он трудился в течение нескольких лет. Напряженная работа над музыкальным образом в особенности характерна для последних лет жизни Шуберта. Поразительный пример ее связан с песенным циклом «Зимний путь» на слова Вильгельма Мюллера. Сохранившаяся черновая рукопись ряда песен этого цикла буквально кишит поправками, внесенными композитором в процессе шлифовки образов. По-видимому, ко всем значительным произведениям Шуберт предварительно записывал эскизы; то обстоятельство, что лишь немногие из них сохранились, дела не меняет.

В предыдущих главах был уже приведен ряд высказываний современников об отдельных произведениях Шуберта; подобного рода суждения читатель найдет и в последующих главах. Здесь, однако, нам хотелось бы охарактеризовать отношение современников к музыке

Шуберта в общей форме. И мы должны сказать, что хотя многие произведения Шуберта производили сильное впечатление, большинством слушателей даже они не принимались безоговорочно. Их новаторские черты, касающиеся мелодики, гармонии, формы и т. п. часто осуждались критиками, а индивидуальные особенности музыкального языка Шуберта, когда они подмечались, толковались не как достоинства, а как недостатки.

Так обстояло дело, в частности, с национальной почвенностью искусства Шуберта. Никто иной как Бауэрнфельд, один из ближайших друзей композитора, отчасти пытается найти для нее извинения, отчасти осуждает ее; сам композитор, как видно из слов Бауэрнфельда, был более дальновидным и ни на минуту не сомневался в правильности избранного им пути:

«Как в жизни, так и в искусстве преобладал австрийский элемент, резкий и чувственный. Новые свежие мелодии, гармонии и ритмы в изобилии лились из богато одаренной души. Они часто были характерны для истари полной песнями земли, уроженцем которой был их создатель,— это, впрочем, не упрек, отнюдь нет...

У Шуберта можно многое порицать в отношении формы, музыкальной декламации и самих мелодий. Последние иногда звучат слишком по-отечественному, слишком по-австрийски, напоминают народные песни, несколько низменный тон и некрасивый ритм которых не имеют достаточного основания для проникновения в поэтическую песню. По этому вопросу возникали небольшие дискуссии с мастером Францем. Так, когда мы пробовали ему доказать, что некоторые места в «Песнях мельника» напоминали старинный австрийский гренадерский марш и вечернюю зорю или песню Венцеля Мюллера «Кто никогда не был пьян!»,— он серьезно злился на такую мелочную придирчивую критику или высмеи-

вал нас и говорил: «Что вы понимаете? Оно таково и таким должно быть!» (В., 275).

А своеобразные эпические черты инструментального мышления Шуберта, оцениваемые по прежним классическим меркам, породили представление о растянутости его сочинений, о «длиннотах» в них. И снова композитор, ясно сознававший свои художественные намерения, хотя, может быть, и не умевший выразить и защитить их в словесной форме, оставался непоколебимым. Шиндлер пишет:

«Нередко случалось, что при исполнении сонат и других фортепианных произведений Шуберт должен был выслушивать настойчивые возражения против слишком большой растянутости отдельных частей. Если их высказывали в общей форме, они большей частью принимались молча. Но если мы позволяли себе указывать на то или иное место как на слишком часто повторяющееся или не новое и недостаточно интересное, это тотчас же так действовало на нашего друга, что у него на весь вечер портилось настроение. Фогль и Пинтерикс не обращали никакого внимания на это; при следующей встрече опять раздавалась та же критика. Какое впечатление она производила на Шуберта и как часто он умел ее смягчить еще до того, как она была высказана, видно из слов, обычно произносившихся им, когда он садился за рояль. например: «Ну, сегодня опять на меня набросятся». — «Ну, ругайтесь же!» и т. п.» (В., 99—100).

Песенное творчество Шуберта получило при его жизни не только наибольшее признание, но и наиболее верную оценку. Как уже говорилось, многие современники композитора, в первую очередь из числа его друзей, исключительно высоко оценивая его песни, указывали и на характерные для них особенности. По мнению Зонляйтнера, «особое пристрастие у него было к тому,

чтобы облекать в звуки напевы превосходных поэтов и превращать их в музыкальные песни. В этой области он догнал своих величайших предшественников и почти всех далеко превзошел. Необычайная оригинальность, глубокий поэтический дух, поразительная правдивость выражения, тонкое понимание самых слабых намеков поэта, пламенная фантазия, смягченная склонностью к грусти, прелестные, но простые мелодии, богатство модуляций и неисчерпаемая новизна сопровождения — вот прекрасные особенности, которые проявляются в каждой из его песен» (В., 16).

Уже в ранних печатных отзывах, посвященных песням Шуберта, говорилось о своеобразии его вокальной мелодики, порою не только напевной, но и декламационной, о новаторском применении фортепиано, создающем отчасти живописный, отчасти психологический «фон» действия. Иоганн Майрхофер подметил и важную общую черту песенного стиля Шуберта, касающуюся трактовки им текстов различных поэтов:

«Если богатство найденных им мелодий действительно поражает, то еще больше изумляют ясность, уверенность и легкость, с которыми он проникал в жизнь слова, я бы сказал, в индивидуальные особенности каждого поэта. Как по-разному и все же как характеристично он трактует Гёте, Шиллера, Мюллера, Рюккерта, Шлегеля, Скотта, Шульце и других! Многие стихотворения становятся ясными только благодаря его музыке, например, песни из «Вильгельма Мейстера», «Мемнон», «Вознице Кроносу», «Ганимед», «На озере» (В., 24).

Майрхофер обратил внимание и на необычайное многообразие круга образов и типов музыкального выражения в песнях Шуберта, на силу и яркость воплощения им любого из человеческих чувств:

«Какой детской простотой наполнены его колыбельные песни, каким благочестием — его «Ave Maria», «Мир

с вами», «Погребальный колокольчик» и «Фрагмент из Эсхила». Какой нежностью — «Зулейка», «Привет», «К Сильвии», «В роще!» (В., 25).

Хотя Шуберт положил на музыку стихотворения примерно ста поэтов, одни из поэтов были ему близки, другие — менее близки. Как указывает Бауэрнфельд, «в особенности стихотворения Гёте запали горящими искрами в свежую, молодую и совсем еще лишенную страстей душу Шуберта, но и в ней встретили нечто, запылавшее пламенем. Автор вспоминает, как несколько лет тому назад Шуберт пробовал пояснить ему, какое воздействие произвело на него первое прочтение небольшого стихотворения «Неустанная любовь». Я думаю, что все мы знаем, каким было это воздействие. Воистину, лучшее впечатление, какое может произвести произведение искусства — это снова произведение искусства!» (В., 46).

Из стихотворений какого-либо одного поэта Шуберт стремился использовать самые лучшие, самые подходящие для музыкального воплощения. Ансельм Хюттенбрэннер вспоминает:

«Если я особенно хвалил какой-нибудь номер, он говорил: «Да, это хорошее стихотворение, тут сразу приходит в голову нечто разумное; мелодии текут так, что просто радуешься. С плохим стихотворением дело не движается с места; мучаешься, и все таки получается лишь сухая ерунда. Я отклонил уже многие стихотворения, которые мне навязывали» (В., 83).

Нам кажется уместным завершить эту главу записью из дневника Фогля, относящейся примерно к 1840 году:

«Ничто не показало с такой очевидностью недостатков употребительной школы пения, как песни Шуберта. Иначе эти поистине божественные вдохновения, эти продукты музыкального ясновидения должны были бы производить огромное воздействие во всех странах, где

имеет хождение немецкий язык. Сколь многие, может быть, впервые могли бы понять, что значит сказать: язык, поэзия в звуках, слова в гармониях, мысли, одетые в музыку. Они поняли бы, что прекраснейшие словесные стихотворения наших величайших поэтов переводом на такой музыкальный язык могут быть еще более возвышены, даже превзойдены. Примеры бесчисленны: «Лесной царь», «Гретхен за прялкой», «Вознице Кроносу», «Песни Миньоны» и «Песни Арфиста», шиллеровские «Желание», «Пилигрим», «Порука» (В., 69).

Запись эта показывает, как высоко оценивал песни Шуберта маститый певец. Фогль понимал, что песни Шуберта представляют собой совершенно новое художественное явление, не отвечавшее старой школе оперного вокального исполнения. Они должны были создать новую школу камерного вокального исполнения. И эту школу, первым выдающимся представителем которой был сам Фогль, они действительно создали, проложив дорогу для последующего блистательного развития австрийской и немецкой песни в творчестве Шумана, Брамса, Вольфа.

ЗРЕЛОСТЬ

1823—1824 годы были трудными в жизни Шуберта. Еще осенью предыдущего года он стал замечать признаки коварной болезни, подтачивавшей его организм: в последующие два года состояние его еще более ухудшилось. Временами он полностью утрачивал веру в выздоровление и впадал в отчаяние. Ярким свидетельством его душевного состояния в подобные периоды является его стихотворение «Моя молитва», приведенное нами выше.

Композитора угнетала и материальная необеспеченность. Хотя его сочинения теперь и издавались, гонорар, который он за них получал, был поистине мизерным. Поскольку к тому же Шуберт привык делиться с друзьями, зачастую также нуждавшимися, всем, что он имел, неудивительно, что временами у него не было средств на самое необходимое.

В связи с подавленным душевным состоянием временами композитор испытывал сомнения и в своих творческих силах, несправедливо судил о художественной ценности своих прежних творений. Только этим можно объяснить, скажем, письмо, написанное им в начале 1823 года некоему Йозефу Бойтелю. Бойтель просил Шуберта предоставить для публичного исполнения ка-

кое-либо его оркестровое сочинение. Автор «Неоконченной симфонии» и шести других более ранних симфоний, которые, несмотря на их незрелость, исполнены художественных красот и столь сочувственно принимаются слушателями в наше время, автор ряда оркестровых увертюр, включая широко известную сейчас как увертюру из музыки к «Розамунде», ответил:

«Любезнейший г-н ф. Бойтель!

Так как у меня для целого оркестра, в сущности, нет ничего такого, что я мог бы со спокойной совестью выпустить в свет, и существует так много вещей великих мастеров, например, Бетховена: Увертюра из «Прометей», «Эгмонт», «Кориолан» и т. д., и т. д., и т. д., то я должен от всего сердца просить у Вас прощения за то, что в данном случае я не могу Вам услужить, потому что мне могло бы повредить выступление с чем-либо посредственным. Поэтому простите меня за слишком поспешное и необдуманное обещание...» (Ж. Ш., 295).

И даже в области вокальной музыки он не чувствовал прежней уверенности. Хотя многие его вокальные квартеты для мужских голосов получили уже общественное признание, в начале 1823 года он отклонил предложение Леопольда Зонляйтнера написать еще несколько сочинений этого жанра для исполнения на концертах Общества любителей музыки:

«Дорогой г. фон Зонляйтнер!

Вы сами знаете, как принимали последние квартеты; публике они надоели. Может быть, мне и удалось бы найти новую форму, но на это нельзя рассчитывать наверняка. А так как моя будущая судьба меня все же немного беспокоит, то Вы, который, как я льщу себя надеждой, тоже принимаете в ней участие, сами должны признать, что я должен уверенно идти вперед и ни в коем случае не могу взять на себя выполнение такого почетного предложения. Если бы можно было услужить

достопочтенному обществу романсом из «Волшебной арфы» в исполнении Йегера, тогда бы чувствовал себя спокойно

Ваш
преданнейший
Фрц. Шуберт» (Ж. Ш., 294—295).

И вместе с тем еще в конце 1822 года, когда были созданы «Неоконченная симфония» и фантазия для фортепиано «Скиталец», Шуберт вступил в период своей творческой зрелости. В огромной степени выросла его композиторская техника, сам он стал духовно зреее. Испытания, которые выпали на его долю, научили его более трезво смотреть на вещи, углубили понимание действительности. И это не могло не отразиться на его творчестве, обусловив большее многообразие художественных образов, бо́льшую их значимость.

Росло и признание его таланта. В апреле 1823 года по инициативе грацкого любителя музыки Иоганна Баптиста Йенгера, Штирийский музыкальный союз избрал Шуберта своим иногородним почетным членом. Комитет Штирийского музыкального союза известил об этом композитора следующим письмом:

«Ваше благородие!

Заслуги, которые вы уже имеете в области музыкального искусства, слишком известны, чтобы о них мог не знать и комитет Штирийского музыкального союза. Так как он хочет дать Вам доказательство своего признания, он избрал Вас иногородним почетным членом Штирийского музыкального союза. Соответствующий диплом прилагается вместе с экземпляром устава союза.

От комитета:

Кальхберг, Йенгер» (Ж. Ш., 304).

Шуберт выразил свою благодарность Обществу в письме от 20 сентября 1823 года:

«Достопочтенный Музыкальный союз!

Я искренне благодарю за любезно присланный мне диплом почетного члена...

Я хотел бы когда-нибудь вполне оправдать это отличие своим усердием в области музыкального искусства. Чтобы выразить и в звуках мою горячую благодарность, я позволю себе в ближайшее время преподнести достопочтенному Союзу одну из моих симфоний в партитуре.

С совершенным почтением
исполненный благодарности
покорнейший слуга
достопочтенного Союза
Франц Шуберт» (Ж. Ш., 314).

Долгое время считалось, что симфония, которую Шуберт обещал преподнести Штирийскому музыкальному союзу — это его «Неоконченная симфония». Мнение это ошибочно. Ведь «Неоконченную симфонию» Шуберт отложил в сторону еще год тому назад, а самую ее рукопись как раз около этого времени подарил Йозефу Хюттенбреннеру. Он не поступил бы так, если бы предполагал «окончить» ее и передать в Штирийский музыкальный союз (то обстоятельство, что затем партитура ее попала в Грац, дела не меняет). Совершенно очевидно, что Шуберт предполагал написать для Штирийского музыкального союза новую симфонию. Своего намерения он не осуществил — последняя его «большая» симфония C-dur была написана им для венского Общества любителей музыки.

Через несколько месяцев, в августе 1823 года, своим иногородним почетным членом Шуберта избрал и Линцкий музыкальный союз — не без участия состоявших в его комитете Йозефа Шпауна и Альберта Штадлера.

Приятными для Шуберта были и появившиеся около этого времени отзывы печати об его сочинениях. В их числе большой отзыв о фантазии «Скиталец», опубликованный 30 апреля венской газетой «Allgemeine Musikalische Zeitung». Если при общем похвальном тоне он все-таки довольно сдержан, порою Шуберта прямо называли теперь в печати композитором гениальным.

В конце 1822 года в Вену переехал из Мюнхена впоследствии известный немецкий композитор и дирижер Франц Лахнер, в ту пору совсем молодой, но подававший большие надежды музыкант. В его лице Шуберт приобрел еще одного друга. Лахнер восполнил тот пробел в дружеском окружении Шуберта, какой образовал отъезд из Вены Ансельма Хюттенбреннера. Теперь среди друзей Шуберта снова был композитор, человек, с которым можно было обсуждать и технические вопросы музыкального искусства. Лахнер рассказывает:

«Мы были, бесспорно, самыми близкими друзьями, в предобеденное время проигрывали друг другу свои сочинения и с величайшей откровенностью обменивались мнениями о них, и таким образом оба учились; после обеда мы совершали прогулки в близлежащие Гринцинг, Клостернойбург и т. д. и часто расставались только в полночь, чтобы на другое утро увидеться опять. С того времени я ощущаю в своих музыкальных стремлениях пустоту, которая более не заполнялась» (В., 78).

Перемены в ближайшем окружении Шуберта этим не ограничились — в середине июля различные неблагоприятные обстоятельства побудили покинуть Вену Шобера. Он обосновался в Бреславле (ныне Вроцлав в ПНР), где пытался выступать на поприще драматического артиста.

Шуберт не смог даже попрощаться с Шобером — еще до его отъезда сам он вместе с Фоглем вновь отправил-

ся в Верхнюю Австрию¹. Из немногих документов, говорящих об этой летней поездке Шуберта, наибольший интерес представляет его собственное письмо, обращенное к Шоберу:

«Штейр, 14 августа 1823 г.

Дорогой Шобер!

Хотя я пишу немного поздно, но я все же надеюсь, что это письмо еще застанет Тебя в Вене. Я прилежно переписываюсь с Шеффером и чувствую себя довольно хорошо. Но я почти сомневаюсь, что когда-нибудь буду опять совсем здоровым. Я живу здесь во всех отношениях очень просто, прилежно хожу гулять, много работаю над своей оперой и читаю Вальтера Скотта.

С Фоглем я хорошо лажу. Мы вместе были в Линце, где он очень много и хорошо пел. Брухман, Штурм и Штрайнсберг несколько дней тому назад посетили нас в Штейре и были отпущены с полным грузом песен. Так как вряд ли я увижусь еще с Тобой до Твоего отъезда, еще раз желаю Тебе полной удачи в Твоем предприятии и заверяю Тебя в своей вечной любви, для которой Твое отсутствие будет болезненным. Где бы Ты ни был, время от времени сообщай что-нибудь о себе

Твоему другу

Францу Шуберту

Сердечно кланяюсь Купельвизеру, Швинду, Мону и т. д., и т. д., которым [неразборчиво] также уже написано» (Ж. Ш., 312).

Опера, о работе над которой Шуберт сообщал Шоберу,— это трехактная опера «Фьерабрас» на либретто брата Леопольда Купельвизера Йозефа, состоявшего в

¹ Недавно найден документ, который заставляет предполагать, что это была уже третья поездка Шуберта в Верхнюю Австрию, что после 1819 г. он побывал там и летом 1821 г.

то время секретарем придворного театра; очень объемистую партитуру, насчитывающую около тысячи страниц, Шуберт написал за поразительно короткое время — с конца мая по начало октября 1823 года. К работе над «Фьерабрасом» Шуберт приступил вскоре же после завершения еще одного своего произведения для сцены — зингшпиля «Заговорщики» («Домашняя война») по одноактной пьесе венского драматурга Игнаца Кастелли, использовавшего материал комедии Аристофана. Это первое и, может-быть, единственное сценическое произведение Шуберта, написанное на действительно доброкачественное либретто, но при жизни Шуберта ему повезло не более, чем другим его операм. Однако Шуберт не забывал и о своей предыдущей опере «Альфонсо и Эстрелла». Не добившись ее постановки в Вене, он продолжал думать о Дрездене, где музыкальным директором оперного театра был Вебер. Композитор надеялся, что Вебер сможет лучше оценить его творение, чем дирекция Венской придворной оперы. Первоначально Шуберт предполагал послать Веберу партитуру в Дрезден; вскоре, однако, выяснилось, что Вебер сам должен приехать в Вену, чтобы дирижировать своей «Эвриантой», написанной им для венского придворного театра. Вебер прибыл в Вену 21 сентября; Шуберт, несомненно, встречался с ним. И все же из планов Шуберта о постановке оперы в Дрездене ничего не вышло. Можно думать, что Вебер, познакомившись с оперой Шуберта, нашел ее мало удавшейся. Однако по сообщениям друзей композитора причиной здесь была размолвка с Вебером из-за оценки, которую Шуберт дал его «Эврианте». Шпаун, сообщения которого в общем заслуживают большого доверия, пишет:

«На следующий день после премьеры «Эврианты» Вебер спросил Шуберта: «Ну, как Вам понравилась моя опера?» Шуберт, всегда откровенный и правдивый, ска-

зал, что ему, правда, кое-что понравилось, но что в опере слишком мало мелодий и что «Вольный стрелок» ему гораздо милее. Вебер был буквально оскорблен этим высказыванием... и об опере Шуберта больше уже не было и речи» (В., 199).

О жизни Шуберта и его друзей по возвращении композитора из его поездки в Верхнюю Австрию мы узнаем из писем, посылавшихся в Бреславль Шоберу. Состояние здоровья композитора было неустойчивым. 6 ноября друзья устроили пышные проводы Купельвизеру, который в качестве художника-иллюстратора при молодом русском ученом Алексее Степановиче Березине уезжал в Италию. Как видно из письма Швинда Шоберу от 9 ноября, Шуберт из-за нездоровья на этом торжестве не присутствовал:

«Третьего дня Купельвизер уехал в Рим. За день до этого было еще нечто вроде вакханалии в «Короне», мы все там кушали, кроме Шуберта, который в этот день лежал в постели. Шефер и Бернгард, который его посетил, уверяют, что он, безусловно, на пути к выздоровлению, и говорят уже о 4 неделях, в течение которых он, вероятно, совсем поправится... Стол был накрыт обильнее, чем когда-либо, и все были очень веселы... С воодушевлением пили за твое здоровье, за здоровье Шуберта, Зенна и проф. Редля...» (Ж. Ш., 318).

К концу месяца Шуберту как-будто бы стало лучше. 30 ноября он послал Шоберу письмо, в котором подробно рассказывает о своих радостях и горестях:

«Дорогой Шобер!

Я уже в продолжении некоторого времени порывался Тебе написать, но все никак не мог собраться. Ты ведь знаешь, как это бывает.

Прежде всего я должен пожаловаться Тебе на состояние нашего кружка и на прочие обстоятельства, потому что, кроме моего здоровья, которое (слава богу),

кажется, теперь наконец совсем установилось, все остальное — прескверно. Наш кружок, как я и предвидел, потерял в Тебе свою точку опоры. Брухман возвратился из своей поездки уже не таким, каким был. Он, кажется, применяется к приличиям света и уже благодаря этому теряет свой ореол, который, по моему мнению, заключался только в упорном пренебрежении всеми светскими делами. Купельвизер, как Ты, вероятно, уже знаешь, уехал в Рим (но он не особенно доволен своим русским). Ты знаешь лучше меня, каковы остальные. Взамен Тебя и Купельвизера мы, правда, получили 4 индивидуума: венгерского Майра, потом Хёнига, Сметану и Штайгера, но из-за большинства таких индивидуумов кружок только становится менее значительным, вместо того чтобы стать крепче. Что для нас ряд совершенно заурядных студентов, чиновников? Если нет Брухмана или если он присутствует совершенно большой, то под верховным руководством Мона часами не услышишь ничего другого, кроме бесконечных разговоров о верховой езде и фехтовании, о лошадях и собаках. Если так будет продолжаться, то я, вероятно, недолго с ними выдержу.

С двумя моими операми дело обстоит также очень плохо. [Йозеф] Купельвизер неожиданно ушел из театра. «Эврианта» Вебера не удалась и, по-моему, с полным основанием, была плохо принята. Эти обстоятельства и новый разлад между Пальфи и Барбая не оставляют мне почти никаких надежд в отношении моей оперы. Впрочем, это, право, не принесло бы счастья, потому что теперь все ставится неописуемо плохо.

Фогль находится здесь и пел один раз у Брухмана и один раз у Виттечека. Он занят почти исключительно моими песнями. Сам выписывает из них вокальные партии и, так сказать, живет этим. Поэтому по отношению ко мне он исключительно учтив и послушен. А теперь

сообщи что-нибудь о себе. Как Ты поживаешь? Показался ли Ты уже свету?

Я прошу Тебя, дай мне возможность поскорее узнать о Тебе и хоть до некоторой степени заполни тоску по Тебе сообщением о том, как Ты живешь и что делаешь.— После оперы я ничего не сочинил, кроме нескольких песен на стихи Мюллера. Этот вокальный цикл «Прекрасная мельничиха» появится в 4 тетрадах...

Впрочем, я надеюсь на восстановление моего здоровья, и это вновь обретенное благо заставит меня забыть кое-какие страдания; только Тебя, милый Шобер, Тебя я никогда не забуду, потому что тем, чем Ты был для меня, к сожалению, не сможет быть никто иной.

А пока будь здоров и не забывай
Твоего вечно Тебя любящего друга
Франца Шуберта (Ж. Ш., 322—323)

Нельзя не удивиться тому, с какой скромностью Шуберт пишет о начале работы над песенным циклом «Прекрасная мельничиха», явившимся одним из самых значительных его произведений. Как замечает Шпаун, «зарождение и развитие бурной страсти, нетерпение любящего, его упоение счастьем, сомнения, грусть, ревность, скорбь, упрямство и отчаяние нарисованы в этих песнях такими захватывающими красками, что произведение это является бесподобным и, пожалуй, единственным в своем роде» (В., 36).

В конце 1823 года состоялась третья и последняя в жизни Шуберта постановка его музыкально-сценического произведения. По-видимому, в течение немногих недель он написал музыку к романтической пьесе немецкой писательницы Вильгельмины фон Шези, автора либретто «Эврианты» Вебера, «Розамунда, княгиня Кипрская». Леопольд Зонляйтнер пишет:

«20 декабря 1823 года в театре Ан дер Вин... была дана «Розамунда Кипрская», четырехактная пьеса Гельмины фон Шези с хорами, музыкальным сопровождением и танцами — музыка Франца Шуберта. В качестве увертюры была исполнена та, которую Шуберт сочинил для «Альфонсо и Эстреллы» и которая напечатана в фортепианном переложении как ор. 69. Увертюра очень понравилась и была повторена, но пьеса очень скучна и давалась не часто, хотя тогда имелась музыкальная партия шубертианцев, которая с энтузиазмом хлопала музыке Шуберта» (В., 125).

Более живой и эмоциональный отчет о постановке «Розамунды» дает Швинд в письме Шоберу от 22 декабря:

«Третьего дня в театре Ан дер Вин давали пьесу несчастной госпожи Шези: «Розамунда Кипрская», музыка Шуберта. Ты можешь себе представить, как мы все туда устремились! Так как я весь день не выходил из-за кашля, то я не мог сговориться и сидел один в третьем ярусе, тогда как остальные были в партере. Шуберт предоставил увертюру, которую он написал для «Эстреллы», потому что он находит ее слишком громоздкой для «Эстреллы» и хочет написать новую. К величайшей моей радости она была повторена при всеобщем одобрении. Можешь себе представить, как я следил за сценой и за инструментровкой. Я знаю, что Ты за нее опасался... После первого акта исполнялась пьеса, которая для занимаемого ею места недостаточно звучна и слишком однообразна. Балет прошел незамеченным, а также второй и третий антракты. Публика привыкла сразу же после окончания акта разговаривать, и я не понимаю, как можно было предположить, что она обратит внимание на такие серьезные и достойные похвал музыкальные номера. Хор пастухов и охотников в последнем акте так красив и естествен, что я не припоминаю, чтобы

когда-нибудь слышал что-либо подобное. Он заслужил одобрение и был повторен, и я думаю, что он нанесет порядочный удар хору из вебровской «Эврианты». Аплодировали еще одной арии, хотя мадм. Фогель и спела ее ужаснейшим образом, и коротким пастушеским напевам. Хор из подземелья невозможно было расслышать, а жесты господина Ротта, который в это время варил яд, не давали ему возможности проявить себя...» (Ж. Ш., 329—330).

Пьеса выдержала только две постановки — хотя музыка Шуберта понравилась и авторы газетных рецензий отзывались о ней в большинстве случаев очень тепло, драматическая часть произведения была явно ниже всякой критики. Однако неудачная пьеса Гельмины фон Шези не унесла с собой в лету забвения все музыкальные номера, написанные к ней Шубертом — балетная музыка из «Розамунды», «оторвавшись» от пьесы, постепенно приобрела большую популярность.

В первые месяцы 1824 года Швинд продолжал регулярно сообщать Шоберу о Шуберте — о состоянии его здоровья, как казалось, быстро улучшавшегося, о неутомимой работе и новых творческих достижениях:

[Вена], «13 февраля [1824 г.]

...Шуберт теперь должен поститься четырнадцать дней и сидит дома. Он выглядит значительно лучше и очень весел, комично голоден и сочиняет бесчисленные квартеты, немецкие и вариации...» (Ж. Ш., 342).

[Вена], «22 февраля [1824 г.]

...Шуберт вполне здоров, он снял свой парик и демонстрирует миловидные кудряшки. У него опять масса прекраснейших «немецких». Вышла первая тетрадь «Прекрасной мельничихи» (Ж. Ш., 344).

[Вена], «6 марта 1824 г.

...Шуберт уже почти выздоровел. По его словам, в течение нескольких дней нового лечения он почувствовал, что в болезни наступил перелом и все изменилось. Он все еще живет один день банадерлем, а другой шницелем и в изобилии пьет чай, кроме того он часто ходит купаться и нечеловечески прилежен. В воскресенье играют новый квартет у Шуппанцига; говорят, что он в восторге и особенно тщательно его разучил.

Теперь он [Шуберт] давно уже с величайшим прилежанием работает над октетом. Если к нему зайти днем, он говорит: «Здравствуй, как поживаешь?», — «Хорошо?»— и пишет дальше, после чего удаляешься. Он очень красиво положил на музыку два стихотворения Мюллера и три Майрхофера...: «Гондольер», «Вечерняя звезда» и «Победа». Последнее я, правда, не очень хорошо знал, однако всегда вспоминаю о нем как о роскошной, почти сказочной песне, но теперь это серьезно, по-египетски тяжело и все же так тепло и округло, велико и правдиво. Кроме того, вероятно, двадцать «немецких» [танцев], один красивее другого, галантные, милые, вакхические и фугированные, о боже! Я почти все вечера у него; он намеревается Тебе написать...» (Ж. Ш., 345).

В середине апреля тон сообщений Швинда становится, однако, менее оптимистическим:

[Вена], «14 [апреля 1824 г.]

...Шуберт не совсем здоров. У него боли в левой руке, так что он совершенно не может играть на фортепиано. Впрочем, он в хорошем настроении...» (Ж. Ш., 355).

В действительности Шуберт переживал один из самых тяжелых периодов своей жизни. Хотя он по-прежнему неутомимо трудился и казался бодрым и веселым, он в эти месяцы особенно страдал от своей болезни;

душевное его состояние было угнетенным, подавленным. Даже близкие друзья не замечали этого, однако об этом убедительно свидетельствуют документы, написанные им собственноручно.

Страдания заставили Шуберта много размышлять. Он снова обратился к своему дневнику, которому поведал ряд сокровенных мыслей. Дневниковые записи 1824 года ясно показывают, что Шуберт и как мыслитель поднялся на новую ступень, хотя собственные страдания и заставляли его концентрировать внимание по преимуществу на негативных сторонах человеческого бытия. Не приходится удивляться тому, что дневниковые записи этого года Шуберт начал с мысли о страданиях и том влиянии, какое они оказывают на мировосприятие человека, на его душу и характер. Он пытается применить эту мысль и к собственному творчеству. Занимают его и такие проблемы, как роль в жизни человека красоты, фантазии, разума и веры:

«25 марта [1824 г.]

Боль обостряет разум и укрепляет дух; радость же наоборот, редко заботится о первом, а второй размягчает и делает флигельным.

Я ненавижу от всего сердца ту однобокость, которая заставляя стольких жалких людей верить, что наилучшим является только то, чем занимаются они, а все остальное — ничто. Одна красота должна вдохновлять человека в течение всей его жизни, это верно; но сияние этого вдохновения должно освещать все остальное.

27 марта.

Никто не понимает горя другого и никто не понимает радости другого! Всегда думают, что идут друг к другу, а идут всегда только рядом друг с другом. Какая мука для того, кто это познает!

Мои произведения существуют благодаря пониманию музыки и моим страданиям: те, которые порождены одними страданиями, кажется, меньше всего радуют мир...

28 марта.

С верой вступает человек в мир, она появляется гораздо раньше разума и знаний, ибо для того, чтобы что-нибудь понять, я должен сперва чему-то верить; она является высшей основой, на которой слабый разум ставит первые столбы своих доказательств.

Разум не что иное как анализированная вера.

29 марта.

О фантазия! Ты высшее сокровище человека, неисчерпаемый источник, из которого пьют как художники, так и ученые! О, останься еще с нами, хотя бы только немногими признанная и почитаемая...» (Ж. Ш., 349).

Если дневниковые записи 1824 года, при всей их яркости и значительности, уводят нас в сферы более или менее абстрактного мышления, имеется и документ, в котором композитор рассказал о своей жизни в это время, о своих горестях вполне конкретно. Подобно тому как природная застенчивость в 1816 году побудила его сообщить Хольцапфелю о своей любви к Терезе Гроб не устно, «с глазу на глаз», но в письменной форме, так и теперь он ничего не сказал о своих страданиях кому-либо из окружавших его в Вене друзей, но поведал о них в письме отсутствовавшему Леопольду Купельвизеру. Шуберт думает, что ему уже не суждено поправиться... Характеризуя свое состояние, он цитирует начальные слова своей песни «Гретхен за прялкой» на текст из «Фауста» Гёте. И все же, как видно из письма, он трудится не покладая рук. Готовясь к созданию «большой симфонии» он пишет свои первые вполне зрелые квартеты — квартеты a-moll op. 29 и d-moll («Девушка и смерть»), октет для струнных и духовых инструментов

F-dur. Композитор подумывает о своем авторском концерте:

«31 марта 1824 г.

Дорогой Купельвизер!

Давно уже порывался Тебе написать, но был в безвыходном положении. А теперь мне представилась возможность [переслать письмо] со Смиршем, и я наконец опять могу излить кому-то свою душу. Ты ведь так добр и прямодушен, Ты, конечно, простишь мне многое, на что другие очень бы обиделись.— Словом, я чувствую себя самым несчастным, самым жалким человеком на свете. Представь себе человека, здоровье которого уже никогда вполне не поправится и который, в отчаянии от этого, только ухудшает дело, вместо того чтобы его улучшить; представь себе человека, говорю я, самые блестящие надежды которого превратились в ничто, которому любовь и дружба не приносят ничего, кроме глубочайших страданий, у которого вдохновение прекрасным (по крайней мере побуждающее к творчеству) грозит исчезнуть, и я спрашиваю Тебя— не является ли такой человек жалким, несчастным? «Мой покой пропал, сердце тяжело, я никогда, никогда не найду его» — так я могу теперь петь каждый день, потому что каждую ночь, когда я иду спать, я надеюсь больше не проснуться, а каждое утро приносит мне только вчерашнюю скорбь. Так безрадостно и без друзей проводил бы я дни, если бы иногда не посещал меня Швинд и не приносил бы с собой свет славных прошедших дней.— Наш кружок (кружок чтения), как Ты, вероятно, уже знаешь, из-за усиления грубого хора любителей пива и сосисок, окончил свое существование; он будет распущен через два дня. Я же не посещал его примерно уже со времени Твоего отъезда. Ляйдесдорф, с которым я довольно близко познакомился, действительно человек

мыслящий и славный, но настолько меланхоличный, что я почти опасуюсь, не слишком ли много я позаимствовал от него в этом отношении; кроме того и мои и его дела идут плохо, поэтому у нас никогда нет денег. Опера Твоего брата (который не очень хорошо сделал, что ушел из театра) была признана негодной, и поэтому моя музыка не понадобилась. Опера Каstellи «Заговорщики», положенная на музыку в Берлине тамошним композитором, была встречена одобрительно. Таким образом, я опять напрасно сочинил две оперы. В области песен я сделал мало нового, но попробовал свои силы в нескольких инструментальных вещах; я сочинил 2 квартета для скрипок, альты и виолончели и один октет и хочу написать еще квартет; вообще я хочу таким образом проложить себе путь к большой симфонии.— Самым новым в Вене является то, что Бетховен дает концерт, в котором он покажет свою новую симфонию, 3 отрывка из новой мессы и новую увертюру.— Если богу будет угодно, то и я намереваюсь дать в будущем году такой же концерт.— Я кончаю, чтобы не извести слишком много бумаги, и целую Тебя 1000 раз. Если бы Ты написал мне о своем теперешнем восторженном настроении и о прочей своей жизни, то ничто более не обрадовало бы

Твоего верного друга

Фрц. Шуберта.

Прощай! Будь здоров!..» (Ж. Ш., 351—352).

Из двух упомянутых Шубертом новых квартетов, первый, а-*mol*'ный, был публично исполнен 14 марта 1824 года квартетом Игнаца Шуппанцига в его абонементном концерте. В тот же день Швинд сообщил Шоберу:

«14 марта 1824 г.

Исполнялся квартет Шуберта, по его мнению, немало медленно, но очень чисто и нежно. Он в общем

очень мягкий, но таков, что мелодия запоминается как у песни, все полно чувства и все высказано. Он встретил большое одобрение, особенно менуэт, который исключительно нежен и естествен. Китаец, сидевший рядом со мной, нашел его аффектированным и лишенным стиля. Я хотел бы хоть раз видеть Шуберта аффектированным. Прослушать один раз — что это для таких как мы, да еще для такого пожирателя нот...» (Ж. Ш., 346).

Отзывы прессы были не особенно вразумительными. Рецензент венской «Allgemeine Musikalische Zeitung» не смог дать сочинению даже краткой оценки «по существу» и в своем отзыве, опубликованном 27 марта, прямо признался: «Чтобы судить о нем основательно, это произведение надо слушать почаще» (Ж. Ш., 347).

Очевидно, сочинение, которое поражает нас своей классической стройностью и ясностью мысли, оказалось слишком сложным и смелым для определенного круга слушателей. Еще менее повезло гениальному квартету d-moll. Лахнер пишет:

«В моей квартире был впервые исполнен... прекрасный струнный квартет в d-moll с вариациями на песню «Девушка и смерть»... Квартет, который в настоящее время восхищает весь мир и причисляется к величайшим творениям этого жанра, имел далеко не полный успех. Первый скрипач Ш[уппанциг], которому, правда, в связи с его преклонным возрастом подобные задачи были не по плечу, после исполнения сказал композитору: «Братец, в этом нет ничего хорошего; оставься лучше при своих песнях!», после чего Шуберт тихо сложил нотные листы и навсегда замкнул их в своей папке — самоотречение и скромность, которых мы напрасно стали бы искать у знаменитых композиторов нашего времени» (В., 299).

По-видимому, это исполнение состоялось еще в 1824 году. Композитор отложил сочинение в сторону и затем в 1826 году подверг его переработке. И все же этот квартет при жизни композитора не был издан, хотя издание его и планировалось — квартет a-moll вышел как op. 29 № 1, а op. 29 № 2, который так и не появился, очевидно, должен был составить квартет d-moll...

И даже новые песни Шуберта не всегда получали в печати одобрительные отзывы. Конечно, как правило, рецензенты отмечали огромную одаренность композитора. Они подмечали и некоторые характерные особенности его песенного стиля, отдельные типичные для него приемы. И все же многое в песнях казалось им чересчур сложным для исполнения и восприятия, а развитие в целом — недостаточно логичным, плавным и связным. В этом отношении показателен появившийся 24 июня 1824 года в лейпцигской «Allgemeine musikalische Zeitung» отзыв об op. 21—24, включающих такие великолепные и широко известные ныне сочинения как «Гребец» на текст Майрхофера, «Карлик» на текст М. Коллина, «Любовь солгала» на текст Платена, «Группа из Тартара» на текст Шиллера и другие значительные песни.

«В этих песнях виден достойный внимания талант композитора, который с юношеской свежестью, презирая старые, протоптанные дороги, прокладывает новый путь и неуклонно идет по нему...

Г-н Фр. Ш[уберт] не пишет собственно песен и не хочет их писать (более или менее к ним все же приближаются № 3 в op. 21, № 2 в op. 22, № 1, 2, 3 в op. 23, № 2 в op. 24), а сочиняет свободные напевы, порою столь свободные, что их, пожалуй, можно назвать каприсами или фантазиями. С этой точки зрения большая часть новых стихотворений выбрана удачно — хотя они и очень различны по ценности. В общем следует похва-

лить их переложение на музыку, потому что композитору почти всегда удается подчинить идею как целое, так и детали, но выполнение гораздо менее удачно, так как композитор пытается не очень или совсем немотивированными эксцентричными, часто очень дикими переходами заменить внутреннее единство, порядок и закономерность... Вокальная партия большей частью декламационна, временами трудноисполнима, нередко излишне трудна и обладает той особенностью, что часто и в сопрановых песнях идет в октаву с басом сопровождения. Гармония большей частью чистая,— погоня за фальшивыми квинтами и октавами, переченями и т. д., которые имеются в довольно большом количестве, по праву давно вышла из моды. Модуляции свободны, очень свободны и часто даже более чем свободны. Рецензенту по крайней мере неизвестно ни одно произведение этого жанра, да, пожалуй, и вообще ни одно произведение, которое обнаруживало бы такую свободу модуляций, не говоря уже о том, чтобы идти далее» (Ж. Ш., 361—362).

25 мая 1824 года Шуберт выехал в Желиз, снова согласившись давать уроки музыки дочерям графа Эстергази в течение летних месяцев, которые семья графа проводила не в Вене, а в своем венгерском имении. К сожалению, не сохранилось писем Шуберта, написанных им в начале вторичного пребывания в Желизе. Первое из дошедших до нас писем Шуберта этого периода — ответ на письмо брата Фердинанда. Фердинанд сообщал композитору о текущих музыкальных делах, в частности, о том, что вместе с братом Игнацом и двумя другими учителями играет дома шубертовские квартеты, что часы в ресторане гостиницы «Венгерская корона» переоборудованы и исполняют некоторые вальсы Шуберта. Это очень его поразило и почему-то даже растроило и до слез растрогало. 16—18 июля композитор написал ответное письмо. В нем он рассказывает о сво-

ей жизни, о пережитых им разочарованиях и о «роковом познании жалкой действительности», свидетельствующем о наступлении зрелости; сообщает он и о возникших за прошедшие месяцы новых сочинениях:

«Любимейший брат!

Можешь мне поверить на слово, что меня действительно немного обижало то, что как из дому, так и от Тебя я так долго не получал писем. Ляйдесдорф тоже ничего не дает о себе знать; а я ведь писал и ему... Твоему квартетному обществу я тем более удивляюсь, что Ты сумел склонить к этому делу Игнаца!!! Но будет лучше, если вы будете придерживаться других квартетов, а не моих, потому что в них нет ничего, кроме того, что они, может быть, нравятся Тебе, которому все мое нравится. Самым приятным для меня является при этом воспоминание обо мне, особенно потому, что оно, кажется, захватывает Тебя не так, как вальсы в «Венгерской короне». Только ли скорбь о моем отсутствии вызвала Твои слезы, о которых Ты себе не позволил писать? Или при воспоминании о моей персоне, которую вечно тяготит непонятное томление, ты чувствовал, что и Тебя окутывает его печальное покрывало? Или Ты вспомнил о всех тех моих слезах, которые Ты видел? Как бы там ни было, но в это мгновение я яснее чувствую, что Ты или никто являешься моим искреннейшим другом, связанным со всеми фибрами моей души!— Чтобы эти строки не побудили Тебя, может быть, подумать, что я нездоров или невесел, спешу уверить Тебя в противном. Правда, теперь уже не то счастливое время, когда каждый предмет кажется нам окруженным юношеским ореолом; налицо роковое познание жалкой действительности, которую я стараюсь насколько возможно украсить для себя с помощью своей фантазии (за что благодарю бога). Думают, что на том месте, где когда-то был более счастлив, и находится счастье, между тем оно

ведь только внутри нас. Хотя благодаря этому я был введен в неприятное заблуждение и вновь пережил здесь то же, что и в Штейре, я более чем тогда способен найти счастье и покой в себе самом. Доказательством этого Тебе послужат уже сочиненные мною большая соната и вариации на собственную тему, и те и другие в 4 руки. Вариации пользуются особым успехом...

То, что Ты себя хорошо чувствуешь, радует меня тем более, что я надеюсь, что этим хорошим самочувствием, как и моим, я буду как следует наслаждаться следующей зимой.

Сердечный привет от меня родителям, братьям и сестре, друзьям...» (Ж. Ш., 370—371).

Из друзей композитора первым получил от него письмо из Желиза Швинд. Это письмо, написанное в августе 1824 года, говорит о горячем интересе Шуберта к жизни друзей; оно содержит и многозначительный намек на «притяжение известной звезды»:

«Желиз... августа 1824 г.

Дорогой Швинд!

Наконец-то письмо от Шуберта, скажешь ты,— через 3 месяца!— Действительно, срок немалый, но так как моя жизнь здесь проста, как только возможно, у меня мало материала, чтобы написать что-нибудь Тебе или другим. И если бы мне не хотелось так сильно узнать, как живется Тебе и другим ближайшим друзьям, в особенности, как обстоит дело с Шобером и Купельвизером, то я, прости мне, может быть еще и теперь не написал бы. Удалась ли попытка Шобера? В Вене ли Купельвизер, или еще в Риме? Сохранился ли еще кружок чтения или, как можно предполагать, теперь он совсем распался? Что делаешь Ты???— Я все еще, слава богу, здоров и чувствовал бы себя здесь хорошо, если бы со мной были Ты, Шобер и Купельвизер, а так я ощущаю иногда, несмотря на притяжение известной

звезды, проклятую тоску по Вене. В конце сентября я надеюсь снова увидиться с Тобой. Я сочинил большую сонату и вариации в 4 руки, последние пользуются здесь особенным успехом, но так как я не вполне доверяю вкусу венгерцев, то предоставляю судить об этом Тебе и венцам...» (Ж. Ш., 377).

Под «звездой», о которой пишет композитор, подразумевается младшая из дочерей графа Эстергази, Каролина. Когда Шуберт посетил Желиз в 1818 году, ей было только тринадцать лет; в этот свой приезд Шуберт застал ее уже девятнадцатилетней очень привлекательной девушкой. Композитор полюбил ее. Хотя разница положения необеспеченного артиста и дочери ситятельного графа заранее делала эту любовь безнадежной, чувство, которое зажглось в душе композитора, по свидетельству Шёнштайна, пылало вплоть до конца его жизни. «Каролина очень высоко ценила его и его талант, но не отвечала на его любовь, быть может, даже ни разу не ощутила, сколь велика она была... — ведь то, что он ее любил, должно было сделать ясным для нее одно высказывание Шуберта — единственное объяснение в словах. А именно, когда она однажды в шутку упрекнула Шуберта в том, что он не посвятил ей еще ни одной музыкальной пьесы, он возразил: «Зачем же, Вам и без того все посвящено» (В., 90).

Шёнштайн пишет, что Каролина Эстергази не отвечала на любовь Шуберта, однако свидетельству барона Шёнштайна, несомненно, заботившегося о чести семьи своего друга графа Эстергази, мы в данном случае вправе не особенно доверять. Скорее всего Каролина не осталась равнодушной к чувству композитора, хотя, конечно, не могла и помышлять выйти за него замуж. Имеются веские доказательства того, что Шуберт и Каролина Эстергази общались и после возвращения в Вену. В наследии Каролины Эстергази, которая, кстати,

вышла замуж только в 1844 году, через шестнадцать лет после смерти Шуберта, был обнаружен ряд рукописей сочинений Шуберта, относящихся к последующим годам его жизни. В их числе и рукопись великолепной фантазии f-moll для фортепиано в четыре руки, законченной в апреле 1828 года — последнего года жизни Шуберта. Хотя это сочинение вышло в свет лишь после смерти Шуберта, посвящение Каролине Эстергази, которое было обозначено на титульном листе, вопреки утверждению Шёнштайна, вовсе не было делом рук издателя Антона Диабелли — сам композитор в своем письме от 21 февраля 1828 года издательской фирме «Б. Шотт — сыновья» (Майнц, Германия) определил это сочинение как посвященное Каролине Эстергази.

Думается, что об отношениях Шуберта и Каролины Эстергази вернее пишет Бауэрнфельд:

«Он был, собственно говоря, до смерти влюблен в одну из своих учениц, в молодую графиню Эстергази... Он и помимо часов занятий иногда приходил в графский дом под защитой и охраной своего покровителя певца Фогля, который общался с князьями и графами как с равными... Шуберт при этом охотно оставался в тени, был молчалив с обожаемой ученицей и все глубже вгонял себе в сердце любовную стрелу. Для лирического поэта, как и для композитора, несчастная любовь, если она не слишком несчастна, может иметь свои положительные стороны, повышая его субъективную восприимчивость и придавая стихам и песням, на которые она вдохновляет, краски и тона прекраснейшей действительности» (В., 274).

Несомненно, что отношения Шуберта и Каролины Эстергази были сложными, что ощущение безнадежности любви накладывало свою печать, так что общение доставляло им не только радость, но и страдания. Письмо к Шоберу от 21 сентября 1824 года, которое мы при-

водим ниже, было написано Шубертом явно во время размолвки с Каролиной. Не случайно композитор горько жалуется в нем на одиночество. Однако Шуберт не был склонен упиваться собственным несчастьем, забывая обо всем остальном; в приложенном к письму стихотворении «Жалоба народу» он поднимается до остро критической оценки всей общественной жизни Австрии периода меттерниховской реакции:

«21 сент[ября] 1824 г.

Дорогой Шобер!

Я слышал, что Ты несчастлив? Ты должен протрезвиться от опьянения своим отчаянием? Так писал мне Швинд. Хотя это меня чрезвычайно огорчает, все же совсем не удивляет, потому что это удел почти каждого разумного человека в этом жалком мире. И что бы мы делали со счастьем, раз несчастье является для нас единственным стимулом. Если бы мы были вместе, Ты, Швинд, Куппель и я, то для меня всякая неудача была бы только легкой ношей, но мы разъединены, каждый в своем углу, и это собственно и является моим несчастьем. Я хотел бы воскликнуть вместе с Гёте: «Кто вернет хотя мгновенье тех блаженных светлых дней!» Того времени, когда мы уютно сидели вместе и каждый с материнской робостью показывал другим плоды своего искусства, ожидая не без некоторого беспокойства того приговора, который вынесут любовь и справедливость; того времени, когда один вдохновлял другого, и всех, таким образом, одушевляло единое стремление к самому прекрасному. Теперь же я сижу здесь один в глуши венгерской земли, куда я, к сожалению, дал себя завлечь вторично, и нет со мной даже одного человека, с которым я мог бы обменяться разумным словом. С того времени как Ты уехал, я почти не сочинял песен, но попробовал написать несколько инстру-

ментальных вещей. Что будет с моими операми — одному небу известно! Несмотря на то, что я вот уже 5 месяцев здоров, мое веселое настроение часто омрачается из-за Твоего и Куппеля отсутствия, и я переживаю иногда очень печальные дни; в один из таких мрачных часов, когда я особенно болезненно почувствовал бездеятельную, незначительную жизнь, характерную для нашего времени, у меня само собой вылилось следующее стихотворение, которое я сообщаю только потому, что Ты порицаешь мои слабости любовно и бережно:

ЖАЛОБА НАРОДУ!

Ты, молодость, погибла в наши дни!
Давно народ свои растратил силы.
Все так однообразно и 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 отгоняет ветхою клюкою
Свою былую юность от ворот.

И лишь, искусство, ты таишь в себе
Огонь эпохи действия и силы.
Ты нашу боль незримо утолило
И не сдалось безжалостной судьбе» (Ж. Ш., 380—381).

Наряду с упомянутыми Шубертом сонатой и вариациями для фортепиано в четыре руки в Желизе возникли и другие сочинения. Некоторые из них были написаны по просьбе членов семьи Эстергази, для музицирования в ее кругу. Шёнштайн сообщает:

«Четырехголосную вокальную пьесу «Молитва» Л. М. Фукé Шуберт сочинил в Желизе в сентябре 1824

года... Чтобы рассказать небезинтересную историю этой рукописи, я должен предварительно заметить, что все члены очень музыкальной семьи Эстергази пели. Граф пел басом, графиня и младшая дочь Каролина — контральто; голос последней был приятен, но слаб, поэтому при совместных музицированиях она занималась исключительно аккомпанементом, что делала великолепно. Старшая дочь Мари, как я уже упоминал, пела чудесным сопрано. Моя скромная особа, много бывавшая в доме Эстергази, в качестве высокого баритона дополняла голоса до квартета. Часто исполнялись «Сотворение», «Времена года» Гайдна, его четырехголосные песни, «Реквием» Моцарта и т. д., и я охотно и живо вспоминаю то восхищение, которое вызывали в нас эти шедевры.

Однажды утром в сент[ябре] 1824 года, — в этом году я опять провел несколько недель у своих друзей в Желизе — во время совместного завтрака графиня Эстергази предложила Шуберту положить на музыку для наших четырех голосов стихотворение, которое ей так понравилось, это была вышеупомянутая молитва. Шуберт прочитал ее, усмехнулся про себя, как он обычно делал, если ему что-нибудь нравилось, взял книгу и тотчас удалился, чтобы сочинять. Вечером того же дня мы уже репетировали у фортепиано по рукописи готовую вокальную пьесу. Шуберт сам аккомпанировал. Если уже в тот вечер радость и восхищение чудесным сочинением были велики, эти чувства еще более усилились на следующий вечер, когда появилась возможность исполнить великолепное вокальное сочинение с большей четкостью и уверенностью по выписанным к этому времени самим Шубертом партиям и стало понятным целое. Тот, кто знает этот опус и его далеко не малый объем, понятно, усомнится в справедливости сказанного, если сверх того отдаст себе отчет в том, что Шуберт создал это сочине-

ние за какие-нибудь 10 часов. Конечно, это кажется невероятным, но это правда... Музыкальная пьеса тогда не приобрела известности в публике, так как была написана для семьи Эстергази, и рукопись была куплена у Шуберта с условием, что она не будет издана.

Из того квартета Эстергази один я остался в живых. Графиня пережила супруга и обеих дочерей. Тогда с ее согласия, долгое время спустя после смерти Шуберта, музыкальная пьеса, ставшая моей собственностью, была предана мною гласности. Она появилась у Диабелли» (В., 91—92).

В Желизе в том же сентябре был написан и известный «Венгерский дивертисмент» для фортепиано в четыре руки. Уже название этого произведения указывает на стремление композитора придать ему венгерский национальный колорит. Как выяснилось впоследствии, в сочинении были претворены подлинные народные венгерские напевы. Одна из таких мелодий и вдохновила композитора на создание «Венгерского дивертисмента». Вначале композитор использовал ее в пьесе для фортепиано в две руки, которая была издана лишь через сто лет после его смерти, в 1928 году¹; затем эта пьеса в переработанном виде стала третьей частью «Венгерского дивертисмента». Шёнштайн рассказывает:

«Тему «Divertissement à la hongroise» (op. 54)... венгерскую песню, Шуберт услышал в Желизе из кухни Эстергази, где ее пела одна из судомоек-венгерок, и Шуберт, возвращавшийся вместе со мной с прогулки, услышал ее, идя мимо. Мы долго прислушивались к пению, Шуберту она, очевидно, понравилась, он еще долго напевал ее про себя на дальнейшем пути, и вот следую-

¹ Эта пьеса в рукописи озаглавлена «Венгерская мелодия»: народная мелодия использована, по-видимому, в ее среднем разделе.

щей зимой она появилась как тема вышеупомянутого ор. 54, одной из его прекраснейших фортепианных пьес» (В., 92).

Ряд значительных сочинений был создан Шубертом в 1824 году и по возвращении из Желиза в Вену, то есть в период со второй половины сентября по декабрь. Подводя творческие итоги года, Шпаун называет и некоторые сочинения, еще не упоминавшиеся выше:

«Наряду с многочисленными прекрасными песнями, среди которых находятся, например, две чудесные песни «На вечерней заре» и «Одинокий» Лаппе, «Фиалка» и «Незабудка» Шобера, Шуберт в этом году написал и много произведений для фортепиано, например... выпущенные в двух тетрадах шесть больших маршей в четыре руки, которые, безусловно, принадлежат к лучшим произведениям Шуберта. Вряд ли скоро будет создан траурный марш, более прекрасный, чем находящийся среди этих маршей под номером 5» (В., 36).

Пребывание в Желизе в 1824 году оказало благотворное влияние на состояние здоровья композитора. Даже в письме к Шоберу от 21 сентября 1824 года, которое, как мы видели, говорит о душевных страданиях композитора, он не забывает упомянуть о том, что «вот уже 5 месяцев здоров». Сразу же по возвращении композитора благотворную перемену в его состоянии с удовлетворением отметили и друзья, которые всей душой наслаждались его старыми и новыми сочинениями, регулярно исполнявшимися на «шубертиадах». 14 февраля 1825 года Швинд сообщал Шоберу:

«Шуберт здоров и после некоторого бездействия вновь прилежен. Он с недавнего времени живет в соседнем с нашим доме., во втором этаже, в очень красивой комнате. Мы видимся ежедневно, и, по возможности, я делюсь с ним всем... Каждую неделю у Эндереса устраиваются шубертиады, то есть Фогль поет. Кроме него

общество состоит из Виттечека, Эша, Шлехты, Гросса, Рипля, смесь весьма однообразных лиц. Часто там показываются также Майрхофер и Гахи. Новые вариации в четыре руки — нечто исключительное. Тема столь же прекрасна, как и томна, чистейшего строения и — ты не смейся — свободна и благородна. В восьми вариациях эти черты развиты совершенно самостоятельно и жизненно, и все же кажется, что каждая из них вновь повторяет тему. Ты был бы поражен характеристикой в маршах и неслыханной задушевностью и нежностью трио. Теперь он сочиняет песни. Если бы у Тебя было желание сделать оперетту или оперу из «Давида и Аби-гайль», или что-либо другое; он хотел бы иметь текст, но с небольшим количеством слов. Ты себе это можешь представить. Вышли «Рассерженная Диана» и «Ноктюрн» (Ж. Ш., 400—401).

Круг друзей Шуберта и поклонников его музыки продолжал расширяться. В начале 1825 года композитор приобрел нового преданного друга в лице Эдуарда Бауэрнфельда. Если ранее, примыкая к дружескому кружку Шуберта, с самим композитором Бауэрнфельд не общался, с этого времени он стал одним из самых близких его друзей.

Около этого времени Шуберт познакомился и с выдающейся венской драматической артисткой и певицей-любительницей Софи Мюллер, превосходно исполнявшей его песни.

Поклонницей дарования Шуберта стала и видная певица Анна Мильдер-Гауптман, голосом которой композитор восхищался еще в годы своей ранней юности, когда артистка выступала в венском Кернтертор-театре. В 1816 году она переехала в Берлин и сделалась «придворной оперной певицей королевства прусского». Мильдер познакомилась с песнями Шуберта, и они привели ее в восхищение. Осенью 1824 года Мильдер посетила

Вену и хотела встретиться с Шубертом, однако он в это время находился в Венгрии. Тогда она написала ему. В своем письме от 12 декабря 1824 года Мильдер просила Шуберта положить для нее на музыку стихотворение «Ночная бабочка» Карла Готфрида Ляйтнера, создав песню «для широкой публики»; со своей стороны, она предлагала хлопотать в Берлине о постановке одной из его опер. Ответное письмо Шуберта, к сожалению, не сохранилось. Как видно из следующего письма Мильдер Шуберту, написанного 8 марта 1825 года, композитор отклонил присланное певицей стихотворение, послав вместо заказанной песни вторую «Песню Зулейки» на текст Марианны фон Виллемер из «Восточно-западного дивана» Гёте. Зато за предложение Мильдер относительно постановки в Берлине его оперы он с радостью ухватился и отправил ей партитуру «Альфонсо и Эстреллы». «Песня Зулейки» очень понравилась певице, и все же она по-прежнему хотела получить нечто более эффектное, рассчитанное на успех у широкой публики и ради этого уснащенное блестящими пассажами, колоратурами, трелями. Шуберт должен был заключить, что Мильдер готова угождать публике и что сама она не сознает сильных и слабых сторон своего искусства — ведь еще в 1818 году, желая похвалить ее пение, композитор заметил о ней: «она поет лучше всех и выделяет трели хуже всех». Что же касается оперы, Шуберта снова ждало разочарование. Мильдер дала ему понять, что на постановку в Берлине «Альфонсо и Эстреллы» он рассчитывать не может — по тем причинам, о каких она писала, или по каким-либо иным:

«Мой глубокоуважаемый господин Шуберт!

Спешу Вам сообщить, что Вашу оперу «Эстрелла и Альфонсо», а также вторую «Песню Зулейки», к своему величайшему удовольствию, я получила. Сердечно благодарю Вас за Вашу любезность. Вторая «Песня

Зулейки» божественна и каждый раз доводит меня до слез. Это неопишимо; как и в первую «Песню «Зулейки» и в «Тайное», Вы вложили в нее все возможное очарование и томление. При этом приходится пожалеть только о том, что все эти бесконечные красоты нельзя петь публике, так как масса, увы, требует приятного только для одних ушей. Если «Ночная бабочка», возможно, не подойдет для создания блестящей вокальной музыки, то я попросила бы, чтобы вместо этого Вы выбрали другое стихотворение, и по возможности Гёте, которое можно было бы петь в различных темпах, чтобы изобразить различные чувства. Так, например, «Различные переживания на одном и том же месте»¹ или какое-нибудь вроде этого, это я предоставляю Вам, но чтобы заключение могло быть блестящим.

То, что Вы хотите посвятить мне так много песен, может быть для меня только очень приятным и лестным. Я уезжаю отсюда 1 июня, если бы я могла для моей поездки и концертов получить от Вас такую песню, какую мне хотелось бы иметь, я была бы неопишимо счастлива; включите в нее несколько подходящих пассажей и украшений.

Что касается Вашей оперы «Альфонсо и Эстрелла», то я с глубоким сожалением должна отметить, что либретто не отвечает здешним вкусам, здесь привыкли к большой трагической или к французской комической опере. Узнав из вышеизложенного о здешних вкусах, Вы сами поймете, что опера «Альфонсо и Эстрелла» ни в коем случае не смогла бы иметь здесь успех. Если бы я имела удовольствие выступать в одной из Ваших опер, то она должна была бы соответствовать моей индивидуальности, например, роль королевы, матери или крестьянки. Я поэтому посоветовала бы написать что-

¹ Можно найти в стихотворениях Гёте. — Примеч. А. Мильдер.

нибудь новое и если возможно одноактное, и именно на восточный сюжет, где сопрано является основным действующим лицом, это Вам должно было бы особенно удаться; я это себе представляю по гётевскому Дивану. Вы могли бы быть уверены в хорошем исполнении со стороны 3-х действующих лиц и хора, то есть 1 сопрано, 1 тенор, 1 бас. Если Вы найдете такой сюжет, прошу Вас сообщить мне об этом, чтобы мы могли договориться подробнее. Тогда я все пустила бы в ход, чтобы мы добились постановки...

Прошу передать сердечный привет моему другу и учителю Фоглю; мне бесконечно жаль, что он так болеет...» (Ж. Ш., 406—407).

НА ВЕРШИНЕ

Летом и осенью 1825 года Шуберт вместе с Фоглем снова совершил поездку по Верхней Австрии. Эта поездка, как и предыдущая, заняла более четырех месяцев, но была более сложной по маршруту и протяженной. На этот раз друзья достигли курортного города Гастайна, лежащего на юго-западе Австрии вблизи Тироля. Многие пункты они посетили более двух раз, возвращаясь туда, где они только что побывали.

Шуберт и Фогль оставили Вену 18 или 19 мая. 20 мая они прибыли в Штейр. Здесь они остановились в гостеприимном доме Паумгартнера. Как указывает Штадлер, «Фогль занимал музыкальный салон на втором этаже, а Шуберт — другую вблизи расположенную комнату. Можно считать прямо-таки несомненным, что и при повторных посещениях Штейра в этом году они всякий раз останавливались у Паумгартнера» (В., 159).

Из Штейра Шуберт и Фогль направились в Гмунден. Здесь их гостеприимно принял купец и страстный любитель музыки Фердинанд Травегер, который познакомился с сочинениями Шуберта еще за добрый десяток лет до этого по рукописным копиям. Сын Фердинанда Травегера Эдуард рассказывает:

«Я родился 24 ноября 1820 года, так что в 1825 го-

ду мне было только 4 года, и все же Шуберт и многие сцены из того времени представляются мне... живо и ярко... Вместе с Шубертом в Гмундене был... певец придворной оперы Михаэль Фогль... Фогль и Шуберт жили у нас...

Если Фогль пел и Шуберт аккомпанировал на фортепиано, мне всегда разрешалось слушать. К этим удовольствиям несколько раз приглашались родственники и знакомые. Такие сочинения, так исполненные, должны были вызвать порыв чувств, и когда песня кончалась, нередко случалось, что люди бросались друг другу в объятия, и избыток чувств находил себе выход в слезах...

Господа были всегда очень сердечны и веселы; они совершали прогулки и катались по озеру, и мой добрый отец, который обладал большим даром развлекать и умел устраивать что-либо подобное, был совсем счастлив. Он всегда говорил о Шуберте с воодушевлением и привязался к нему всей душой» (В., 133—134).

Друзья посетили и расположенный у красивого озера замок Эбенцвайер, принадлежавший владельцу местных соляных копей Флориану Максимилиану Клоди (он был женат на умершей в 1814 году тетке Шпауна). Дочь Максимилиана Клоди Тереза 22 июня сообщала брату:

«Что Фогль и Шуберт уже были у нас, думаю, я тебе уже писала... Два раза я слышала, как Фогль поет, а Шуберт играет, слушать их обоих — божественное наслаждение» (Ж. Ш., 421).

Из Гмундена Шуберт и Фогль переехали в Линц. Композитор жил здесь попеременно в домах Шпаунов и супругов Оттенвальт — Антона Оттенвальта, давнего поклонника его музыки, и его жены Мари, сестры Шпауна. В своем коллективном письме Шпауну, датированном 19 июля 1825 года, они сообщали:

«Мы наслаждаемся приятными временами и очень хотели бы, чтобы ты наслаждался вместе с нами. — Шуберт здесь, до сих пор один. Он в пятницу сперва пришел к нам, но после обеда тотчас же направился в Штейрэгг. Оттуда он вернулся сегодня утром и, надеюсь, проведет здесь несколько дней, пока Фогль, предположительно в конце недели, не заедет за ним, чтобы ехать в Штейр. Шуберт выглядит таким здоровым и сильным, так весел, приветлив и общителен, что этому приходится искренне радоваться. Он сегодня переезжает в ту комнату, где Ты ночевал в течение некоторого времени. Туда сегодня принесут его сундук, установят письменный стол, снабдят его книгами, и т. п. Я очень горжусь этим гостем, и вся любовь и почет, которые мы ему оказываем, принадлежат одновременно и Тебе. Как было бы прекрасно, если бы Ты был здесь. Но мне доставляет большое удовольствие, что Шуберт, когда Тебя здесь нет, все же, кажется, чувствует себя среди нас как дома; сегодня после обеда он даже играл с Мари некоторые из своих маршей. Он сказал нам, что из песен сочинил с того времени некоторые песни из «Девы озера» Скотта... Впрочем, он работал в Гмундене над симфонией, которая зимой должна исполняться в Вене...

[Приписка Мари Оттенвальт]

Если бы Ты мог провести эти дни с нами; я этого особенно желала именно сегодня, чтобы и Ты мог услышать новые прекрасные песни, которые сочинил и спел Шуберт. Текст из «Девы озера»... Сегодня должен приехать Фогль, но, может быть, он сразу же уедет в Штейрэгг и увезет от нас Шуберта; во всяком случае, я надеюсь удержать его здесь еще несколько дней» (Ж. Ш., 427—428).

Штейрэгг, который, как указывают супруги Оттенвальт, Шуберт посетил во время пребывания в Лин-

це — это замок графов Вайсенвольф. Еще несколькими годами ранее графиня, обладавшая хорошим голосом, познакомилась с песнями Шуберта и с того времени стала ревностной их поклонницей. Один из знакомых Шуберта, студент-медик Карл Хаас, живший вначале в Линце, писал своему другу в 1824 году:

«Графиня, кажется, обладает такой же большой склонностью к природе, какую она обнаруживала в отношении искусства и, в особенности, шубертовской музыки... Теперь я услышал также в ее исполнении — что было самым приятным — «Песни мельника» Шуберта и его самые новые, сверх меры прекрасные композиции... Я полагаю, что только теперь ощутил, что такое шубертовская песня» (Ж. Ш., 360).

Во время посещения Шубертом Штейрэгга там гостил его друг Штадлер, который вспоминает:

«В графском доме Вайсенвольфов мы провели очень приятные часы. Граф Иоганн был горячим поклонником искусства, графиня Софи... — очень талантливой певицей. Именно ей Шуберт посвятил две тетради своих песен из «Девы озера» В. Скотта... Я все еще с удовольствием вспоминаю о нашем тогдашнем пребывании в их замке Штейрэгг, расположенном у Дуная в немногих часах [езды] от Линца» (В., 153).

27 июля Антон Оттенвальт написал Шпауну новое письмо, повествующее о последних днях пребывания Шуберта в Линце. Оттенвальту довелось быть свидетелем того, как в обществе близких друзей композитор, обычно робкий и стеснительный, раскрывал все богатства своего духовного мира:

«О Шуберте — я мог бы, пожалуй, написать: о нашем Шуберте — я хотел бы сказать еще многое. Лучшее Тебе, без сомнения, скажет его собственное письмо. Я, за исключением гостеприимства, оказываемого братьям, может быть еще никогда так не радовался

возможности принимать гостей, как в те дни, когда он жил у меня, был нашим гостем за обедом и провел вечер с нами в замке. Он только несколько дней провел один в Шт[ейрэгге] (граф был в Ишле), потом опять несколько дней у нас, потом однажды утром явился Фогль и, после того как оба у нас пообедали, опять увез друга в Штейрэгг. В конце концов оба, опять явились в воскресенье вечером и были опять нашими гостями в понедельник (25-го) днем вместе с Штадлером и Терезой Хаас, которая пришла случайно. Прощаясь после обеда, они обнадежили нас, что, может быть, мы сможем их еще раз увидеть, когда они будут возвращаться из Гастайна. Фогля мы слышали трижды; сам Шуберт согласился в нашем кругу, после завтрака, спеть кое-что, он также исполнил на рояле свои марши, двух- и четырехручные вариации, увертюру. Эти произведения настолько содержательны, что мне не подobaет об этом даже и говорить. Если я не могу достойным образом сделать это в отношении его последних песен по В. Скотту, то и умолчать о них я все же не могу. Это пять прекрасных вещей: 1. «Ave Maria». Вечерняя песня Эллен и молитва за ее отца в пустыне, где они скрываются. 2. «Отдых воина». Вкрадчивая колыбельная песня, какую могла бы петь Армида под волшебную арфу Ринальдо. 3. «Отдых охотника». Тоже колыбельная песня, как мне кажется, более простая и задушевная. Сопровождение: пение рогов, я бы сказал, отзвук охотничьей песни в прекрасном сне. 4. «Пленный охотник». «Мой конь в конюшне стоит такой усталый, мой пес грустно отказывается от пищи... меня гложет одиночество башни»... Сопровождение — как могу я описать гневно-содрогающиеся, отрывистые аккорды. Я опять почти стыжусь, что вздумал писать об этом. А в особенности последнее: «Песнь нормана», песнь воина, который проходит по стране с жертвенным ог-

нем, символом всенародного ополчения. Спеша без устали, он думает на марше о невесте, которую покинул у обручального алтаря, о завтрашней битве, о победе, о свидании. Мелодию и аккомпанемент представь себе. Сам Шуберт считает, что это самое удачное среди его скоттовских произведений. Фогль исполняет это сочинение даже тяжеловесно (на каждую ноту приходится слог, часто слово), но прекрасно. Особенно привлекательным, благодаря прелестной мелодии и убаюкивающим звукам рогов, является «Отдых охотника». Дорогой мой, как мы каждый раз желали, чтобы Ты это слышал! Если бы мы могли перенести эти мелодии, какими они звучат вокруг нас до рассвета, в Твои сны!

Шуберт был так мил, так общителен, не только по отношению к Максу, это понятно, но и по отношению к нам. В воскресенье после того как в 9.30 ушел Фогль, он остался у нас; с ним были Макс и я, Мари и мама ушли между 10 и 11 часами. Мы сидели почти до полуночи, и я никогда не видел его таким и не слышал!—серьезный, глубокий и словно вдохновенный. Как он говорил об искусстве, о поэзии, о своей молодости, о друзьях и других примечательных людях, об отношении между идеалом и жизнью и т. п.

Мне пришлось все больше удивляться этому духу, о котором говорили, что его искусство подсознательно, едва ли понятно ему самому, и так далее. И как все это просто.—Я не могу говорить о масштабах и целостности его убеждений—но это отнюдь не взгляды просто заимствованного мировоззрения, и хотя, возможно, в них сказывается влияние благородных друзей, это отнюдь не умаляет проявившегося в них своеобразие.

Поэтому мне доставляет большое удовольствие, что он, кажется, так хорошо чувствовал себя со мной, и что

он нам открылся так, как открываются только дружественной душе, и поэтому у меня была потребность написать Тебе об этом» (Ж. Ш., 437—439).

Как упомянул Оттенвальт в приведенном выше письме, сам Шуберт во время пребывания в Линце также написал Шпауну. В этом письме, датированном 21 июля, он рассказывает о своей жизни, поверяет мысли, свидетельствующие о его духовном росте, о критическом отношении к современному ему общественному порядку, о трезвой оценке поступков столь безоговорочно почитавшегося им прежде Шобера:

«Дорогой Шпаун!

Ты можешь себе представить, как должно меня злить то, что я в Линце должен писать Тебе письмо в Лемберг!!! Черт побери этот проклятый долг, который так жестоко разлучает друзей, едва глотнувших из чаши дружбы. Вот я сижу в Линце, потею до полусмерти в этой гнусной жаре, у меня целая тетрадь новых песен, а Тебя здесь нет. Тебе не стыдно? Линц без Тебя как тело без души или как всадник без головы, как суп без соли. Если бы у Йегермайра не было такого хорошего пива, а в «Шлоссберге» нельзя было достать сносного вина, то мне пришлось бы повеситься на бульваре, с надписью: С горя о сбежавшей душе Линца! Ты видишь, что я становлюсь изрядно несправедливым по отношению ко всему прочему в Линце, тогда как я все же бываю довольно весел в доме Твоей матери, в обществе Твоей сестры, Оттенвальта, Макса, да и из телес некоторых других жителей Линца, кажется, просвечивает еще Твой дух. Только я боюсь, что этот дух понемногу поблекнет, и тогда можно будет лопнуть от негодования. Вообще это сушая беда, как все теперь повсюду коснет в пошлой прозе, как большинство людей на это спокойно смотрит и даже

прекрасно себя при этом чувствует, как они совершенно спокойно скользят по грязи в пропасть. Подняться вверх, конечно, труднее; и все же этот сброд легко можно было бы одолеть, если бы только что-нибудь произошло наверху. Впрочем, не огорчайся чересчур, что Ты так далеко от нас, дай отпор глупой судьбе, и пусть, в насмешку над ней богатства Твоей души расцветут подобно цветнику, чтобы Ты мог распространять тепло жизни на холодном севере и доказать свое божественное происхождение. Подла печаль, закрадывающаяся в благородное сердце, отбрось ее и растопчи коршуна, прежде чем он вопьется в Твою душу.

О Шобере получены довольно странные, почти комичные сведения; во-первых, я читал в венской «Theaterzeitung» о некоей особе, скрывающейся под псевдонимом Торупсон??? Что это значит? Не женился ли он? Это было бы все же до некоторой степени забавно — во-вторых, роль Касперля в пародированной Алине будто бы является его коронной ролью. Изрядное падение с высоты его планов и ожиданий! И, наконец, в-третьих, что он — вернется в Вену? А я спрашиваю, что же он будет там делать? Но я все же очень рад ему и надеюсь, что он вновь внесет более живой и разумный дух в кружок, правда, очень подтаявший. Я с 20 мая в Верхней Австрии и рассердился, когда узнал, что Ты за два дня до этого уехал из Линца. Я так хотел повидать Тебя еще раз до того, как Ты отдашь себя в руки польскому черту. В Штейре я пробыл только 14 дней, после чего мы (Фогль и я) поехали в Гмунден, где мы довольно приятно провели целых 6 недель. Мы жили у Травегера, который имеет прекрасное фортепиано и который, как Ты знаешь, является большим поклонником моего ничтожества. Я жил там очень приятно и без стеснений. У надворного советника Ф. Шиллера много музицировали, между прочим исполняли и

некоторые из моих новых песен из «Девы озера» Вальтера Скотта; особенно понравился всем «Гимн деве Марии». То, что Ты встречаешься с молодым Моцартом¹, меня очень радует; поклонись ему от меня. А теперь будь здоров! Мой дорогой, славный Шпаун! Думай чаще о Твоем

искреннем друге

Франце Шуберте

NB. Все же пиши мне в Штейр». (Ж. Ш., 429—431)

О дальнейшем ходе поездки Шуберта и Фогля мы также можем судить по письмам самого композитора. Первое из этих писем, написанное 25 июля 1825 года в Штейре, адресовано его отцу и мачехе. В нем нашли яркое отражение как личность и характер композитора, так и его пантеистическое в своей основе мировоззрение. Письмо содержит и высказывания, характеризующие общественно-политические взгляды Шуберта, его установки в отношении музыкального искусства:

«Дражайшие родители!

Я действительно заслужил упрек, который Вы сделали мне за долгое молчание, но так как я неохотно пишу пустые слова, а наши теперешние времена представляют мало интересного, то Вы мне простите, что я даю о себе знать только в ответ на Ваше полное любви письмо. Меня очень радует, что все Вы здоровы; я, хвала всевышнему, то же могу сказать и о себе. Я теперь опять в Штейре, но 6 недель был в Гмундене, окрестности которого поистине божественны, они меня глубоко трогали и действовали на меня очень благотворно, так же как и их жители, в особенности добрый Траве-

¹ Имеется в виду младший сын Вольфганга Амадея Моцарта Франц Ксавер Вольфганг (Вольфганг Амадей), пианист, композитор и хоровой дирижер.

гер. У Травегера я был как дома, совершенно не чувствовал себя стесненным. По приезде г-на надворного советника Ф. Шиллера, который является повелителем всего Зальцкаммергута, мы (Фогль и я) ежедневно обедали в его доме и очень много музицировали как там, так и в доме Травегера. Особенным успехом пользовались мои новые песни из «Девы озера» Вальтера Скотта. Очень удивлялись моему благочестивому чувству, которое я выразил в гимне св. Деве и которое, кажется, овладевает всеми душами и настраивает к молитве. Я думаю, это происходит от того, что я никогда не принуждаю себя к молитве, и за исключением тех моментов, когда она меня невольно захватывает, я никогда не сочиняю подобных гимнов или молитв, но ведь тогда она является истинным и действительным благочестием. Из Гмундена через Пушберг, где мы встретили нескольких знакомых и остановились на несколько дней, мы поехали в Линц, где пробыли 8 дней, которые провели попеременно в самом Линце и в Штейрэгге. В Линце я поселился в шпауновском доме, где еще очень горюют о переводе Шпауна (того, которого Вы знаете) в Лемберг. Я прочитал несколько его писем, написанных из Лемберга, они звучат очень грустно и выдают сильную тоску по родине. Я написал ему в Лемберг, очень отчитал его за бабье поведение, хотя на его месте, вероятно, был бы еще более жалким. В Штейрэгге мы останавливались у графини Вайсенольфф, большой поклонницы моего ничтожества, которая имеет все мои вещи и некоторые поет очень мило. Песни из Вальтера Скотта произвели на нее такое исключительно благоприятное впечатление, что она даже дала понять, что для нее было бы очень приятно, если бы я посвятил их ей. И все-таки я думаю произвести с изданием этих песен иную манипуляцию, чем обычная, которая так мало дает; они носят прославлен-

ное имя Вальтера Скотта и благодаря этому могли бы возбудить большее любопытство, а при добавлении английского текста сделали бы меня более известным и в Англии. Если бы с этими торговцами художественными произведениями можно было бы сделать что-либо порядочное! Но мудрое и благодетельное государственное устройство уже позаботилось о том, чтобы художник всегда оставался рабом каждого жалкого торгаша...

В Верхней Австрии я повсюду встречаю свои сочинения, особенно в монастырях Флориан и Кремсмюнстер, где с помощью хорошего пианиста я с большим успехом исполнял мои 4-ручные вариации и марши. Особенно понравились вариации из моей новой сонаты в 2 руки, которые я исполнял один и не без успеха, причем некоторые уверяли меня, что клавиши под моими пальцами поют; если оно и в самом деле так, это очень меня радует, потому что я не выношу распроклятую рубку, свойственную даже прекрасным пианистам; она не доставляет наслаждения ни уху, ни душе. В настоящее время я опять нахожусь в Штейре, и если Вы захотите в ближайшее время осчастливить меня письмом, оно еще застанет меня здесь; мы останемся только на 10—14 дней, а потом поедем в Гастайн, один из знаменитейших курортов, примерно в 3 днях езды от Штейра. Эта поездка меня чрезвычайно радует, потому что я увижу красивейшие местности, а на обратном пути мы посетим Зальцбург, славящийся своим чудесным местоположением и окрестностями. Так как мы вернемся из поездки только в середине сентября, а потом обещали еще раз заехать в Гмунден, Линц, Штейрэгг и Флориан, то я вряд ли прибуду в Вену раньше конца октября... Погода в течение всего июня и половины июля была здесь очень непостоянной, сначала 14 дней было очень жарко, так что я изрядно похудел от потения, а теперь 4 дня почти непрерывно идет дождь. Шлю

сердечный привет Фердинанду и его жене с детьми. Он, вероятно, все еще посещает «Крест» и не может отказаться от Дорнбаха¹; наверное, он опять 77 раз считал себя больным и 9 раз думал, что должен умереть, как будто смерть — это худшее, что может случиться с нами, людьми. Если бы он мог хоть раз посмотреть на эти божественные горы и озера, которые одним своим видом грозят нас раздавить или поглотить, он не дорожил бы так крохотной человеческой жизнью, словно не следует считать великим счастьем быть вновь вверенным непостижимой силе земли для [создания] новой жизни. Что делает Карл, поедет он или нет? У него, наверное, теперь много дела, ведь женатый художник обязан поставлять как произведения искусства, так и природы, и если удастся и то и другое, его следует вдвойне хвалить, потому что это не пустяки. Я от этого отказываюсь» (Ж. Ш., 432—434).

Письма Шуберта от 12 и 21 сентября 1825 года представляют описание последнего этапа совместной с Фоглем поездки — путешествия из Штейра в Зальцбург и Гастайн — написанное по специальной просьбе его брата Фердинанда. В этих письмах с большой яркостью выступает редкая наблюдательность и любознательность Шуберта; они содержат прекрасные описания природы. Таково, например, данное в первом письме описание долины возле Зальцбурга, которую Шуберт с Фоглем рассматривали с Горы монахинь:

«Почти невозможно описать Тебе прелесть этой долины. Представь себе сад, нескольких милей в окружности, в нем бесчисленные дворцы и поместья, которые выглядывают из-за деревьев или просвечивают сквозь них; представь себе реку, протекающую самыми разнообразными извилинами; представь себе луга и пашни

¹ Дорнбах — деревня под Веной, жители которой занимались виноделием.

как множество ковров красивейшей расцветки, далее прекрасные зеленые массивы, обвивающие их как ленты, и, наконец, аллеи из колоссальных деревьев, по которым можно идти часами, и все это, окруженное необозримой цепью высочайших гор, словно стоящих на страже этой божественной долины, представь себе это, и Ты будешь иметь слабое представление об ее невыразимой красоте» (Ж. Ш., 453).

Таково и описание горного прохода Луэг во втором письме. Образы природы напомнили Шуберту о когда-то свершившихся в этом месте событиях; в критической оценке, которую дал им композитор, ярко выступает его гуманизм, несколько абстрактный пацифизм:

«Мы поехали дальше через Голлинг, где уже показались первые высокие, непреодолимые горы, через страшные ущелья которых ведет горный проход Луэг. После того как мы медленно вскарабкались на большую гору, перед нашим носом и с обеих сторон оказались страшные горы, так что можно было подумывать, что здесь конец мира; и вдруг, когда достигнута самая высокая точка горы, взору открывается страшная пропасть, и в первый момент опасешься разрыва сердца. Когда немного придешь в себя от первого испуга, видишь эти безумно высокие стены из скал, которые, как кажется, смыкаются на некотором расстоянии, образуя тупик, и напрасно ищешь, где здесь может быть выход. Среди этой полной ужасов природы человек постарался увековечить свой еще более ужасный облик. Ибо здесь, где по одну сторону Зальцаха, который, бушуя, прокладывает себе путь глубоко-глубоко внизу, находились баварцы, а по другую — тирольцы, было совершено то страшное злодеяние, когда тирольцы, спрятавшись в скалах, с адскими криками радости стреляли вниз в баварцев, которые хотели завладеть перевалом и, пораженные пулями, падали в пропасть,

будучи не в состоянии обнаружить, откуда исходили выстрелы. Это в высшей степени позорное начинание, которое продолжалось много дней и недель, постарались отметить часовней на стороне баварцев и грубым крестом в скале на стороне тирольцев, отчасти для того, чтобы обозначить эти места, а отчасти для того, чтобы такими святыми знаками искупить дело. Прекрасный Христос, скольким позорным делам должен Ты отдавать свое изображение. Ты сам являешься страшным напоминанием о людской порочности, и вот они ставят Твое изображение, как будто хотят сказать: «Смотрите! Совершеннейшее творение великого бога мы растоптали дерзкими ногами, разве трудно нам будет с легким сердцем уничтожить остальных паразитов, называемых людьми?» (Ж. Ш., 458).

О пребывании в Гастайне Шуберт лишь очень коротко упоминает в письме Бауэрнфельду, написанном в Штейре 18 или 19 сентября, то есть между двумя приведенными выше письмами брату Фердинанду. Письмо к Бауэрнфельду наполнено мыслями о предстоящем возвращении в Вену, о венских друзьях; проявляя трезвый взгляд на вещи и стремясь к полной самостоятельности, Шуберт вежливо отклоняет предложенный Бауэрнфельдом план совместной жизни:

«Дорогой друг!

Я в самом деле уже не узнаю Твоих каракуль, в этом виноваты все разрушающее время и Твоя до грубости торопливая рука. В отношении последнего я намереваюсь Тебе подражать. — Что касается квартиры в доме Фрювирта, то я намерен ее оставить за собой; я уже постарался сообщить ему об этом через моих родных... Что касается нашей совместной жизни, то хотя это мне и было бы очень приятно, но так как я уже знаком с подобными холостяцкими и студенческими планами, то я бы не хотел в конце концов оказаться

между двух стульев. Но если тем временем попадется что-нибудь подходящее, то ведь всегда найдутся способы по-хорошему разлучить меня с моим хозяином» (Ж. Ш., 455).

По возвращении в Вену Шуберт столкнулся с некоторыми переменами в своем дружеском кружке. Еще во время его поездки в Вену вернулись Купельвизер и Шобер. Бауэрнфельд, который ранее не знал Шобера, записал в своем дневнике:

«Июль 1825 г.

Шобер прибыл из Бреславля, где он часто встречался с Хольтеем, Стеффенсом, Карлом Шалем и другими умными людьми, такими, как барон Ферст и т. д. Он вел немного приключенческий образ жизни, некоторое время был и артистом а la¹ Вильгельм Майстер. Он на пять или шесть лет старше нас, притом своего рода светский человек, обладает большим даром красноречия и диалектики, любим женщинами несмотря на свои немного кривые ноги. У нас тотчас же создались хорошие отношения. — Клементина Русс назвала его богом Махадё. Но она не требует, чтобы он поднимал ее огненными руками. Мориц ему тоже поклоняется как богу. Я нахожу его довольно земным, но интересным» (Ж. Ш., 426—427).

Своеобразную хронику жизни дружеского кружка составляют и последующие дневниковые записи Бауэрнфельда, а в одной из записей он пытается дать некоторым членам шубертовского кружка своего рода «сравнительную характеристику»:

«8 марта 1826 г.

Шобер всех нас превосходит духовно, особенно в разговоре. Но многое в нем искусственно, и его лучшие силы грозят задохнуться в безделии. —

¹ Вроде, в духе (франц.).

Швинд — прекрасная, чистая натура, но всегда в брожении, как будто он хочет сам себя уничтожить. — В Шуберте идеальное и реальное правильно соединены. Земля для него прекрасна. Майрхофер прост и естествен, хотя Шобер уверяет, что он в своем роде спокойный интриган. — А я?.. Да, кто знает самого себя! До тех пор, пока я не сделал ничего дельного, я не человек» (Ж. Ш., 482).

Весной 1826 года Шуберта и Бауэрнфельда связали не только дружеские, но и творческие отношения. Шуберт по-прежнему мечтал о создании оперы, и Бауэрнфельд вызвался написать для него либретто. В качестве сюжетной основы была избрана сказка «Мелехзала» немецкого писателя Карла Августа Музеуса. 15 апреля Бауэрнфельд уехал в Каринтию, сопровождая Фердинанда Майерхофера, направленного туда для проведения геодезических работ. Свободного времени у Бауэрнфельда оставалось много, и он быстро завершил работу над либретто. Понятно, что об этом было сразу же написано Шуберту. Обрадованный композитор ответил Бауэрнфельду и Фердинанду Майерхоферу в конце мая; попутно он сообщал о своей жизни, о текущих венских музыкальных делах:

«Дорогой Бауэрнфельд!
Дорогой Май[е]рхофер!

Написав оперу, Ты поступил очень разумно, только я хотел бы уже видеть ее перед собой. Здесь потребовали мои оперные либретто, чтобы посмотреть, что с ними можно сделать. Если бы Твое либретто было уже готово, им можно было бы показать его и, по признании его ценности, в чем я не сомневаюсь, с божьего благословения, начать работать или послать его в Берлин к Мильдер. М-ль Шехнер выступала здесь в «Швейцарском семействе» и чрезвычайно понравилась. Так как у нее много сходства с Мильдер, она может нам



Лахнер, Шуберт и Бауэрнфельд в Гринцинге близ Вены.
Рисунок пером М. Швинда

подойти. — Не пропадай же так надолго, здесь очень печально и скверно — скука уж слишком охватила все... — С тех пор как Ты уехал, я лишь один раз был в Гринцинге, а со Швиндом и совсем не был там... Из всего этого Ты можешь себе представить, как много здесь веселья. «Волшебная флейта» была очень хорошо поставлена в [театре] Ан дер Вин, а «Вольный стрелок» в императорско-королевском театре у Каринтийских ворот — очень плохо. Господин Якоб и госпожа Баберль в Леопольдштадте были непревзойденными... — Я совсем не работаю. — Погода здесь поистине ужасна, невысший, кажется, совсем нас покинул, солнце совершенно не хочет светить. В мае нельзя еще посидеть в саду. Страшно! Ужасно! Убийственно!!! Для меня это самое жестокое, что только может быть! Швинд и я хотим в июне поехать со Шпауном в Линц. Там или в Гмундене мы можем встретиться, только извести нас об этом точно и как можно скорее. А не через два месяца.

Будь здоров!» (Ж. Ш., 490—491).

Однако из планировавшейся Шубертом поездки в Линц и затем в Гмунден для встречи с Бауэрнфельдом ничего не вышло, причем по самой прозаической причине — ввиду отсутствия необходимых средств. 10 июля 1826 года Шуберт написал Бауэрнфельду:

«Дорогой Бауэрнфельд!

Я никак не могу поехать в Гмунден или куда-либо в другое место, у меня совсем нет денег и живется мне вообще очень плохо. Я на это не обращаю внимания и весел.

Впрочем, приезжай как можно скорее в Вену. Так как Дюпорт хочет получить от меня оперу, а те либретто, которые я представил, совсем не нравятся, было бы прекрасно, если бы Твое либретто было принято благосклонно. Тогда по крайней мере были бы деньги, а, может быть, и почет!..

Прошу Тебя, приезжай как можно скорее! Из-за оперы. Назови только мое имя в Линце, и Ты будешь хорошо принят.

Твой

Шуберт» (Ж. Ш., 498).

Таким образом жаждущему познакомиться с либретто Шуберту пришлось ждать возвращения Бауэрнфельда из совместной с Фердинандом Майерхофером поездки. И все же Шуберт не удержался от того, чтобы хоть немного не ускорить встречу. Вместе с Швиндом он подждал Бауэрнфельда и Майерхофера в лежащем на Дунае предместье Вены Нусдорфе. В июле 1826 года Бауэрнфельд записал в своем дневнике:

«Когда мы вечером прибыли в Нусдорф, ко мне на встречу выбежали из кофейни Швинд и Шуберт. Большое ликование! — «Где опера?» — спросил Шуберт. — «Вот!» — Я торжественно передал ему «Графа Гляйхена». — К Шоберу в Веринг. По старому обычаю мы провели ночь вместе, и пошли рассказы! — Поэзия кончилась, снова начинается житейская проза» (Ж. Ш., 502).

В августе того же года Бауэрнфельд пометил в дневнике: «Шуберту опера очень понравилась; но мы боимся цензуры» (Ж. Ш., 505).

Опасения в отношении цензуры были обоснованными. Ведь героем произведения являлся рыцарь, который, будучи уже женатым, привез из похода в восточные страны другую жену и сумел счастливо жить в двойном браке. И запись в дневнике Бауэрнфельда от октября 1826 года гласит:

«Либретто запрещено цензурой. Когда же черт поберет эту проклятую цензуру? Несмотря на это, Шуберт хочет сочинять на него оперу» (Ж. Ш., 516).

И все же запрещение охладило пыл композитора —

к работе над новой оперой он приступил только в середине 1827 года.

Как видно из приведенных выше документов, материальные затруднения композитора в 1826 году обострились.

Еще в 1825 году он думал, что сможет сводить концы с концами и существовать на гонорар от публикации своих сочинений. И когда в 1825 году ему было предложено освободившееся место второго придворного органиста, он отказался занять его, хотя друзья, оказавшиеся в данном случае более дальновидными, усердно его уговаривали. Так, 14 августа и 1 сентября 1825 года Швинд писал ему:

«Ридер работает в Инженерной академии в качестве профессора, получая 600 фл., зато подозревают, что он хочет жениться. Если Ты серьезно хочешь хлопотать о должности придворного органиста, Ты сможешь пойти так же далеко. Тебе ничего не остается, как вести регулярный образ жизни, так как в противном случае, при абсолютной бедности Твоих друзей, Тебе придется удовлетворять свои физические и духовные потребности или, точнее говоря, Твою потребность в фазах и пунше в одиночестве, которое ни в чем не будет уступать пустынной островной жизни или Робинзонаде...

Ворщик едва держится на ногах, а придворный органист должен заниматься серьезно. Говорят, насколько я мог узнать, для того, чтобы добиться здесь успеха, надо будет играть на органе на заданную тему.

Ведь в Гмундене в твоём распоряжении будет орган, чтобы упражняться?» (Ж. Ш., 445—446).

Шуберт, однако, не внял этим советам — он жаждал сохранить свободу. А в начале 1826 года он сам начал хлопоты о должности придворного вице-капельмейстера при придворной капелле, освободившейся в связи с переводом Сальери на пенсию и предоставлением его

места Йозефу Эйблеру, который до этого был придворным вице-капельмейстером. Шуберт выступил одним из восьми претендентов наряду с Игнацем Зейфридом, Конрадином Крейцером, Адальбертом Гировцем, Венцелем Вюрфелем, Ансельмом Хюттенбреннером и еще двумя музыкантами. К своему прошению Шуберт приложил свидетельство Антона Сальери, полученное им еще в 1819 году. Очевидно, придавая своей попытке большое значение, Шуберт написал прошение непосредственно на имя императора:

«Ваше величество!

Всемиловитивейший император!

С глубочайшим уважением нижеподписавшийся осмеливается обратиться с покорнейшей просьбой о всемиловитивейшем предоставлении вакантной должности придворного вице-капельмейстера и подкрепляет свое прошение следующими данными:

1. Он уроженец Вены, сын школьного учителя и 29-ти лет от роду.

2. Как придворный певчий мальчик, он пользовался высочайшей милостью, в течение 5 лет состоя воспитанником императорско-королевского конвикта.

3. Он прошел полный курс обучения композиции у бывшего первого придворного капельмейстера господина Антона Сальери, благодаря чему он может занять любую должность капельмейстера, согласно приложению А.

4. Благодаря сочиненным им песням и инструментальным произведениям его имя хорошо известно не только в Вене, но и во всей Германии, у него имеется также

5. пять готовых месс для больших и малых оркестров, которые уже исполнялись в различных церквях Вены.

6. Он нигде не служит и надеется на этом упрочен-

ном пути полностью достигнуть цели, которую он поставил перед собой в искусстве.

Его самым ревностным стремлением будет полностью оправдать всемиловитейшее удовлетворение прошения.

Верноподданнейший слуга
Франц Шуберт (Ж. Ш., 486—487).

Вена, 7 апреля 1826».

Ни один из восьми претендентов места придворного вице-капельмейстера не получил: после долгого разбирательства всех обстоятельств было решено в целях экономии государственной казны поручить исполнение обязанностей придворного вице-капельмейстера престарелому Йозефу Вейглю, находившемуся уже на пенсии, с небольшой приплатой к ней. Это решение было объявлено 24 января 1827 года. Как утверждает брат композитора Фердинанд, Шуберт по этому случаю заметил: «Раз им стал такой достойный человек как Вейгель, я должен быть просто доволен» (В., 65—66).

Если верить Шиндлеру, не всегда точному, в 1826 году Шуберт предпринял также попытку получить место вице-капельмейстера (помощника дирижера) придворной оперы.

Согласно Шиндлеру, Шуберт «должен был доказать... свои способности к сочинению опер» и по предложению дирекции написал 5—6 номеров для сопрано с хором и оркестром на сочиненный секретарем театра Г. Гофманом текст. На репетиции выяснилось, что инструментовка чересчур плотна, и певица «была подавлена заглушавшей ее мощный голос массой инструментов» (В., 96—97). Шуберт, однако, отказался что-либо изменить, и администрация вынуждена была прекратить переговоры с ним.

Сообщение Шиндлера во многом вызывает сомнения. Цирер, на которого ссылается Шиндлер, подтвердил,

правда, что подобного рода прослушивание в Кернтнер-тор-театре имело место, однако причину неудачи Шуберта усмотрел в том, что его концертная ария была слишком трудна для начинавшего слабесть голоса Шехнер. В действительности Шехнер в то время лишь начала свою артистическую карьеру. А Йозеф Хюттенбреннер утверждал, что Шехнер была очень довольна арией Шуберта, и его назначению воспрепятствовали лишь театральные интриги... Таким образом сообщения оказываются разноречивыми. В одном, однако, Шиндлер, несомненно, был прав — в том, что Шуберт мало подходил для повседневного исполнения обязанностей оперного капельмейстера. Этой точки зрения придерживается и Леопольд Зонляйтнер. Характеризуя свободный, несвязанный никакими обязательствами образ жизни композитора, он замечает:

«Этот образ жизни во многом виновен также и в том, что он не смог стать помощником дирижера в Кернтнертор-театре. Он не мог точно соблюдать часы репетиций, и механичность этой работы досаждала ему. То, что Шиндлер рассказывает о потере места в театре, возможно, не совсем лишено оснований, все же... главной причиной был, конечно, недостаток в нем пунктуальности» (В., 115).

В 1825—1826 годах имя Шуберта становится все более известным не только в Австрии, но и за ее пределами. Венские корреспонденты зарубежных газет начинают обращать внимание на Шуберта и публикуют сообщения о его творческой деятельности. Так, 19 августа дрезденская газета «Abendzeitung» опубликовала следующее сообщение из Вены, датированное началом июня того же года:

«Молодой, талантливый композитор Шуберт, чьи песенные сочинения свидетельствуют о музыкальности художника, продолжает создавать прекрасное в этой обла-

сти, которой, к сожалению, слишком пренебрегают. Все его произведения свидетельствуют о глубоком чувстве и превосходном знании музыкальной теории. Его песни охотно покупаются» (Ж. Ш., 418).

А в апреле 1826 года сходное сообщение из Вены напечатал и лондонский журнал «Harmonicon»:

«Новостей в нашей музыкальной литературе немного... Молодой композитор Шуберт продолжает работать, без усталости сочиняя песни. Первые дары его фантазии и особенно его кантата «Лесной царь» были очень популярны, и некоторые из его позднейших произведений отмечены большой красотой и чувством» (Ж. Ш., 484).

Попадающие за рубеж издания новых сочинений Шуберта все чаще привлекают внимание музыкальных критиков. Так, рецензию на опус 56 Шуберта, содержащий песни «Свидание и разлука» на текст Гёте, «К лире» и «В роще» на текст Брухмана, поместила 8 июля 1826 года франкфуртская газета «Allgemeiner Musikalischer Anzeiger»:

«Благодаря этим тетрадам мы знакомимся с очень видным композитором-песенником, который воспринял избранные им стихотворения действительно поэтически и передал их в звуках с захватывающей характерностью. Поэтому его произведения едва ли принадлежат к числу тех, которые приобретают многих друзей, но во всяком случае они приобретут маститых друзей. Музыкальное изображение иногда, может быть, несколько чаще, чем следовало бы, переходит в область драматического, к чему, как нам кажется, Шуберт имеет особую склонность» (Ж. Ш., 497).

А на выход в свет песни «Томление» на текст Шиллера откликнулись даже две зарубежные газеты — лейпцигская «Allgemeine musikalische Zeitung» и веймарская «Musikalische Eilpost».

Песни Шуберта за рубежом начинают исполняться и публично. Почин здесь принадлежит Анне Мильдер. 28 июня 1825 года она писала Шуберту из Берлина:

«Глубокоуважаемый господин Шуберт!

Я не могу не сообщить Вам об одном музыкальном вечере, который состоялся 9-го [его] м[есяца], я пела публике «Зулейку», меня за это вызывали... «Лесной царь» и «Зулейка» необычайно понравились, и я могу, к своей большой радости, послать Вам эту газету; мне хотелось бы, чтобы она доставила удовольствие и Вам» (Ж. Ш., 421—422).

Отзывы на упоминаемый Мильдер концерт появились в двух берлинских газетах. В этих рецензиях высоко оценивалось не только искусство певицы, но и несравненная музыка Шуберта. Они должны были убедить Мильдер в том, что ее предположение, будто красоты музыки Шуберта недоступны широкой публике, было ошибочным.

В 1826 году признание за рубежом завоевывают не только песни, но и некоторые инструментальные сочинения Шуберта, в первую очередь изданная в конце 1825—начале 1826 годов фортепианная соната a-moll op. 42. Лейпцигская «Allgemeine musikalische Zeitung» опубликовала 1 марта 1826 года пространный и очень сочувственный отзыв об этом сочинении:

«Хотя она и по выражению, и по технике составляет похвальное единство, в намеченных границах она развивается так свободно и своеобразно, так смело и в то же время так странно, что она могла бы по праву называться Фантазией. С этой точки зрения ее можно было бы сравнить только с самыми крупными и самыми свободными сонатами Бетховена. Этим необыкновенно привлекательным и действительно содержательным произведением мы обязаны Францу Шуберту, как мы узнали,

молодому венскому композитору. Он известен нам, как, вероятно, и всей Северной Германии, только благодаря своим весьма разнообразным одно- или многоголосным песням с сопровождением фортепиано или без него. Этих песен различного содержания и достоинства очень много, и хотя они также не лишены во многих отношениях эксцентричности, а некоторые даже могут быть названы неудачными, мы с удовольствием отмечаем исключительный талант, душу и чувство, следы подлинной оригинальности и изобретательности в обработке. Хотя композитор иногда отклоняется от правильного пути, само по себе достойно внимания и нередко поражает его стремление идти собственным путем. Основываясь как на достоинствах, так и на недостатках этих песен, мы всегда предполагали, что г. Ш[уберт] еще более удачно будет выступать в том жанре, у которого нет иных закономерностей, помимо закономерностей всякой хорошей музыки, — в жанре инструментальной музыки, в особенности в более широких и свободных ее формах. И эти предположения полностью оправдываются рецензируемой здесь его первой большой сонатой. Она богата действительно новыми и оригинальными мелодическими и гармоническими находками; столь же богата и еще более разнообразна по выразительности; трактовка и ведение всех голосов искусны и тщательны, и притом это действительно фортепианная музыка. Нетрудно заметить, что эти находки нередко немного странны и еще более странно подчеркиваются (особенно в первой части...) ...нельзя все же не воспринять с удовольствием все таким, как оно есть, и до некоторой степени привыкнуть к разным странностям в смысле слухового или зрительного восприятия. Что хорошо — то хорошо, это вне сомнения: но душа и сердце — лучшее, это тоже вне сомнения» (Ж. Ш., 475—476).

Вероятно, именно благодаря сонате ор. 42 на Шуберта обратил внимание видный швейцарский композитор, музыковед и издатель Ганс Георг Негели. В 1826 году он планировал издание лучших фортепианных произведений современных композиторов под общим заглавием «Триумфальная арка». Он счел необходимым привлечь для участия в нем и Шуберта. С просьбой о посредничестве он обратился к венскому пианисту и композитору Карлу Черни:

«Цюрих, 18 июня 1826 г.

Фортепианного композитора Шуберта я решительно причисляю к хорошим, даже превосходным композиторам. Первую часть его сонаты a-moll (у Пеннауэра) я считаю капитальной вещью. Если Вы с ним лично знакомы, заверьте его, что я с большой охотой включу его в число сотрудников «Триумфальной арки», как только подписка будет обеспечена, чему, вероятно, он также мог бы содействовать. Если я должен написать непосредственно ему, наемните мне только» (Ж. Ш., 494—495).

Хотя участником «Триумфальной арки» Шуберт не стал, важно было уже то, что к нему проявил интерес зарубежный издатель. Поняв, что за рубежом он уже пользуется известностью, Шуберт и сам предложил в 1826 году свои сочинения двум крупным зарубежным издательским фирмам — «Брейткопфу и Хертелю» и Пробсту в Лейпциге. С фирмой «Брейткопф и Хертель» он договориться не смог, Пробст же в конце концов издал одно его произведение — написанное в 1827 году фортепианное трио Es-dur. Оно явилось первым инструментальным сочинением Шуберта, напечатанным за границей — первым и единственным при его жизни.

Растущий успех сочинений придал Шуберту более уверенности в своих силах; свидетельством этого явля-

ется, в частности то, что свой опус 19, содержащий песни на тексты Гёте «Вознице Кроносу», «К Миньоне» и «Ганимед», Шуберт осмелился издать с посвящением Гёте. Перед своей летней поездкой 1825 года он послал поэту экземпляр этого издания вместе с выдержанным в самых почтительных тонах письмом:

«Ваше превосходительство!

Если бы мне удалось посвящением этих композиций на Ваши стихотворения выразить мое безграничное уважение к В[ашему] превосходительству и, может быть, заслужить некоторое внимание к моему ничтожеству, то исполнение этого желания я считал бы прекраснейшим событием в моей жизни.

С величайшим уважением.

Ваш преданнейший слуга

Франц Шуберт» (Ж. Ш., 414).

О получении шубертовских песен Гёте сделал запись в своем дневнике, но, как и в 1817 году, композитору не ответил...

Период с лета 1825 года по конец 1826 года можно определить как героический период в творчестве Шуберта. Он дал множество превосходных сочинений во всех жанрах; некоторые из них, как это видно из приведенных нами документов, сразу же получали признание. Помимо названных выше необходимо упомянуть о таких его произведениях, как четыре песни Миньоны на тексты из романа Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера», о фортепианных сонатах D-dur и G-dur op. 53 и 78, о квартете G-dur, о целом ряде маршей для фортепиано в четыре руки. В центре же всех сочинений этого периода стоит грандиозная «большая» симфония C-dur, которая по последним данным была написана Шубертом не в 1828 году, а в 1825—1826 годах (в 1828 году он, по-видимому, осуществил лишь ее новую редакцию). В октябре 1826 года партитуру этой симфонии он передал в

Общество любителей музыки со следующим сопроводительным письмом:

«Комитету Австрийского музыкального союза.

Убежденный в благородном намерении Австрийского музыкального союза по возможности поддерживать всякое стремление к искусству, я осмеливаюсь, как отечественный художник, посвятить ему свою симфонию и просить принять ее под свое покровительство.

С глубоким уважением

преданный Вам

Фрц. Шуберт» (Ж. Ш., 514).

Общество выразило Шуберту благодарность и даже выплатило ему 100 флоринов, прося, однако, принять деньги «не как гонорар, а как свидетельство того, что Общество считает себя обязанным Вам и признает с благодарностью то участие, которое Вы в нем принимали» (Ж. Ш., 515).

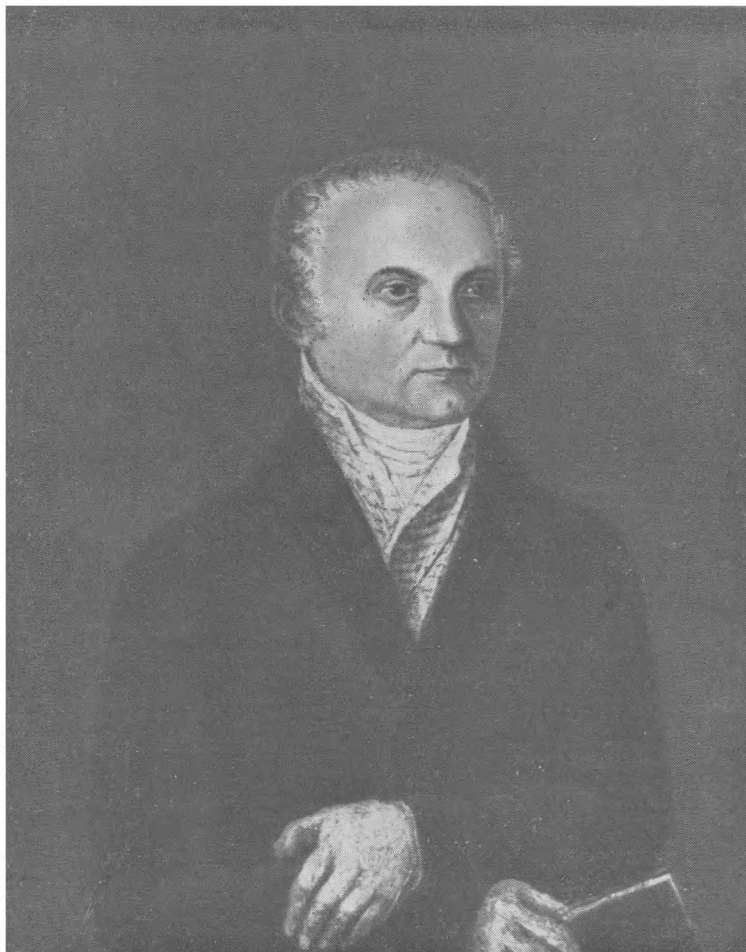
Общество явно не хотело брать на себя ответственность за исполнение этого сочинения. По некоторым данным вскоре же состоялись репетиции, но произведение было найдено слишком трудным как для исполнения, так и для восприятия. Его время еще не наступило...



Предмесье Вены Лихтенталь.
В центре — Лихтентальская приходская церковь
«Четырнадцать заступников»



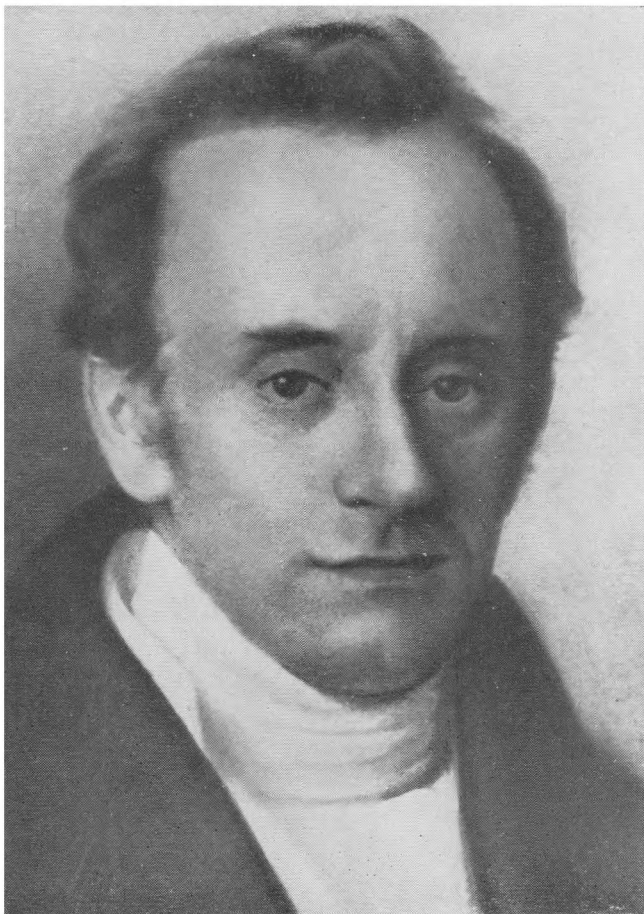
Двор дома, в котором родился Шуберт
(«Красный рак», Химмельпфортgrund № 72
ныне Нусдорферштрассе 54).
Акварель Ф. Копалика



Отец Шуберта.
Портрет маслом работы неизвестного художника



Фердинанд Шуберт.
Незавершенный портрет маслом
работы Ф. Шуберта, его племянника



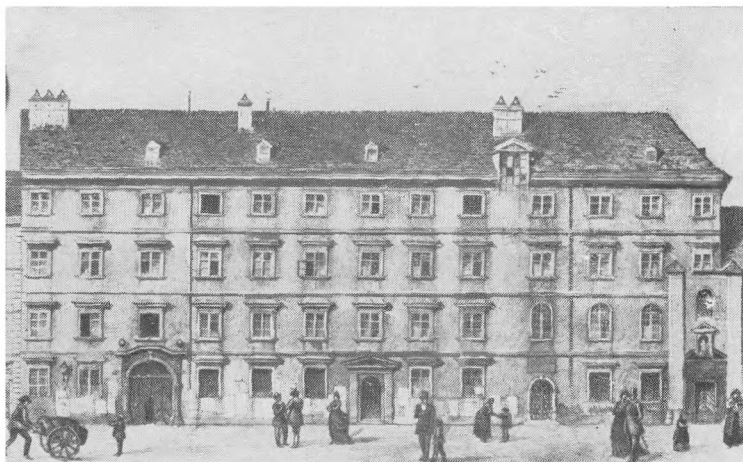
Игнац Шуберт.
*Портрет маслом работы Г. Хольпейна,
его пасынка.*



Дом «Черная лошадь», в котором с 1801 по 1817 год
помещалась школа отца композитора
и жилые комнаты его семьи
(Химмельпфортgrund № 10, ныне Зойленгассе, 3)



Городской конвикт на университетской площади.
Фотография



Здание Св. Анны (бывший монастырь),
в котором помещалась учительская семинария.
Акварель Г. Бургхардта, 1888 год



Йозеф Шпаун.
Портрет маслом работы Л. Купельвизера.



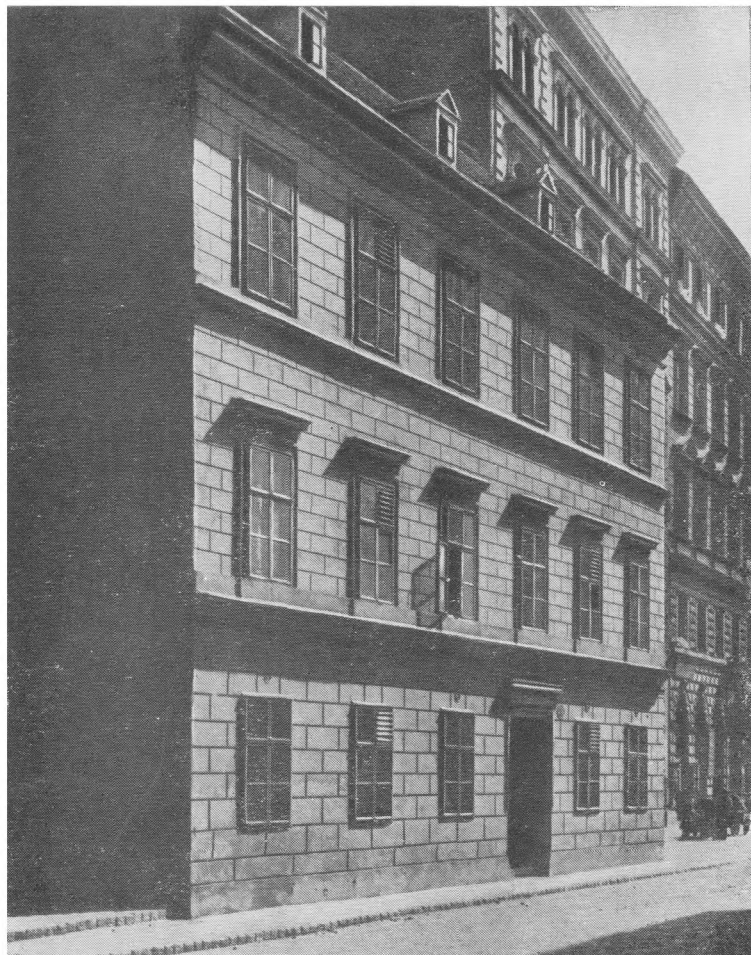
Антонио Сальери.
Рисунок Реберга, 1821 год



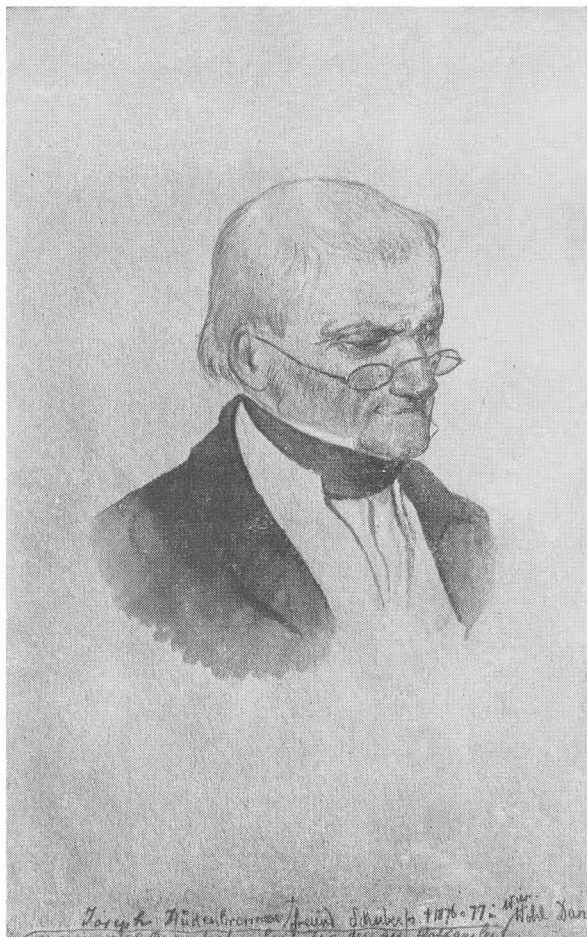
Франц Шобер.
Рисунок карандашом Л. Купельвизера, 1821 год.



Иоганн Майрхофер.
Дополненная копия с рисунка М. Швинда
«Шубертиада у Йозефа Шпауна»



Дом в Россау, в котором с 1818 года помещалась школа отца композитора и жилые комнаты его семьи.
(Россау № 147, ныне Грюненторштрассе, 11)



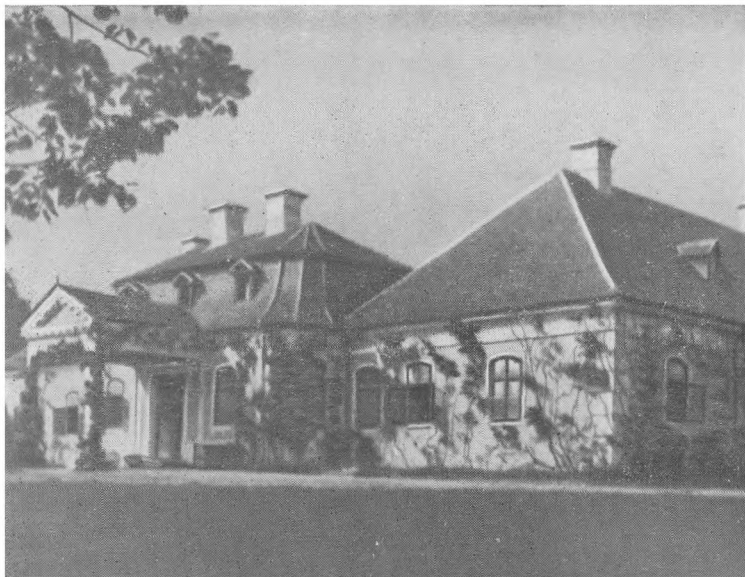
Йозеф Хюттенбреннер.
Акварель, вероятно И. Данхаузера



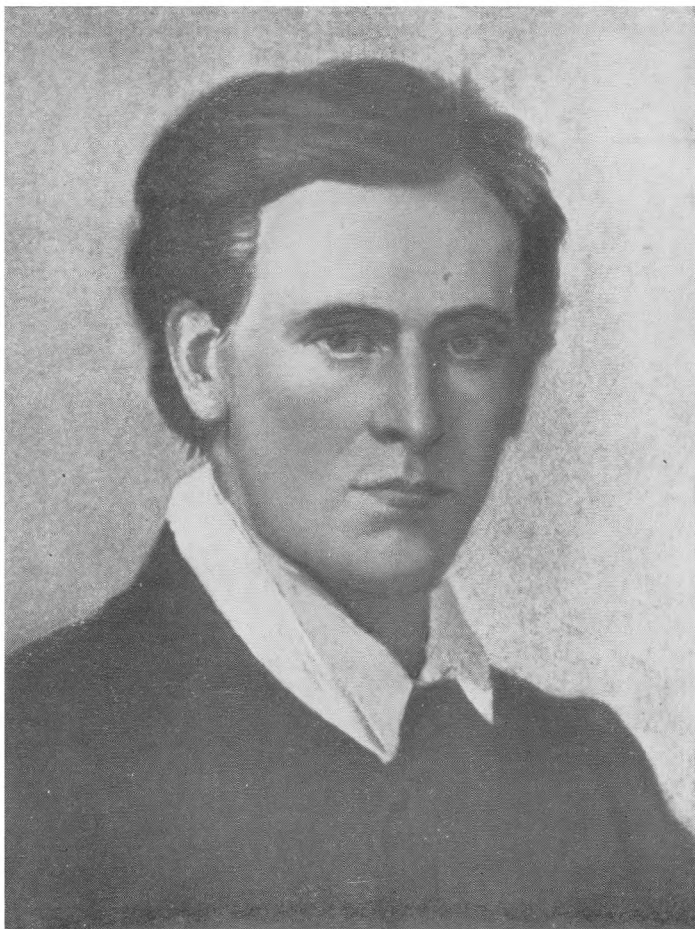
Леопольд Зонляйтнер.
Портрет маслом работы неизвестного художника



Иоганн Михаэль Фогль.
Портрет маслом работы Л. Купельвизера



Замок Желиз.
Фотография



Мориц Швинд.
Автопортрет маслом. 1822 год



*«Лесной царь».
Картина маслом работы М. Швинда, 1830 год*



Кертнертор-театр.
Акварель Хюгера



Леопольд Купельвизер.
Рисунок карандашом И. Хемпля



Поездка в Атценбругг
Акварель Л. Купельвизера, 1821 год



Тухлаузен. Второй справа — дом «Синий еж»,
где Шуберт жил у Шобера в 1821—1823 и 1827—1828 годах
(в настоящее время разрушен)



Қаролина Эстергази.
Портрет маслом неизвестного художника



Дом, в котором Шуберт жил в 1824—1826 годах
[Альте Виден № 100, ныне Техникергассе, 9,
на заднем плане — Карлскирхе)



Шубертиада у Йозефа Шпауна.
Рисунок сепией М. Швинда, 1868 год



Эдуард Бауэрнфельд
Гравюра Ф. Штебера по рисунку М. М. Даффингера.
Около 1837 года



Франц Шуберт.
Портрет маслом работы В. Мёлера, 1827 год



Иоганн Баптист Фенгер, Ансельм Хюттенбреннер и Шуберт.
Рисунок цветными карандашами Я. Тельчера, 1827 год



Мария Пахлер.
Портрет маслом работы И. Абея, 1817 год



Дом, в котором скончался Шуберт
(«Город Ронсперг», Нойе Виден № 694,
ныне Кеттенбрюкенгассе, 6).
Акварель Ф. Копалика, 1896 год



Могила Шуберта на Верингском кладбище

НОВЫЕ ГОРИЗОНТЫ

С начала 1827 года Шуберт снова жил в квартире Шоберов — в доме «Голубой еж» во «внутреннем городе». Совместная жизнь с Шобером сделала общение друзей особенно тесным. В квартире Шоберов постоянно собирались и другие члены шубертовского кружка. На радостях Шобер часто устраивал у себя общественные вечеринки, которые из-за скромности подававшегося на них угощения были прозваны «колбасными балами». Важнейшую часть таких вечеринок составляли танцы. Как и прежде, музыку для танцев обычно импровизировал Шуберт. Один из таких «колбасных балов» описывает в своем дневнике венский студент Фриц Гартман, вместе со своим братом Францем еще в 1826 году примкнувший к шубертовскому кружку:

«10 февраля 1827 года в 7 часов я пошел с Францем [Гартманом] к Шоберу, согласно уже давно сделанному приглашению... У Шобера я встретил среди других: Шпауна, Гахи, Эндереса, Шуберта, Швинда и его брата, Бауэрнфельда и дам, которых я мало знал: например, Нетти Хёниг, фрл. Пуффер, Леопольдину Благетка (знаменитую молодую пианистку), фрл. Грюнведель и т. д. Большинство дам было красиво, что создавало очень красивую картину... Музыка [к танцам] была прекрасна,

потому что она состояла только из вальсов Шуберта, исполненных отчасти самим композитором, отчасти Гахи. Мы оставались у Шобера до 2 часов ночи. После этого мужчины пошли провожать дам» (Ж. Ш., 538).

Отдых в кругу веселящихся друзей доставлял Шуберту большую радость. Однако вскоре на его долю выпали и переживания иного рода. 26 марта 1827 года скончался Бетховен. Его смерть произвела на Шуберта очень глубокое впечатление. 29 марта состоялись похороны, вылившиеся в грандиозную демонстрацию глубокого уважения венцев к покойному художнику. Шуберт принял участие в траурной процессии в качестве одного из факельщиков, обрамлявших колонну по обеим сторонам. Как указывала венская газета «Der Sammler» в номере от 14 апреля 1827 года, «все были в черном, в перчатках того же цвета и с развевающимся траурным крепом на левой руке, за исключением факельщиков, у которых зато были приколоты букеты из белых лилий, а факелы были обтянуты крепом» (Ж. Ш., 549).

По возвращении с похорон в ресторане одной из венских гостиниц друзья долго обсуждали печальное событие. Фриц Гартман записал в своем дневнике:

«29 марта 1827 года. Я пошел в «Замок Эйзенштадт», где оставался с Шобером, Шубертом и Швиндом почти до часа ночи. Само собой разумеется, мы говорили только о Бетховене, о его произведениях и о вполне заслуженных почестях, которые сегодня были оказаны его памяти» (Ж. Ш., 549).

Живя у Шобера, Шуберт не забывал о Фогле. Часто он навещал Фогля в сопровождении молодого венского служащего и композитора Иоганна Веска фон Пютлингена. Последний указывает:

«В 1827 году... Иоганн Михаэль Фогль жил в Алеегассе (Ауф дер Виден), и мы с Шубертом в течение лета посещали его повторникам в послеобеденное время, он

пел тогда песни Шуберта, порою и совершенно новую песню, которую Шуберт приносил с еще не просохшими чернилами. Пение Фогля было поистине обворожительным» (В., 295).

К сочинениям, написанным Шубертом летом 1827 года, принадлежит его поэтичная серенада на текст Грильпарцера для соло контральто, квартета женских голосов и фортепиано. История ее создания не совсем обычна. Инициатором здесь выступила преподавательница пения венской консерватории Анна Фрëлих, ученицы которой неоднократно исполняли в открытых концертах произведения Шуберта для ансамбля женских голосов. Анна Фрëлих рассказывает:

«Всякий раз, когда приближался день именин или рождения Госмар, позднее госпожи Л. Зонляйтнер, я шла к Грильпарцеру и просила его написать что-нибудь к этому случаю; я снова сделала это, когда предстоял день ее рождения... Через несколько дней он передал мне серенаду «Тихо стучу я согнутым пальцем», и как только вскоре после этого к нам пришел Шуберт, я сказала ему: «Вы, Шуберт, должны положить ее для меня на музыку». Он: «Ну, давайте сюда». Опершись о рояль, он прочитал ее несколько раз, восклицая время от времени: «Но как это прекрасно — это прекрасно!». Некоторое время он смотрел на листок и наконец сказал: «Так, уже готово, я уже сочинил». И действительно, уже на третий день он принес мне ее законченной, правда, для меццо-сопрано (для Пепи) [Жозефины Фрëлих] и четырех мужских голосов. Тогда я сказала ему: «Нет, Шуберт, в таком виде я не могу ее использовать, ведь чествование должно исходить исключительно от подруг Госмар. Вы должны сделать мне хор для женских голосов». ...Вскоре после этого он принес ее мне для голоса Пепи и женского хора, какой она известна теперь...

Как мало наш добрый Шуберт обращал внимания на свои вещи и как никогда нельзя было полагаться на его обещания прийти, Вы тотчас же увидите по его поведению в связи с «Серенадой»; ведь если он и обещал кому-либо встретиться с ним в определенное время, достаточно ему было встретить кого-нибудь другого, и он, все позабыв, шел с ним в кофейню или в подобное же место. Так было и при первом исполнении его серенады. Я в трех экипажах привезла своих учениц в Дёблинг, где в доме Ланга жила Госмар, велела потихоньку поставить под ее окнами фортепиано и пригласила Шуберта. Но он не пришел. На другой день, когда я спросила его, почему он отсутствовал, он извинился: «Ах да, я совсем забыл об этом». После этого я исполняла «Серенаду» публично в зале Музыкального общества (Тухлаубен) и несколько раз настойчиво приглашала его туда. Мы уже должны были начинать, а я все еще не видела нашего Шуберта. Присутствовали Йенгер и Вальхер... Тогда я сказала им, что мне все-таки было бы очень жаль, если бы он и сегодня не смог ее послушать; ведь он еще ни разу ее не слышал; кто знает, где он опять застрял... Вальхер подал хорошую мысль: возможно, он у Ваннера в «Дубе» на Брандштетте; ведь там теперь охотно собираются музыканты из-за хорошего пива. Действительно, он сидел там и пришел с ним. Но после исполнения он был совсем преображенным и сказал мне: «Воистину, я не думал, что это будет так красиво» (В., 311—313).

Важным событием 1827 года было для Шуберта посещение столицы австрийской провинции Штирии — Граца. Побывать в Граце Шуберта пригласила Мари Леопольдина Пахлер, жена местного адвоката и пивовара Карла Пахлера, высокообразованная женщина и прекрасная пианистка, заслужившая одобрение самого Бетховена. Вместе с Шубертом, который вряд ли ре-

шился бы ехать к незнакомым людям, даже поклонникам его творчества, один, был приглашен его друг Иоганн Баптист Йенгер, хороший знакомый Пахлеров, после перевода на службу в Вену очень тосковавший по своему родному городу. Друзья прибыли в Грац вечером 3 сентября и провели там более двух недель. Как вспоминает один из грацских любителей музыки:

«В первые дни совершались прогулки в прекрасные окрестности Граца, а несколько вечеров прошли в занятиях музыкой у д-ра Пахлера.

Один из вечеров Шуберт и Йенгер провели также у д-ра Швайгхофера (тогдашнего товарища прокурора...), который имел летней резиденцией так называемый Халлершлёсль у Рукерльберга, и в этот вечер в кругу этой столь любезной, так восторженно относившейся к классической музыке семьи он был особенно весел. Мы думали особенно почтить Шуберта тем, что в этот вечер исполнили несколько его сочинений; однако через некоторое время он сказал мне: «Теперь хватит моих сочинений, которых я достаточно слышу в Вене; я охотнее послушаю что-нибудь штирийское». Когда на это фрейлейн Кати фон Гравенэнг исполнила несколько штирийских песен, Шуберт пришел в совершенное восхищение» (В., 207).

8 сентября в помещении грацкого оперного театра состоялся организованный Штирийским музыкальным союзом концерт, в котором принял участие Шуберт.

Наряду с другими сочинениями были исполнены три его произведения — «Песнь норманна», «Серенада» на текст Грильпарцера и вокальный квартет для мужских голосов «Дух любви».

Шуберт привез с собой в Грац партитуру оперы «Альфонсо и Эстрелла», надеясь при посредстве влиятельного Пахлера добиться постановки ее на местной сцене. Согласно Ансельму Хюттенбреннеру, «он проиг-

рал ее капельмейстеру Кински, д-ру Карлу Пахлеру и мне. Кински при этом заметил, что Шуберт возлагает на оркестр и хор чересчур тяжелое бремя и спросил его, не согласится ли он на то, чтобы некоторые номера... были транспонированы переписчиком... на что Шуберт, правда, дал согласие, но, как мне показалось, неохотно» (В., 81).

Все же в конце концов опера была найдена слишком трудной для исполнения, и партитура ее осталась лежать без движения в семье Пахлеров...

В Граце Шуберт создал немногие сочинения — песни «Тайная любовь» на текст Луизы фон Кленке и «Шотландская баллада» на стихотворение Гердера, а также «Грацские вальсы» и «Грацкий галоп» для фортепиано. Однако пребывание в Граце в обществе благожелательных собеседников и чутких слушателей, отдых за веселыми развлечениями, в прогулках по красивым окрестностям, оказали очень благотворное влияние на Шуберта. О том, насколько по душе пришлось Шуберту грацское окружение, ясно свидетельствует письмо, которое он написал Мари Пахлер по возвращении в Вену 27 сентября:

«Ваша милосты!

Уже теперь я чувствую, что в Граце мне было слишком хорошо, и все еще никак не могу освоиться с Веной. Она, правда, довольно обширна, но зато в ней нет сердечности, откровенности, настоящих мыслей, разумных слов, и особенно душевных поступков. Толком не поймешь, умен ты или глуп, столько здесь болтают без разбора, а искренне веселятся здесь редко или никогда. Правда, возможно, что я сам во многом виноват — я так медленно сближаюсь с людьми. В Граце я быстро понял, как можно общаться друг с другом безыскусственно и открыто, и, наверное, еще больше проникся бы пониманием этого при более длительном пребывании. В особен-

ности я никогда не забуду приветливый приют с его милой хозяйкой, с силачом Пахлеросом и маленьким Фаустом, где я провел такие приятные дни, каких давно уже не проводил. В надежде, что смогу еще достойным образом доказать свою благодарность, остаюсь с совершенным почтением

Вашей милости преданнейший
Фрц. Шуберт» (Ж. Ш., 577).

Вскоре, выполняя данное Мари Пахлер обещание, Шуберт написал и послал ей свой четырехручный «Детский марш» — пьесу, которая предназначалась для исполнения ею вместе с восьмилетним сыном Фаустом в день рождения ее мужа. В знак благодарности композитор посвятил ей позднее свой ор. 106, в который наряду с написанной в Граце песней «Тайная любовь» вошли две песни на тексты грацкого поэта Ляйтнера и чудесная более ранняя песня «К Сильвии» на немецкий перевод стихотворения из пьесы Шекспира «Два веронца». В следующем 1828 году Шуберт мечтал снова посетить Грац, но обстоятельства не позволили ему осуществить это намерение...

Осенью 1827 года Шуберт обменялся письмами с видным немецким поэтом и писателем, а также влиятельным главой лейпцигской газеты «Allgemeine musikalische Zeitung» Иоганном Фридрихом Рохлицем. Еще в начале года композитор создал на его тексты три песни: «Доброй ночи», «Алинда» и «К люгне», которые были изданы в мае того же года. Песни эти побудили Рохлица предложить Шуберту написать на его текст более крупное сочинение. В своем письме от 7 ноября Рохлиц предлагает для музыкального воплощения стихотворение «Первый звук»; хотя он и замечает при этом, что не вправе давать композитору предписания, фактически он подробно излагает свой «план» музыкального воплощения этого стихотворения в виде мелодекламации.

Для Шуберта, несомненно, должна была быть очень соблазнительной перспектива исполнения своего крупного сочинения в Лейпциге, равно как и установление более близких отношений с главой одной из крупнейших немецких музыкальных газет. Однако, как всегда, он не был склонен поступаться своими художественными убеждениями ради дешевого успеха. По-видимому, в том же месяце он ответил Рохлицу:

«Ваше благородие!

Я очень польщен Вашим милым письмом, потому что оно сближает меня с прекрасным человеком.

Я основательно обдумал предложение относительно стихотворения «Первый звук» и полагаю, что указанный Вами план мог бы дать прекрасный эффект. Но поскольку такая вещь будет больше мелодрамой, чем ораторией или кантатой, а мелодраму (может быть справедливо) уже не особенно любят, то я должен чистосердечно признаться, что для меня стихотворение, на которое можно было бы написать ораторию, было бы гораздо приятнее, не только потому, что не всегда имеется такой декламатор, как Аншюц, но и потому, что мое заветное желание — создать чисто музыкальное произведение, без всяких других примесей, кроме возвышающей идеи большого стихотворения, которое можно было бы положить на музыку целиком. Я могу и не говорить о том, что считаю Вас поэтом, способным создать такое стихотворение, и что я приложил бы все свои силы и все усердие к тому, чтобы создать произведение, достойное такого стихотворения» (Ж. Ш., 592).

В 1827 году Шубертом был написан целый ряд значительных сочинений. В их числе — помимо упомянутых выше — фортепианные трио B-dur и Es-dur, восемь «Экспромтов» для фортепиано. Однако самым крупным творческим завоеванием этого года был песенный цикл «Зимний путь» на слова Вильгельма Мюллера. Он со-

стоит из двух частей по двенадцати песен каждая; первая часть датирована февралем, вторая — октябрём. Шпаун пишет:

«Самыми захватывающими являются песни на тексты Мюллера, появившиеся под названием «Зимний путь». Это последнее крупное произведение Шуберта, достойно завершающее его деятельность. Вероятно, никто не сможет, не переживая глубоко, играть, петь или слушать содержащиеся в этом произведении песни: «Спокойно спи», «Застывшие слезы», «Оцепенение», «Липа», «Блуждающий огонек», «Почта», «Ворон», «В деревне», «Путевой столб», «Постоялый двор» и т. д., и т. д. Беспредельные красоты этого песенного цикла нельзя описать, их можно только почувствовать» (В., 37).

В другом месте Шпаун, касаясь истории возникновения песен «Зимнего пути», говорит о первом впечатлении, какое они произвели на друзей композитора:

«В течение некоторого времени Шуберт был настроен мрачнее обычного и казался больным. На мой вопрос, что с ним, он только сказал: «Вы скоро это услышите и поймете». Однажды он мне сказал: «Приходите сегодня к Шоберу, я вам спою цикл ужасных песен. Я жажду узнать, что вы о них скажете. Они меня захватили больше, чем какие-либо другие песни».

Он пропел нам взволнованным голосом весь «Зимний путь». Мы были совершенно озадачены мрачным настроением этих песен, и Шобер, наконец, сказал, что ему понравилась только одна песня, а именно «Липа». На это Шуберт сказал: «Мне эти песни нравятся больше, чем все прочие, и вам они тоже еще понравятся», — и он был прав, потому что вскоре мы были восхищены этими меланхолическими песнями, которые Фогль исполнял с непревзойденным мастерством. Вряд ли существуют более прекрасные немецкие песни, и они собственно были его лебединой песней» (В., 199).

Майрхофер тесно связывает характер песен «Зимнего пути» с обстоятельствами личной жизни композитора. По его мнению, уже сам выбор для музыкального воплощения одноименного мюллеровского цикла «свидетельствует о том, насколько серьезнее стал композитор. Он долго и серьезно болел, прошел через приводящие в уныние испытания, и жизнь потеряла для него свою розовую окраску; для него наступила зима. Ему была понятна ирония поэта, коренящаяся в отчаянии, и он отобразил ее со всей остротой» (В., 24).

В действительности, однако, открывая собой новый период творчества Шуберта, характеризующийся, в частности, углублением драматизма, «Зимний путь» отнюдь не был отражением одних только личных душевных и физических страданий композитора — он заключал в себе обобщение несравненно более широкого плана. Об очень условной связи его содержания с обстоятельствами личной жизни Шуберта свидетельствует, в частности, то, что вторую часть Шуберт написал после возвращения из Граца, где провел, может быть, счастливейшие дни своей жизни — и несмотря на это он без труда нашел и продолжил прерванную «нить» горестного повествования. Новый и последний период творчества Шуберта не был и всецело мрачным. Так, в уже упомянутых фортепианных трио преобладают мужественные, даже героические тона; фортепианные экспромты выдержаны преимущественно в сфере светлой лирической выразительности.

Еще более творчески плодотворным был 1828 год, последний год жизни Шуберта. Он принес с собой, в частности, великолепный струнный квинтет C-dur, три последние фортепианные сонаты, которые увенчивает величественная и особенно масштабная соната B-dur, чудесную, упоминавшуюся ранее фантазию f-moll для фортепиано в четыре руки, последнюю, шестую мессу Es-

dur, а в области камерной вокальной лирики — песни на тексты Рельштаба, Гейне и Зайдля, изданные посмертно в сборнике, названном «Лебединой песней». И это помимо множества других сочинений, не говоря уже об осуществлении редакции «большой» симфонии C-dur. По-видимому, в марте композитор отнес в Общество любителей музыки окончательный вариант ее партитуры. Однако она снова была найдена слишком трудной, так что композитор передал в общество для исполнения свою раннюю «малую» симфонию C-dur, завершённую еще в 1818 году. Но и эта симфония прозвучала публично лишь после смерти композитора, 14 декабря 1828 года...

Так же не повезло Шуберту в предыдущем 1827 году с одной из его последних месс, по-видимому, с пятой мессой As-dur. Йозеф Хауэр, воспитывавшийся с Шубертом в венском конвикте и поддерживавший отношения с ним и впоследствии, когда он стал врачом, рассказывает:

«Однажды в 1827 году после какого-то вечернего концерта... он сказал мне: «Недавно я принес придворному капельмейстеру Эйблеру мессу для исполнения в Придворной капелле. Услышав мое имя, Эйблер заявил, что он не знаком еще ни с одним моим сочинением. Когда я пришел через несколько недель, чтобы узнать о судьбе своего детища, Эйблер сказал, что месса хороша, но написана не в том стиле, какой любит император. Ну, я откланялся и подумал про себя: «Я не так счастлив, чтобы уметь писать в императорском стиле» (В., 236).

Все это не означает, однако, что отношение музыкальной общественности к Шуберту в последние годы его жизни ухудшилось. Если до признания его зрелых крупных симфонических и вокально-инструментальных сочинений дело еще и не дошло, известность композитора в Австрии и Германии как раз в эти годы очень вы-

росла. Он явно завоевал для себя новые рубежи. Сочинения его шире, чем прежде, исполняются публично. Периодическая печать почти неизменно откликается как на эти исполнения, так и на публикации его произведений, хотя бы и «мелкой» формы, подобных песням. В целом в течение этих двух лет появилось значительно больше отзывов об его сочинениях, чем публиковалось за такой же промежуток времени когда-либо прежде. И в большинстве своем отзывы эти были очень одобрительными, сочувственными.

Конечно, новаторские черты песен Шуберта, его музыкального языка в целом, по-прежнему вызывали критические замечания воспитанных на классических традициях рецензентов. И вместе с тем их отзывы нередко обнаруживают верное понимание важных особенностей песенного стиля Шуберта. Показательным в этом отношении является, скажем, рецензия на песни оп. 79—81, опубликованная в лейпцигской «Allgemeine musikalische Zeitung» 23 января 1828 года. Оп. 79—81 включают такие замечательные песни как «Тоска по родине» и «Всемогущество» на тексты Пиркера, «Странник луне» и «Погребальный колокольчик» на тексты Зайдля, все три песни 1827 года на тексты Рохлица. Почти о каждом из этих сочинений газета отозвалась с большой похвалой. Для нас однако особый интерес представляет вступительная часть рецензии, где делается попытка характеристики песенного стиля Шуберта в целом:

«Г-н Ш[уберт] умеет выбирать стихи, которые действительно хороши (сами по себе и для музыкальной обработки) и еще не избиты, он способен и ему большей частью удается услышать в каждом из них то, что в них является важнейшим для восприятия, а вместе с тем и для музыки: это он кладет в основу своей обычно простой мелодии и сопровождения, которое очень редко является только сопровождением; он заставляет его уг-

лублять обрисовку, охотно использует для этого картины, сравнения или сценичность стихотворений. В обоих часто выступает своеобразие вымысла и разработки, хорошее знание гармонии и большое прилежание. Зато он часто и иногда далеко выходит за пределы жанра или за пределы того, что было бы оправданным в отдельной вещи, охотно искусничает с гармониями, чтобы быть новым и пикантным, и чрезмерно любит давать в партии фортепиано много нот, — друг над другом или друг за другом. Читатель без труда увидит, что отмеченное здесь в качестве положительного является решающим и постоянным в искусстве, в первую очередь в смысле воздействия, но не только для него одного; а отрицательное хотя и имеет значение, но относится к тому, от чего молодой композитор, если он мыслит и считается с дружеским советом, постепенно все больше отходит, в особенности потому, что это большей частью просто подражание современности, которая сейчас во всем стремится к крайностям, или какому-нибудь образцу, в котором оно было удачно применено и привлекло внимание. А если это не перенятое, а идет от души, то это нечто юношеское, которое достаточно быстро пройдет вместе с молодостью» (Ж. Ш., 608—609).

Первая часть капитальнейшего шубертовского произведения этих лет, песенного цикла «Зимний путь» вышла в свет в середине января 1828 года. И в течение многих оставшихся месяцев жизни композитора о ней были напечатаны целых четыре отзыва. Правда, некоторые из их авторов не обнаружили сколько-нибудь глубокого понимания этого гениального сочинения. Однако один из них, если оставить в стороне некоторую склонность его автора к туманной мистике, дал произведению оценку, которую нельзя не признать вполне справедливой. Мы имеем в виду рецензию, появившуюся в венской «Theaterzeitung» 29 марта 1828 года:

«Мы очень охотно говорим о данном произведении, которое делает честь писателю, композитору и издателю. Мюллер наивен, сентиментален и в виде параллели сопоставляет природу и взволнованное состояние души, на которую влияют краски и характер природы. Шуберт воспринял своего поэта с той гениальностью, которая ему присуща. Его музыка так же наивна, как и стихи поэта. Он глубоко прочувствовал ощущения, выраженные в стихотворениях, и эти чувства так передал в звуках, что ни одна душа не может петь или слушать их, не растрогавшись. У Шуберта смелый размах, которым он увлекает за собой всех, кто к нему приближается. Его дух уносит их, затрагивая безмерные глубины человеческого сердца, в необозримые дали, где перед ними встает в розовом свете заката предчувствие бесконечности, а к жуткому наслаждению невыразимым предчувствием присоединяется нежная скорбь ограниченной действительности, замыкающей человеческое бытие» (Ж. Ш., 635—636).

Больше чем прежде отзывов, порою очень подробных и пространных, вызывают теперь и инструментальные произведения Шуберта. Так, в течение 1827—1828 годов (до кончины Шуберта) в австрийских (венских), немецких и (в одном случае) английских периодических изданиях появились рецензии на октет для струнных и духовых инструментов *op. posth.* 166, фантазию для скрипки и фортепиано *op. posth.* 159, фортепианные сонаты *op.* 42 и 58, вариации *op.* 82 и другие сочинения. Некоторые произведения вызвали даже по несколько откликов в печати. В большинстве отзывов творениям Шуберта давалась высокая оценка, хотя порой и порицались некоторые «крайности», прежде всего в области гармонии.

О росте известности Шуберта в этот период свидетельствуют и другие факты. Так, в июне 1827 года вен-

ское Общество любителей музыки избрало его членом корпорации представителей, то есть лиц, которые выбрали правление Общества. Если прежде зарубежные издатели отворачивались от его творений, теперь они начинают проявлять к ним интерес. Глава лейпцигского музыкального издательства Пробст в начале 1827 года отказал Шуберту в издании его сочинений, найдя, что композитор запрашивает слишком высокий гонорар; однако после того как он сам побывал в Вене и увидел, каким спросом пользуются там произведения Шуберта, Пробст изменил свое решение. 9 февраля 1828 года он обратился к композитору с красноречивым письмом:

«Мне искренне жаль, что разногласия между нами до моей поездки в Вену не позволили получить Ваше уважаемое согласие на издание Ваших сочинений в моем издательстве. Но когда я в прошлом году имел удовольствие познакомиться с Вами лично, я упомянул, что мне было бы очень приятно получить от Вас новые творческие работы, что Вы мне и обещали. С тех пор я познакомился с Вашими новыми песнями, например, с «Погребальным колокольчиком», «Баркаролой» и некоторыми другими, и я увидел, как Вы все выигрышнее, яснее, задушевнее передаете свои фантазии. Я, далее, наслаждался несколькими произведениями в 4 руки, например, четырьмя полонезами ор. 75, вар[иациями] на песню мельника ор. 82, и я все больше убеждался, что удастся сделать Ваше имя широко известным в остальной Германии и на севере, чему, при Ваших талантах, я охотно буду содействовать.

Поэтому будьте добры прислать мне, если Вы закончили что-либо удачное, песни, романсы, которые, сохраняя присущее Вашему творчеству своеобразие, все же не были бы слишком трудными для исполнения, а также предназначить для меня несколько пьес в четыре руки в том же жанре» (Ж. Ш., 621).

В 1828 году с предложением об издании сочинений к Шуберту по собственному почину обратились еще два зарубежных издателя — владельцы фирмы «Шотт-сынновья» в Майнце и Карл Брюггеман из Хальберштадта. Правда, из этого ничего не вышло, отчасти по вине самого Шуберта, который совершенно не умел налаживать отношения с издателями. Только Пробст, как упоминалось, в конце-концов издал одно сочинение Шуберта — фортепианное трио Es-dur. Важен однако сам факт изменения отношения зарубежных издательских фирм к творчеству Шуберта.

Еще в 1824 году Шуберт подумывал о том, чтобы дать «авторский концерт» из одних своих сочинений по образцу состоявшегося в этом году бетховенского концерта (в ту пору такие концерты не были обычным явлением: как правило, в концертах исполнялись произведения разных композиторов). Осуществить это намерение ему удалось только в 1828 году. Выдающиеся артисты и первоклассные исполнители-любители с радостью согласились участвовать в концерте, Общество любителей музыки предоставило для него свой зал. По случайному совпадению концерт состоялся 26 марта, в годовщину со дня смерти Бетховена. Он имел исключительный успех. Лейпцигская газета «Allgemeine musikalische Zeitung», с большой похвалой отозвавшись о посвященном памяти Бетховена концерте виолончелиста Йозефа Линке и отметив, что исполненные на нем произведения этого композитора «доставили неописуемое наслаждение», писала:

«То же самое, почти в той же степени, справедливо и в отношении *soirée musicale*¹, организованного 26-го... бравым Шубертом, который показал из значительного количества своих большей частью удачных работ следующие произведения: 1. Новый струнный квартет, оду-

¹ Музыкального вечера (франц.).

хотворенный и оригинальный, исполняли г-да Бём, Хольц, Вайс и Линке; 2. Четыре песни: «Крестовый поход», «Звезды», «Напев рыбака» и «Отрывок из Эскила», пел состоящий на пенсии певец и.-к. придворной оперы г-н Фогль, на фортепиано аккомпанировал композитор; 3. «Серенада», сочинение Грильпарцера, исполняла... Жозефина Фрѐлих и ученицы консерватории; 4. Новое трио для фортепиано, скрипки и виолончели, исполняли г-да Карл Мариа фон Боклет, Бём и Линке; 5. «На реке», песня, пел г-н Тице, аккомпанировали на валторне и фортепиано г-н Леви и автор; 6. «Всемогущество», стихотворение Пиркера, исполнял г-н Фогль; 7. «Боевая песнь» Клопштока, двойной хор для мужских голосов; возвышенные слова величавого барда восприняты и переданы с чисто германской силой... доставленное музыкальное наслаждение... было... так прекрасно» (Ж. Ш., 634).

Как указывал Шпаун, «исключительное одобрение переполнившей зал публики соответствовало редкостному наслаждению, которое доставил этот вечер. Он, конечно, останется незабываемым для всех, кто имел счастье принять участие в этом музыкальном празднестве» (В., 42).

Несмотря на то, что как раз в это время в Вене гастролировал великий итальянский скрипач Никколо Паганини, и внимание музыкальной общественности было приковано прежде всего к этому светилу, авторский концерт Шуберта сразу же поднял его известность в Вене на новую ступень. Он принес композитору и значительную для него сумму денег, на какое-то время улучшив его материальное положение.

Как и прежде, жизнь Шуберта в последние отведенные ему судьбой месяцы проходила в чередовании напряженной творческой работы и отдыха в кругу друзей. Этот отдых, однако, не был бездумным времяпрепро-

вождением — композитор посещал театр, концерты, участвовал в беседах с друзьями, горячо обсуждавшими самые различные вопросы — от художественных и до политических. Он посещал и субботние «чтения» в дружеском кругу, в 1827—1828 годах проходившие более или менее регулярно в квартире Шоберов. Чтения познакомили его как со старыми классическими произведениями, так и с новинками отечественной и зарубежной литературы. Франц Гартман вспоминает:

«Шобер, который был отличным чтецом, читал нам «Венки умершим» Цедлица, «Путевые картины» Гейне, «Михаэля Колхааса», «Маркизу фон О.», «Дуэль», «Найденыша», «Принца Хофбургского», «Разбитый кувшин», «Кетхен фон Хайльброн», «Помолвку в Ст. Доминго» Клейста, «Прометей» Эсхила; сочиненные Шобером «Палингенезии»; «Вечерние зори» Шлегеля, «Фауста» Гёте, новеллы Тика «Картинная галерея», «Помолвка», «Таинственный», «Война в Севеннах», «Путешественники», «Войну в Тироле» Иммермана и т. д.» (В., 289).

Начиная с лета 1828 года творчество Шуберта было особенно интенсивным. В июне он закончил мессу Es-dur и, по-видимому, вскоре же начал работу над тремя последними фортепианными сонатами, в сентябре написал большой струнный квинтет C-dur. В августе он создал песни на тексты Рельштаба, семь из которых вошли в посмертное собрание «Лебединая песня». Рельштаб утверждает, что тексты для этих песен Шуберт взял не из печатного издания его стихотворений, а воспользовался листами, на которых поэт собственноручно записал их для переложения на музыку Бетховеном. Он пишет:

«Эти листочки не потерялись: господин профессор Шиндлер несколько лет тому назад возвратил их мне из наследия Бетховена. На некоторых были карандаш-

ные пометки, сделанные рукой самого Бетховена, это были те, которые ему более всего понравились и которые он передал тогда Шуберту для сочинения музыки, так как сам чувствовал себя слишком нездоровым. Они находятся в его песенных сочинениях, и некоторые из них стали общеизвестными. Растроганный, принял я обратно листочки, которые до своего возвращения ко мне проделали столь своеобразный, но плодотворный для искусства путь» (В., 223).

На «чтениях» у Шобера Шуберт познакомился со стихотворным циклом Гейне «Возвращение на родину», входящим в его книгу «Путевые картины». На стихотворения из этого цикла Шуберт написал шесть песен, включая гениального «Двойника». Вместе с рельштабовскими песнями они были изданы в сборнике «Лебединая песня», заключением которого стала песня «Голубиная почта» на текст Зайдля, датированная в рукописи октябрём 1828 года — возможно, последнее сочинение Шуберта.

В начале ноября к удивлению друзей и знакомых Шуберт решил пройти курс контрапункта у видного венского теоретика Симона Зехтера. Утверждают, что к этому его побудило знакомство с сочинениями Генделя, которые ранее были ему почти неизвестны. Нам сейчас трудно понять здесь Шуберта. Ведь созданные им сочинения демонстрируют блестящее владение средствами полифонии. И в этой области Шуберт был уже великим мастером, не нуждавшимся в изучении «школьных» правил. Другьям, однако, не удалось отговорить Шуберта, и 4 ноября он взял у Зехтера первый урок. Зехтер сообщает:

«Незадолго до своей последней болезни Шуберт пришел ко мне с господином Йоз[ефом] Ланцем, своим верным другом, чтобы изучать контрапункт и фугу, потому что, как он выразился, он сознает, что нуждается

здесь в помощи. Мы провели одно единственное занятие; на следующий раз господин Ланц появился один, чтобы объявить мне, что Ф. Шуберт тяжело заболел, и он хочет теперь продолжать занятия один» (В., 112).

По совету врачей, рекомендовавших Шуберту поселиться на окраине Вены, откуда он мог бы совершать загородные прогулки, в начале сентября он перебрался в квартиру своего брата Фердинанда в Новом Видене. Этот квартал был только что заселен, и водоснабжение и очистка сточных вод не были еще налажены. Ослабленный прежней болезнью, организм Шуберта воспринял инфекцию, и он заболел брюшным тифом.

О начале последней болезни Шуберта рассказывает его брат Фердинанд:

«Уже в сентябре Шуберт был нездоров и лечился. Состояние его здоровья в связи с этим снова несколько улучшилось. Поэтому в начале октября вместе с братом Фердинандом и двумя другими друзьями он совершил ради развлечения небольшую поездку в Унтер-Вальтерсдорф и оттуда в Эйзенштадт, где он разыскал могилу Йозефа Гайдна и оставался около нее довольно долгое время. В течение этих трех дней он ел и пил весьма умеренно, но был очень весел и делал много шуточных замечаний.

Но как только он вернулся в Вену, его болезнь снова усилилась. Тут, в последний день октября, когда он хотел вечером поесть рыбы, попробовав первый кусочек, он вдруг бросил нож и вилку на тарелку, говоря, что находит эту пищу отвратительной и что ему кажется, будто он принял яд. С этого момента Шуберт почти ничего не ел и не пил, принимая только лекарства. Он пытался найти облегчение, гуляя на свежем воздухе, и для этого совершил еще несколько прогулок.

3 ноября рано утром он еще сходил из Ной-Видена в Хернальс, чтобы услышать Латинский реквием, сочи-

ненный его братом Фердинандом. Он назвал его простым, но эффектным и вообще выказал свое довольство им... После службы он вновь шел три часа. Но по дороге домой он очень жаловался на усталость. В течение нескольких дней он становился все более беспомощным и слабым» (В, 66—67).

Шуберт не сознавал всей опасности своей болезни: он искал, чем занять время, он по-прежнему мог еще шутить, прибегая к игре слов. Об этом свидетельствует последнее его письмо, написанное 12 ноября и обращенное к Шоберу:

«Дорогой Шобер!

Я болен. Уже 11 дней я ничего не ел и не пил и брожу изнемогая и шатаясь от кресла к кровати и обратно. Меня лечит Ринна. Если я что-нибудь и съем, то сейчас же должен отдать это обратно.

Будь же так добр, помоги мне в этом отчаянном положении книгами для чтения. Купера я читал: «Последнего из могижан», «Шпиона», «Лоцмана» и «Поселенцев». Если у Тебя имеется что-нибудь еще из его произведений, то заклинаю Тебя оставить это для меня у Фр. Богнера в кафе. Мой брат, сама добросовестность, передаст мне это самым добросовестным образом. Или что-нибудь другое.

Твой друг

Шуберт» (Ж. Ш., 675).

14 ноября Шуберт слег в постель и более уже не вставал. Однако он продолжал выказывать интерес к жизни, к любимому искусству. В тот же день в квартире Фердинанда по просьбе Шуберта был организован маленький концерт, на котором прозвучал один из квартетов Бетховена. Скрипач Карл Хольц рассказывает:

«Франц Шуберт хотел услышать *cis-moll'*ный квартет композитора (ор. 131, сочиненный весной 1826 года,

то есть за год до смерти Бетховена). Господа Хольц, Карл Гросс, барон Кёниг сыграли его ему в угоду, присутствовал еще Долежалек, преподаватель игры на фортепиано. Шуберт был так восхищен, воодушевлен и захвачен, что все боялись за него» (В. 187).

В последующие дни, хотя состояние его быстро ухудшалось, Шуберт еще по несколько часов в день сидел в постели, правя корректуру второй части своего «Зимнего пути».

Из друзей первым посетил больного композитора, по-видимому, Шпаун. Он вспоминает:

«Я застал его больным в постели, но мне его состояние казалось совершенно не внушавшим опасений. Он... порадовался, что видит меня, и сказал: «У меня, собственно, ничего нет, только я чувствую себя таким слабым, что мне кажется, будто я могу провалиться сквозь постель». За ним очень любовно ухаживала его миловидная тринадцатилетняя сводная сестра, которую он мне очень хвалил. Я покинул его совершенно беззаботно» (В., 200).

Лахнер еще с октября находился в Пеште в связи с постановкой там своей оперы и возвратился в Вену только 16 ноября. Он рассказывает:

«В этом году я закончил свою первую оперу «Порука»... Она была принята к постановке пештской сценой и должна была исполняться там в конце октября. Естественно, моим самым пылким желанием было, чтобы Шуберт присутствовал на первом представлении. Хотя наш общий друг Антон Шиндлер, сестра которого находилась в Пеште, приглашал его самым настойчивым образом, Шуберт не явился и даже не ответил на обстоятельное письмо Шиндлера. Даже пришедшая нам в голову и сообщенная ему мысль о концерте в Пеште, в котором должны были исполняться только его сочинения, не склонила его к ответу.

Когда по окончании моего пребывания в Пеште я вернулся в Вену... загадка разрешилась прискорбным образом: друг лежал на постели, опасно большой тифом... Несмотря на его необычайную слабость... он... долго удерживал меня возле себя, делился со мною различными планами на будущее и заранее очень радовался своему выздоровлению, рассчитывая окончить начатую им оперу «Граф фон Гляйхен», текст Бауэрнфельда» (В., 300).

Неоднократно навещал больного Бауэрнфельд, который пишет:

«Когда я посетил Шуберта в последний раз — это было 17 ноября — он лежал, не вставая, жаловался на слабость, на жар в голове, днем он был еще в полном сознании, без признаков бреда, хотя подавленное настроение друга преисполнило меня плохими предчувствиями. Его брат пришел с врачами. Вечером больной уже сильно бредил и больше не приходил в сознание. Еще на прошлой неделе он горячо говорил со мной об опере и о том, с каким великолепием хотел ее оркестровать. Он уверял, что в его голове бродили совершенно новые гармонии и ритмы» (В., 279).

19 ноября около 3 часов дня Шуберт скончался. Похороны его, несмотря на плохую погоду собравшие множество друзей и почитателей его музыки, состоялись 21 ноября. Композитор был погребен на Берингском кладбище, могила была вырыта недалеко от могилы Бетховена. На этом настоял Фердинанд, вспомнивший, что накануне смерти Шуберт называл имя Бетховена, и истолковавший это как его сокровенное желание покоем рядом с Бетховеном.

Вскоре же после смерти Шуберта друзья композитора начали сбор средств на установку ему памятника. Ради этого был организован и концерт из его произведений, прошедший с большим успехом и через несколь-

ко дней повторенный. В июле 1830 года памятник Шуберту на Верингском кладбище был открыт. Постамент был сооружен по наброску Шобера, на нем был установлен бронзовый бюст композитора работы скульптора Алоиза Диалера. Надгробная надпись, составленная великим австрийским драматургом и поэтом Грильпарцером, гласила:

Музыка похоронила здесь богатое сокровище,
но еще более прекрасные надежды.
Здесь покоится Франц Шуберт (Ж. Ш., 691).

Надпись эта в последующее время вызвала горячую дискуссию. Авторитетные критики утверждали, что упоминание о «прекрасных надеждах» свидетельствует о недооценке вклада Шуберта его современниками, включая и ближайших друзей. Ведь и того, что Шуберт сделал, было более чем достаточно для бессмертия... И все же друзей, которые выбрали эту надпись из нескольких составленных Грильпарцером вариантов, можно понять. С одной стороны, творчество Шуберта, многие крупные сочинения которого ни разу не прозвучали при его жизни, не было известно им в полном объеме. Истинное величие его с большой постепенностью раскрывалось перед музыкальной общественностью в последующее время, и процесс этот отнюдь еще не завершился. С другой — композитор действительно ушел из жизни молодым и полным творческих сил, далеко не исчерпавшим свои возможности. Жизнь его не имела своего естественного конца — она была оборвана болезнью, оборвана как раз в тот момент, когда композитор вступил в новый — последний по воле судьбы, но отнюдь не «старческий» период своего творчества, когда перед ним открылись новые горизонты музыкального искусства...

ПУТИ ПОСМЕРТНОЙ СЛАВЫ

Леопольд Зонляйтнер писал в 1857 году:

«В биографии Шуберта, несомненно, должно быть показано, как его сочинения постепенно завоевывали себе признание; но это требует кропотливого изучения. В общем после 1820 года он очень скоро стал любимым и уважаемым в Вене, и его слава распространилась в страны империи. Северная Германия сначала обращала на него мало внимания, там признавали только строфическую песню (Райхардт, Цельтер), но постепенно (через значительное время после его смерти) его приняли и там... В Вене после его смерти пристрастие к нему в общем сохранялось, но трудность хорошего исполнения его песен привела к тому, что значительно более слабые вещи Проха, Прайера, Фукса и т. д. некоторое время одерживали верх. Но вскоре пустота этих произведений стала очевидной, тогда как неиссякаемая прелесть шубертовских песен выступила еще ярче...

Во Франции на него обратили внимание примерно в 1829 году и говорили о том, что он должен быть вызван в Париж, чтобы написать оперу для Академии и т. д. Смерть пресекла все подобные планы. Но позднее парижане совсем завладели его песнями, пели их во всех кругах, переводили и издавали в изящном

оформлении. В особенности певец Вартель произвел ими фурор, и они вошли в моду и оставались модными дольше, чем обычные предметы увлечения парижан. Некоторые из этих песен были переведены и на итальянский язык, а недавно я видел «Нетерпение» с испанским текстом» (В., 125).

Зонляйтнер касается в первую очередь судьбы песенного наследия Шуберта. Действительно, известность песен Шуберта, многие из числа которых получили признание уже при его жизни, более или менее беспрепятственно росла и ширилась. Фирма Диабелли, в руках которой сосредоточилась значительная часть музыкального наследия Шуберта, продолжала публикацию его сочинений и в первую очередь неизданных ранее песен. В 1830 году она начала издание специальной серии «Оставшиеся после Шуберта музыкальные произведения для пения и фортепиано», выходявшей вплоть до 1850 года. Всего в этой серии было опубликовано 50 тетрадей. В результате количество изданных песен Шуберта к этому времени очень возросло, хотя часть песен все же осталась неопубликованной.

Выдающиеся австрийские певцы Фогль и Шёнштайн продолжали исполнять в Вене песни Шуберта. Шпаун замечает:

«В старости, при ослабевшем голосе, Фогль, конечно, не мог исполнять песни с таким же успехом, как в прежнее время; однако почти без голоса он пел namного более захватывающе, чем одаренные голосом певцы того времени, за единственным исключением барона Шёнштайна, который обладал прекрасным голосом» (В., 250).

Шёнштайн находился в это время в полном расцвете своих сил. Ференц Лист, посетивший Вену весной 1838 года, с большой похвалой отзывался об исполнении им песен Шуберта:

«В салонах я слушал с живейшей радостью одного любителя музыки, барона Шёнштайна, и часто бывал тронут до слез его исполнением песен Шуберта... Барон Шёнштайн декламирует их с пониманием большого артиста и поет с непосредственностью дилетанта, отдающего своим внутренним переживаниям и не думающего при этом о публике» (Ф. Лист. Избранные статьи, М., 1959, с. 133).

Возможно, что посещение Вены и знакомство с исполнением Шёнштайна явилось стимулом, который побудил Листа серьезно заняться созданием фортепианных транскрипций избранных песен Шуберта. Ибо если до этого он осуществил транскрипцию только двух песен Шуберта — «Роза» и «Лесной царь», — в 1838 году появились транскрипции еще четырнадцати его песен; в последующие годы он также интенсивно работал в этой области. Как отмечалось, листовские транскрипции песен Шуберта, а также и его собственное исполнение этих транскрипций, очень способствовали популяризации песенных творений великого австрийского композитора.

Из зарубежных стран после Германии ранее других восприняла песни Шуберта, действительно, Франция. Помимо упомянутого Зонляйтнером Пьера Франсуа Вареля, исполнявшего песни Шуберта в Париже с 1829 года, много сделал для пропаганды их в этой стране и его учитель Адольф Нурри. В любительских кругах Нурри часто пел песни Шуберта в сопровождении Гиллера и Листа. Последний отмечал:

«Песни Шуберта, которые Нурри исполняет с захватывающей силой, вызывали энтузиазм, постепенно передававшийся всем нашим немногочисленным слушателям» (Ф. Лист. Избранные статьи, с. 87).

С 1834 года Нурри выступал с исполнением песен Шуберта и публично. Постепенно они начинают вхо-

дить в репертуар и других французских певцов. Распространению их во Франции способствовали издания их с французским текстом. Первая тетрадь песен Шуберта вышла во Франции в 1834 году, а к 1850 году их было здесь издано в общей сложности (в 16 томах) не менее 367.

Как мы видели, целый ряд фортепианных сочинений Шуберта был высоко оценен музыкальной общественностью Австрии и Германии еще при его жизни. В последующие годы его фортепианные произведения получают все большее распространение, хотя и не столь быстрое, как песни. Одновременно углубляется их понимание. Большой интерес представляет оценка, которую дал в своем «Новом музыкальном журнале» в 1835 году Роберт Шуман фортепианным сонатам Шуберта a-moll op. 42, D-dur op. 53 и G-dur op. 78. В противовес порою высказываемому и в настоящее время мнению, согласно которому фортепианные сочинения Шуберта недостаточно «фортепианны», Шуман, с большой похвалой отзывавшийся о самой их музыке, нашел их безупречными и в этом отношении:

«Если в своих песнях Шуберт, быть может, еще более оригинален, чем в инструментальных сочинениях, то последние с их истинной музыкальностью и самобытностью мы ценим так же высоко. Он имеет некоторое преимущество перед другими особенно как фортепианный композитор... все звучит у него в соответствии с самой сущностью фортепиано... Он находит звуки для тончайших чувств и мыслей, даже для происшествий и житейских ситуаций. Сколь многообразны человеческие мечты и стремления, столь многогранна и музыка Шуберта. Все, на что направлен его взор, чего касается его рука, превращается в музыку... Самый выдающийся после Бетховена, смертельный враг всякого филистерства, он творил музыку в высшем смысле этого слова»

(Р. Шуман. Избранные статьи о музыке, М., 1956, с. 94—95).

Из камерных инструментальных сочинений Шуберта при его жизни были публично исполнены лишь струнный квартет а-moll, первая часть струнного квартета G-dur (на авторском концерте Шуберта в марте 1828 года), фортепианное трио Es-dur и фантазия для скрипки и фортепиано с вариациями на песню «Привет». Изданы были только квартет а-moll и фортепианное трио Es-dur (вышло в свет незадолго до кончины композитора). В 1829 году был опубликован фортепианный квинтет «Форель». Квартет d-moll, в свое время, по-видимому, забракованный скрипачом Игнацем Шуппанцигом, был издан в 1831 году, а через два года впервые прозвучал публично (в Берлине). После этого наступил длительный перерыв. Великолепный квартет G-dur был исполнен полностью лишь в 1850 году, в этом же году впервые был сыгран и величественный струнный квинтет C-dur; в начале пятидесятых годов оба эти сочинения были изданы. До исполнения более ранних камерных инструментальных сочинений дело дошло еще позднее.

В течение всей своей жизни Шуберт стремился к овладению высшим жанром инструментальной музыки — симфонией. Как мы знаем сейчас, и здесь он сумел сказать свое веское слово и создал художественные ценности непреходящего значения. Две его последние симфонии — «Неоконченная» симфония h-moll и «большая» симфония C-dur — принадлежат к числу наиболее значительных произведений этого жанра во всей мировой музыке; они оказали могучее влияние на последующее его развитие, проложив пути, с одной стороны, к психологически углубленной лирико-драматической симфонии (Чайковский, Малер и др.), с другой — к монументальной героико-эпической симфонии (Брукнер,

Дворжак, Бородин и др.). Высокими достоинствами отличаются и его более ранние симфонии, пусть и не столь значительные. Поэтому справедливая оценка творчества Шуберта в очень большой степени зависит от отношения к его симфоническим произведениям, которыми при жизни композитора пренебрегали. Ведь уже современники признали его гениальным творцом песен (правда, по старой мерке, со всеми вытекающими отсюда последствиями, оценивая этот жанр как второстепенный). В даровании же симфониста ему зачастую совсем отказывали...

14 декабря 1829 года, менее чем через месяц после смерти Шуберта, в концерте Общества любителей музыки в Вене была исполнена «малая» симфония C-dur. Он предлагал ее Обществу для исполнения вместо «большой» симфонии C-dur, которую Общество забраковало как слишком длинную и трудную. Это первое публичное исполнение одной из симфоний Шуберта, по-видимому, не вызвало большого отклика. Рукописи семи симфоний Шуберта оставались лежать без движения у его брата Фердинанда. Возможно, это могло бы продолжаться долго, если бы не содействие чуткого художника, высказывания которого мы только что привели выше — Роберта Шумана.

О том, сколько произведений Шуберта хранится еще в рукописях у его брата Фердинанда, Шуман узнал в 1835 году, когда по просьбе Фердинанда опубликовал в свсем «*Neue Zeitschrift für Musik*» объявление «Об оставшихся после Франца Шуберта крупных сочинениях». Объявление не пробудило интереса ни у издателей, ни у дирижеров. Однако в сентябре 1838 года Шуман сам приехал в Вену, где пробыл до апреля следующего года. Понятно, что в Вене он посетил Фердинанда Шуберта, брата столь почитавшегося им композитора. После этого визита он написал в лейпцигское изда-

тельство «Брейткопф и Хертель» следующее письмо:

«Вена, 6 января 1839 г.

Я обращаюсь к Вам сегодня по особенно интересующему меня делу. Несколько дней тому назад я был у брата Франца Шуберта и с удивлением взирал на сокровища, которые у него хранятся. Это несколько опер, четыре большие мессы, четыре-пять симфоний и многое другое. На мой вопрос, не предлагал ли он кому-нибудь что-либо из них для издания, он ответил отрицательно, — «венские издатели и без того могли бы напечатать многое из наследия его брата». Так как он просил меня ходатайствовать об издании, насколько это в моих силах, мои мысли тотчас же обратились к Вам, высокоуважаемые господа. В особенности позволю себе обратить Ваше внимание на весьма примечательные мессы и симфонии. Симфонии Вы могли бы издать в четырехручных переложениях, эту работу я охотно выполнил бы сам. Мессы были бы желательны в партитурах. Все это теперь на Ваше усмотрение. Требования гонорара будут скромными, в особенности, если Вы, может быть, пожелаете купить все оптом. Но полностью отказаться от гонорара брат Шуберта не может, так как он совсем без средств, отец восьми детей, и наследие [оставшиеся после Шуберта сочинения] составляет все его достояние» (Ж. Ш., 698—699).

Сообщение Шумана произвело впечатление на владельцев издательства «Брейткопф и Хертель». Однако прежде чем решать вопрос об издании хранившихся у Фердинанда Шуберта сочинений его брата, они выразили желание познакомиться с ними, в особенности с симфониями. Фердинанд Шуберт послал им «для начала две симфонии C-dur, «малую» и «большую».

Тут в дело вступил другой крупный художник — молодой Феликс Мендельсон-Бартольди. Еще ранее, узнав

о предстоящем получении издательством двух симфоний Шуберта, он попросил сразу же уведомить его, как только они прибудут, так как хотел включить их в программу концертов «Гевандхауза», которыми он руководил. Мендельсон избрал для исполнения «большую» симфонию C-dur, которая впервые прозвучала под его управлением 21 марта 1839 года. Он сам написал Фердинанду Шуберту об исполнении симфонии:

«Глубокоуважаемый господин!

Переслав две симфонии Вашего брата, Вы доставили всем нам большую, живую радость. Они прибыли сюда так поздно, что мы могли исполнить лишь одну из них, поскольку предстоял только наш последний абонементный концерт, и поскольку симфония № 7, которую Вы прислали только в партитуре, казалась мне особенно выделяющейся, и я думал, что она понравится здесь больше чем другие, то я успел еще отдать ее расписать [на голоса], и в последнем концерте, в прошлый четверг, 21-го, мы исполнили ее с полным, очень шумным успехом. После каждой части были сильные и продолжительные аплодисменты, и, что значит еще больше, все музыканты оркестра были захвачены и восхищены превосходным сочинением. Оно понравилось больше, чем большинство новых произведений четырех последних лет, и мы повторим его сразу же в самом начале нашего следующего цикла концертов. Я еще раз сердечно благодарю Вас за радость, которую Вы нам этим доставили; я думаю, Вы были бы довольны этим [исполнением]; во всяком случае, симфония нигде не могла бы быть исполнена с большей любовью, чем это имело место здесь». (Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde. Gesammelt und herausgegeben von Otto Erich Deutsch, 2. Ausgabe, Leipzig. 1966, S. 455—456).

Мендельсон выполнил свое намерение повторить симфонию в начале следующего сезона — она была ис-

полнена вновь 12 декабря 1839 года, а затем 26 октября 1840 года. И каждое исполнение завоевывало сочинению все новых и новых сторонников. В числе наиболее восторженных почитателей симфонии оказался и Роберт Шуман. После первого исполнения произведения он написал своему другу Игнацу Мошелесу в Лондон:

«В последнем концерте мы дали чрезвычайно значительную и интересную симфонию Фр. Шуберта; это во всяком случае одна из лучших новых пьес, которые мы имеем; насквозь жизненна, пикантна и своеобразна, среди инструментальных вещей Шуберта она стоит на самом первом месте» (там же, с. 459).

После репетиции к повторному исполнению симфонии Шуман стал подлинным энтузиастом этого сочинения. Своему другу Бекеру он писал 11 декабря 1839 года:

«Сегодня на репетиции я слышал кое-что из симфонии Франца Шуберта — к ней восходили все идеалы моей жизни — это величайшее, что написано в области инструментальной музыки после Бетховена, не исключая даже Шпора и Мендельсона» (там же, с. 462).

В тот же день Шуман поделился впечатлением о симфонии и со своей невестой Кларой Вик. А вскоре он опубликовал в издававшемся им журнале «*Neue Zeitschrift für Musik*» большую статью, посвященную шубертовской симфонии. В этой знаменитой статье, очень способствовавшей последующему признанию сочинения, он писал:

«Скажу прямо: кто не знает этой симфонии, тот еще мало знает Шуберта... Что Шуберт с его ясностью формы, богатством фантазии и многосторонностью, обнаруженными им в других жанрах, сумеет по-своему овладеть и симфонией, что он угадает, как подойти к

ней, а через нее к массе, — эти предчувствия и надежды, испытанные мной, а может быть и другими, сбылись самым блестящим образом. Конечно, он и не думал идти следом за девятой симфонией Бетховена, — усерднейший художник, он непрерывно создавал, исходя лишь из собственной творческой личности, одну симфонию за другой. И то, что мир сейчас знакомится с его седьмой симфонией, не получив представления о последовательном развитии, — о ее предшественницах — это, пожалуй, единственное, о чем можно было бы пожалеть при ее опубликовании и что даже может дать повод к неправильному пониманию этого произведения. Надемся, что скоро извлекут из-под спуда и остальные; даже самая скромная из них будет все же иметь то значение, которое принадлежит Францу Шуберту. Да, жаждущей симфонических лавров Вене незачем было искать далеко: семь сокровищ лежало в кабинете Фердинанда Шуберта в одном из предместий города...

Когда я слушаю симфонию Шуберта, с ее светлой, цветущей романтической жизнью, город этот встает передо мной яснее, чем когда-либо, и мне становится совершенно ясно, что именно в таком месте могут рождаться подобные произведения.

Я не стану пытаться расшифровывать содержание симфонии... Но все же надо признать, что... в этой симфонии таится нечто больше, чем только одна прекрасная мелодия, большее, чем только радость и горе, как музыка уже сотни раз выражала, — симфония ведет нас в сферы, где мы как будто бы еще никогда не бывали... Кроме мастерской композиционной техники, здесь жизнь во всех фибрах, колорит вплоть до тончайших оттенков, все полно значения, острейшая выразительность в деталях и все в целом насыщено знакомой уже нам шубертовской романтикой. А эти божествен-

ные длинноты — будто какой-нибудь толстый четырехтомный роман Жан Поля...

Какое наслаждение ощущать повсюду это богатство, в то время как у других вечно ждешь конца и так часто огорчаешься, что он не наступил... Во всяком случае, речь идет о необычайном таланте, если он, которому за всю жизнь так мало пришлось слышать собственные инструментальные произведения, достиг столь своеобразной манеры обращаться с инструментами и оркестровой массой; они часто звучат как говорящие наперебой человеческие голоса и хор... Полная независимость симфонии от Бетховена является другим признаком ее зрелости... Шуберт дает нам произведение в привлекательнейшей форме; хотя он и пользуется новыми композиционными приемами, но никогда не уходит слишком далеко от центрального момента и постоянно к нему возвращается. Это должно быть ясно каждому, кто внимательно просматривал симфонию. Вначале, пожалуй, блеск и новизна инструментовки, широкая формы, чарующая смена образов, весь новый мир, куда нас переносят, быть может, кого-нибудь и смутит, как и все непривычное с первого взгляда, — но и в этом случае остается радужное впечатление, как после какой-нибудь сказки или волшебной игры; чувствуешь, что композитор — мастер повествования, внутренняя связь которого постепенно откроется. Такую уверенность дает уже сразу пышное романтическое вступление, хотя здесь все еще окутано таинственностью. Совершенно новым является переход отсюда в Allegro; движение как будто вовсе не изменилось, и мы оказываемся в новом темпе как-то незаметно для себя. Анализ отдельных частей не доставит удовольствия ни нам, ни другим; пришлось бы переписать всю симфонию, чтобы дать понятие о том характере новеллы, которым она проникнута. Только со второй частью, обращаю-

щейся к нам такими трогательными голосами, я не могу расстаться, не сказав ничего. Там есть место, где звучат как бы издалека призывы валторны; для меня это голос из какого-то другого мира. Все прислушивается вокруг, как будто таинственный гость тихо обходит оркестр.

Симфония произвела такое впечатление, какого после бетховенских ни одна не производила. Художники и друзья искусства соединились в похвалах, а от мастера, так тщательно разучившего ее и доставившего нам также наслаждение, я услышал слова, которые мне хотелось бы передать Шуберту как, быть может, самую радостную весть для него. Может случиться, что годы пройдут, прежде чем симфония получит в Германии популярность, но чтобы ее забыли, пренебрегли ею, этого бояться нечего: она таит в себе зерна вечной юности» (Р. Шуман. Избранные статьи о музыке, с. 109—116).

Заключительные слова Шумана были поистине пророческими. Время признания гениального творения Шуберта наступало, но еще не наступило. Заметим, что и Мендельсон исполнял симфонию C-dur в сокращенной редакции, с целым рядом купюр. И, несмотря на его и Шумана усилия, симфония эта далеко не сразу вошла в программы концертов в других городах Германии и за рубежом. Попытки исполнения симфонии в Вене, предпринятые в 1839 и 1842 годах, не привели к успеху из-за оппозиционного отношения оркестрантов. То же произошло через несколько месяцев в Париже. Еще в апреле 1839 года Мендельсон послал оркестровые голоса симфонии в Лондон, однако только в 1844 году там решились сделать опыт исполнения симфонии, окончившийся неудачей. Лишь в начале пятидесятых годов симфония постепенно одерживает победу над консервативными убеждениями исполнителей и слушателей. Впервые в полном объеме она прозвучала в Вене 1 декабря

1850 года, примерно через год — в Париже, в 1856 году — в Лондоне.

Огромное влияние на признание гения Шуберта-симфониста оказало «открытие» его «Неоконченной» симфонии. Шуберт работал над ней в 1822 году. Вплоть до начала 1860-х годов никто помимо братьев Хюттенбреннер не знал о существовании этой симфонии. До недавнего времени полагали, что Ансельм Хюттенбреннер по непонятным причинам «присвоил» симфонию, которую Шуберт будто бы переслал Штирийскому музыкальному союзу в благодарность за присуждение ему звания почетного члена Союза. Изучение документальных материалов показывает, что дело обстояло иначе. Симфония явно не предназначалась для Штирийского музыкального союза — еще до того, как Шуберт получил диплом его почетного члена, он подарил ее партитуру Йозефу Хюттенбреннеру. И лишь в начале 1840-х годов последний переслал ее в Грац Ансельму Хюттенбреннеру. Братья молчали об этом сочинении, по-видимому, всего лишь потому, что не придавали значения этому симфоническому опыту «композитора песен», каким был в их глазах Шуберт. Успех «большой» симфонии C-dur заставил их пересмотреть свою точку зрения. Но ведь симфония h-moll была фрагментом... Для того, чтобы общественность могла с интересом отнестись к незавершенному сочинению Шуберта, нужны были соответствующие условия. Они сложились лишь к началу 1860-х годов, когда начали издаваться — и находили сбыт — и некоторые незавершенные Шубертом сочинения, вроде фортепианной сонаты C-dur 1825 года, опубликованной в 1861 году под названием «Реликвия». Поэтому лишь в это время братья Хюттенбреннер перестали умалчивать о том, что в их владении находится партитура «Неоконченной» симфонии. Сведения о ней вскоре проникли и в печатные работы. В конце-концов

в марте 1860 года Йозеф Хюттенбреннер прямо обратился к ведущему в то время венскому дирижеру Иоганну Хербеку с письмом, пытаясь заинтересовать его неизвестной шубертовской симфонией. Правда, при этом он старался извлечь пользу и для своего брата Ансельма, крупные сочинения которого давно уже не исполнялись даже в родном его Граце. Произведения Ансельма Хюттенбреннера он настоятельно рекомендовал Хербеку для исполнения...

В апреле 1865 года Хербек совершил поездку в Вену и посетил там Ансельма Хюттенбреннера. Ему удалось получить партитуру «Неоконченной симфонии», в высокой художественной ценности которой он сразу же убедился; в качестве «нагрузки» ему пришлось взять и одну из увертюр Хюттенбреннера, которую он обещал исполнить в Вене вместе с симфонией Шуберта.

«Неоконченная симфония» впервые прозвучала в Вене 17 декабря 1865 года в зале Общества любителей музыки. В отличие от увертюры Ансельма Хюттенбреннера, которая оставила слушателей холодными, симфония была принята восторженно. Об этом свидетельствует рецензия, опубликованная в одной из венских газет видным музыкальным критиком Эдуардом Гансликом. Хотя автор и вспоминает здесь однажды о пресловутых шубертовских «длиннотах», ясно видно, насколько пленило его и всех слушателей неизвестное ранее произведение Шуберта:

«Шубертовская новинка... возбудила необычайный энтузиазм... мы должны довольствоваться двумя частями, которые, пробужденные Хербеком к новой жизни, внесли новую жизнь и в наши концертные залы. Когда после нескольких вступительных тактов кларнеты и гобои затягивают свою сладкую песню под спокойное журчание струнных, каждый ребенок узнает композитора, и сдержанный шопот «Шуберт» пронесся по за-

лу... Он еще не вошел, но дело обстоит так, словно его узнали по его поступу, по его манере нажимать на дверную ручку. Когда же вслед за томной минорной песней прозвучала контрастная G-dur'ная тема виолончелей, очаровательный песенный образ, приятный почти как лендлер, каждая грудь возликовала, как если бы после долгого отсутствия среди нас предстал сам Он. Вся эта часть — сладкий мелодический поток, при всей силе и гениальности столь светлый и прозрачный, что можно видеть каждый камешек на дне. И всюду эта теплота, это золотое, заставляющее распускаться листья солнечное сияние. Более широко и возвышенно разворачивается *Andante*. Звуки жалобы и гнева лишь кое-где рздаются в этом исполненном задушевности и спокойного счастья пении, это скорее эффектные музыкальные гроззовые облака, чем опасные облака страдания. Словно не в силах расстаться здесь с собственной сладкой песней, композитор далеко, даже чересчур далеко отодвигает окончание *Andante*. Известна эта особенность Шуберта, которая ослабляет общее впечатление от многих его звуковых творений. И в конце этого *Andante* его полет словно теряется в необозримом, но шелест его крыльев все еще слышен.

Чудесны звуковые красоты обеих частей. Несколькими валторновыми ходами, там и сям короткими соло кларнета или гобоя на простейшем, естественнейшем оркестровом фундаменте Шуберт получает звуковые эффекты, которых не достигает и утонченная инструментовка Вагнера. Мы причисляем только что найденный оркестровый фрагмент Шуберта к его прекраснейшим инструментальным сочинениям» (Ed. Hanslick. *Aus dem Concertsaal...*, Wien 1870, S. 350—351).

Почти все крупные духовные сочинения Шуберта — мессы — прозвучали уже при жизни композитора, но не в концертных залах, а в церквах, во время богослуже-

ний. Исполнения эти все же были единичными, а аудитория — не особенно многочисленной. С течением времени, однако, мессы Шуберта, в особенности две последние, заняли прочное место в репертуаре выдающихся певческих коллективов и наряду с другими классическими произведениями духовной музыки, подобными «Страстям по Матфею» и мессе h-moll Баха, реквиему Моцарта, «Торжественной мессе» Бетховена, регулярно исполняются вне богослужения, в концертах, как высокие образцы глубоко человеческого и возвышенного классического музыкального искусства.

Лишь одна обширная область творчества Шуберта не получила еще признания. Это его музыкально-сценические произведения, оперы и зингшпили. При жизни Шуберта, как указывалось, были поставлены только его зингшпиль «Братья-близнецы» и пьесы с его музыкой «Волшебная арфа» и «Розамунда». Все прочие его законченные произведения для сцены, которых насчитывается чуть не десяток, в период жизни композитора не увидели света рампы. В последующее время, по мере роста признания композитора, стали делаться и попытки постановки его опер и зингшпилей. Пальма первенства здесь принадлежит Ференцу Листу, который в 1854 году в Веймаре осуществил постановку оперы «Альфонсо и Эстрелла». В последующее время был поставлен и ряд других опер и зингшпилей Шуберта. В подавляющем большинстве случаев, однако, далее однократного исполнения сочинения дело не шло. Лишь зингшпиль «Заговорщики» («Домашняя война») был принят слушателями более тепло. Впервые он прозвучал в 1861 году в Вене в концертном исполнении, в присутствии престарелого автора текста, который сочувственно отозвался о музыке. Вскоре после этого зингшпиль был поставлен в Мюнхене. Прислушав его, Швинд писал:

«Зингшпиль Шуберта доставил мне истинное наслаждение. В нем так и чувствуется светлая, целомудренная радость, с какой писал композитор свою прекрасную музыку, богатый талант и инстинктивное чутье к драматическому. Будь у него немного больше опыта, он не отстал бы от Вебера» (цит. по книге: Г. Гольдшмидт. Франц Шуберт. Жизненный путь. 2-е доп. рус. издание, М., 1968, с. 224).

И все же ни одна опера, ни один зингшпиль Шуберта пока что не удержались на сцене, не стали репертуарными. В чем здесь причина? Распространено мнение, что, хотя Шуберта и влекло к сочинению оперной музыки, ему недоставало «сценического чутья», «драматургической жилки», столь необходимых оперному композитору. Но ведь некоторые его песни могут рассматриваться как подлинные оперные сцены, исполненные высокого драматизма, подлинной правды выражения. Поэтому другие исследователи склонны винить во всем плохие либретто, недостатки постановок и т. п. Думается, вопрос о ценности шубертовских музыкально-сценических произведений, о их месте во всем его творчестве, нуждается еще во внимательном изучении.

Сейчас, во всяком случае, ясно одно — с каждым десятилетием ширится знакомство с огромным творческим наследием Шуберта, углубляется его понимание, в связи с чем и сам Шуберт как композитор неуклонно вырастает в наших глазах. Из «композитора песен», хотя бы и непревзойденного, он превращается в универсального гения, работавшего во многих областях и во всех или почти во всех создавшего непреходящие художественные ценности. Важными вехами на пути к освоению и признанию всех созданных им художественных богатств являются издание в конце прошлого века первого Полного собрания сочинений Шуберта и осуществляемое в настоящее время издание нового собра-

ния его сочинений, включающего многие обнаруженные с того времени произведения и отражающего новый, более высокий уровень современного шубертоведения.

В заключение хочется особо сказать о путях постепенного признания Шуберта в нашей стране.

Как и в ряде других стран, знакомство с Шубертом началось у нас с его песен. Песни Шуберта начали распространяться в России в среде просвещенных любителей музыки уже в 30-х годах XIX века. Сохранились документы, свидетельствующие о том, как восторженно они были приняты в кружке, группировавшемся вокруг талантливого московского литератора и мыслителя Н. В. Станкевича. Для самого Станкевича знакомство с Шубертом началось с гениального «Лесного царя». 5 февраля 1835 года он писал из Москвы своему другу Я. М. Неверову:

«Я нашел эту пьесу нечаянно у нашего острогожского помещика, Сафонова, в музыкальном журнале «Филомела», которого никто у нас никогда не разыгрывал... Я попробовал и чуть не сошел с ума. Иначе, кажется, нельзя было выразить это фантастическое, прекрасное чувство, которое охватывает душу, как сам лесной царь младенца, при чтении этой баллады. Уже начало переносит тебя в этот темный, таинственный мир, мчит тебя durch Nacht und Wind¹» (М. Алексеев. Первые встречи с Шубертом. Из истории русской музыкальной культуры. В сб. «Венок Шуберту». 1828—1928. Этюды и материалы, М., 1928, с. 16).

Вскоре Станкевич познакомился и с другими замечательными песенными творениями Шуберта, прежде всего с его песнями на тексты Гёте; они произвели на него столь же сильное впечатление. Через Станкевича

¹ Сквозь ночь и ветер (нем.) — слова из гётевского стихотворения «Лесной царь».

к песням Шуберта приобщились многие его друзья и знакомые, в первую очередь семья видного русского анархиста М. А. Бакунина.

Прямые и косвенные свидетельства популярности песен Шуберта в кругах интеллигенции того времени можно найти в письмах, критических статьях и даже в художественных произведениях многих русских литераторов — В. Я. Белинского, которого глубоко захватил «Шарманщик» из «Зимнего пути», В. П. Боткина, В. Ф. Одоевского, М. Ю. Лермонтова, А. И. Герцена, Н. П. Огарева, Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева и других.

Песни Шуберта начали исполняться в нашей стране публично в 1838 году (гастроли немецкого певца Г. Брайтинга), издаваться — с 1841 года. Они неизменно входили в репертуар крупнейших русских камерных певцов дореволюционного и послереволюционного времени; здесь в особенности следует назвать имена Ратковского, А. К. Лешетицкой-Фридебург, Г. Ниссен-Саломан, И. П. Прянишникова, М. А. Олениной-д'Альгейм, Ф. И. Шаляпина, А. Л. Доливо, Н. Л. Дорлиак. И все же вплоть до настоящего времени в нашей стране исполняется относительно небольшая часть песенного наследия Шуберта. Это связано и с отсутствием изданий многих песен с русским текстом; в тех же песнях, которые у нас были изданы в прошлые годы, перевод зачастую оказывается совершенно неудовлетворительным. В этой области предстоит еще сделать многое.

Важная особенность распространения музыки Шуберта в нашей стране связана с тем, что у нас относительно рано получило признание и инструментальное творчество Шуберта, что достоинства инструментальных произведений Шуберта, как правило, особо подчеркивались отечественными критиками, настойчиво проводившими ту мысль, что, вопреки прежним представле-

ниям, Шуберт отнюдь не был только песенным композитором.

Такую точку зрения с большой убежденностью высказывал один из крупнейших русских художественных критиков В. В. Стасов. В своем труде «Искусство XIX века», впервые опубликованном в 1901 году, он писал:

«Его создания так талантливо, своеобразны и многочисленны и имели такое громадное влияние на все поколение последующих музыкантов, как это лишь редко встречается в истории музыки. Его сначала оценили и любили мало, так что разные музыкальные издатели долго отказывались издавать его сочинения, да даже и теперь далеко не все они напечатаны. Самые великие его создания стали известны много лет после его смерти. Все это сделало то, что его признавали, главным образом, сочинителем романсов («Lieder»). Еще и теперь в книгах, лексиконах, биографиях и критиках говорят раньше всего об этих «Lieder'ах», его самого называют «Liedercomponist'ом» по преимуществу и лишь в лучшем разе упоминают о том, что у него было «также» сочинено много прекрасных инструментальных вещей. Но это — великая ошибка и заблуждение. Пора было бы понять, что творчество Шуберта состояло, главным образом, в создании произведений инструментальных, но что у него было при этом «также» много превосходных сочинений вокальных, «Lieder'ов»...

Высшие и совершеннейшие между инструментальными созданиями Шуберта полны таланта, до сих пор никем не превзойденного, так что с ними могут соперничать лишь величайшие создания самого Бетховена. По части инструментальной музыки Шубертом сочинено очень много: целая масса пьес для фортепиано, сонаты, вариации, живые энергические марши (в четыре руки),

мелкие пьесы «*Moments musicaux*» (имевшие огромное влияние на Шумана и др.), несколько капитальнейших струнных трио, квартетов и квинтетов, несколько симфоний молодого времени, недоконченная чудесная симфония *H-moll* зрелого времени» (В. В. Стасов. Избранные сочинения, том III, М., 1952, с. 677—678).

Очень высокую оценку получила в устах виднейших русских музыкантов «большая» симфония Шуберта *C-dur*, впервые прозвучавшая в нас публично, по-видимому, 22 марта 1858 года в Петербурге в концерте Филармонического общества. П. И. Чайковский писал о ней в рецензии, опубликованной в газете «Русские ведомости» 20 марта 1874 года:

«Это гигантское произведение, отличающееся и громадными размерами, и громадной силой, и богатством вложенного в него вдохновения... Из огромного множества творений Шуберта симфония *C-dur* едва ли не самое капитальное произведение. Обилие красивых, оригинальных мелодий, местами превосходная их разработка, безыскусственность, простота изложения, разнообразие контрастирующих эффектов, какая-то особая самобытная прелесть гармонизации, свежесть народного элемента, преобладающего в мелодическом рисунке — все это придает симфонии Шуберта особое обаяние, неотразимо привлекающее внимание слушателя. В финале Шуберт возвышается до потрясающего пафоса, до идеальной красоты и силы музыкального творчества. Как симфония, так и предшествующий ей хор были исполнены отлично, особенно симфония, красоты которой, очевидно, увлекали исполнителей» (П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. М., 1953, с. 188).

Страстным поклонником этого сочинения Шуберта был В. В. Стасов, посвятивший ей взволнованные строки в цитированной уже работе «Искусство XIX века»:

«Выше всего — его большая симфония C-dur... Она была истинно гениальна по вдохновению, по силе, по порыву, по красоте, по выражению «народности» и «народной массы» в первых трех частях... Настроение ее и содержание близко совпадают с содержанием 7-й и 8-й симфоний Бетховена: такова была тогдашняя эпоха и таковы события тревожной жизни, наполнявшей лучших людей и художников первой четверти XIX века... Нынче, кто понимает, должен сказать, что за исключением одной только 9-й симфонии Бетховена, представляющей собою в музыке вышину из вышин и глубину из глубин, симфония Шуберта по силе творчества и вдохновения никак не ниже ни одной из великих симфоний самого Бетховена — не ниже не только его 7-й и 8-й, но также 3-й «героической» и 5-й «патетической» симфоний. Эта C-dur'ная симфония, конечно, есть и навеки будет одним из высших музыкальных созданий в мире» (В. В. Стасов, Избранные сочинения, том III, с. 679).

Восторженно была принята в России и «Неоконченная симфония» Шуберта, впервые исполненная здесь, по-видимому, 22 февраля 1867 года, всего через год с небольшим после того, как она впервые прозвучала публично в Вене в концерте под управлением И. Хербека. Выдающийся русский музыкальный критик Г. А. Ларош писал о ней в 1879 году:

«Неоконченная H-мольная симфония... одна из высших точек творчества Шуберта; она свободна от длиннот более знаменитой C-дурной симфонии; свежая, оригинальная, даже пикантная теперь, как за шестьдесят лет, в момент сочинения, она представляет одно из тех поразительных соединений чувственной мощи и нежной, экзальтированной поэзии, которыми пленяет гениальный венский мастер. Никакие словесные описания не могут воспроизвести этого неиссякаемо-любящего

мелодического родника, самобытного и благородного, но в то же время чарующего и неподготовленного слушателя» («Голос», 1879, 3 февраля).

«Неоконченная симфония» и в особенности «большая» симфония C-dur после своих русских «премьер» довольно часто исполнялись в концертах РМО; на протяжении многих лет редкий сезон обходился без исполнения последней. С другими симфониями Шуберта русские слушатели познакомились значительно позднее, уже в послереволюционное время.

С начала 1860-х годов в России исполняются и камерные инструментальные сочинения Шуберта, в первую очередь квартет d-moll «Девушка и смерть», квартет a-moll и квинтет C-dur. О квартете a-moll по случаю одного из его исполнений с большой похвалой отозвался П. И. Чайковский:

«Квартет Шуберта (a-moll) — одно из прелестнейших произведений во всей камерной музыке. Что за неисчерпаемое богатство мелодического изобретения было в этом безвременно окончившем свою карьеру композиторе! Какая роскошь фантазии и резко очерченная самобытность!» (П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи, с. 72).

Некоторые фортепианные пьесы Шуберта стали известны в России вскоре после смерти Шуберта. Здесь в первую очередь должен быть назван знаменитый «Траурный вальс» из op. 9, получивший распространение в России еще в 1830-е годы, правда, под именем Бетховена. Однако крупные фортепианные сочинения и прежде всего сонаты стали исполняться у нас относительно поздно, уже в 1880-х годах. Зато они сразу же получили высокую оценку со стороны крупнейших музыкантов. А. Г. Рубинштейн в своих «Музыкальных лекциях» 1880/89 года исполнял целых пять сонат Шуберта. С того времени их «концертная жизнь» в Рос-

сии не прекращалась. Немалую дань отдают им и советские пианисты. В числе видных советских исполнителей сонат и других фортепианных произведений Шуберта должны быть названы В. В. Софроницкий, С. Т. Рихтер, Г. Р. Гинзбург (листовские транскрипции песен).

Все более полное освоение нашими исполнителями и слушателями творческого наследия великого австрийского композитора проходило в тесном единстве с постепенным углублением его понимания, осознанием общих особенностей творчества Шуберта. Если вначале русская литература о Шуберте сводилась в основном к отзывам об отдельных произведениях типа рецензий, к отдельным высказываниям о нем, с течением времени начинают появляться и специальные работы о Шуберте. Русская мысль о Шуберте в особенности активизировалась в связи со столетием со дня его смерти (1928). В числе авторов важных работ о Шуберте, расширяющих и обогащающих наше представление о великом композиторе — А. В. Луначарский, Б. В. Асафьев, К. А. Глазунов, В. Э. Ферман, в последующее время — В. Г. Донадзе, В. Д. Конен, В. А. Гроссман, П. А. Вульфius, Г. В. Крауклис, И. В. Лаврентьева. Из этих работ можно было бы привести много интересных, глубоких мыслей, метких характеристик, однако объем настоящей книги не позволяет нам отдать дань всем этим трудам. Нам представляется уместным закончить эту главу, а вместе с ней и всю книгу, отрывком из необычайно пронизательной статьи о Шуберте, написанной в 1928 году А. К. Глазуновым:

«Франц Шуберт, создавший обширнейшую музыкальную литературу как вокальную, так и инструментальную, наряду с Бетховеном — величайший мировой гений первой четверти XIX века.

Его произведения проникнуты неисчерпаемым вдох-

новением, ярким, самобытным характером, несокрушимой силой и глубиной мысли и обаятельной свежестью здорового, вечно юного содержания.

...Его музыка... поражает разнообразием и богатством содержания при безукоризненной технической фактуре...

Неправильно выставляют универсального творца в первую голову как создателя песни, в которой, конечно, он неподражаем. Не менее недосыгаем он как инструменталист и симфонист. Мне представляется, что указанные стороны его творчества неразрывно связаны. В инструментальных своих произведениях Шуберт широко пользовался мелодическим складом своих дивных песен...

Музыка всеобъемлющего великого гения обращает на себя внимание не только богатством мелодического течения, но и неистощимым источником смелых и новых гармонических приемов и полифонических сочетаний...

Играя сменой тональностей, забираясь иногда в очень отдаленные строи, Шуберт необыкновенно искусно и естественно возвращается из своего лабиринта в исходную тональность, и в этой области он имеет себе мало равных...

Говоря о фактуре, нельзя не упомянуть о мастерской, мощной и красочной инструментовке в его оркестровых и камерных произведениях.

...Оркестровые приемы Шуберта новы и в то же время очень практичны. Вследствие необыкновенной силы творческого полета его не удовлетворяет состав симфонического оркестра того времени, и он обильно пользуется тромбонами, достигая колоссальной звучности, благодаря прекрасному расположению их головов. Эти инструменты до Фр. Шуберта не были так широко использованы.

Принцип удвоения деревянных духовых в мелодии соло, столь знакомый Рих. Вагнеру, был известен уже Шуберту. Очень интересны и новы для первой четверти XIX века сочетания валторн и фаготов в начале второй части *неоконченной симфонии*, и в переходе к побочной партии первой части симфонии, а также применение валторн во вступлении к первой части *C-dur*'ной *симфонии*, где этим инструментам, кажется, впервые поручена кантилена с участием неаккордовых ног.

В отношении владения оркестром мастерство Шуберта также самобытно, как и его творчество, и составляет значительную долю его всеобъемлющего таланта.

Унаследовав от своих предшественников более с внешней стороны, чем со стороны содержания, вокальные и инструментальные формы, Шуберт широко развил их. Его *романсы* сильно отходят от обычного песенного склада, выливаясь в целые поэмы. Камерные и оркестровые произведения... поражают величиной и грандиозностью замысла.

Несмотря на рамки музыкальных форм, созданных великими симфонистами до появления Фр. Шуберта, в них укладываются неудержимые порывы мирового гения — их полного властелина.

Чуткий знаток музыкального зодчества, он создал в дополнение и в развитие традиционной формы вариаций новый тип ее — крупное сочинение на одну постоянную тему в измененных ритмах. Яркий пример — *фантазия C-dur* для фортепиано.

Подобно высочайшей горной вершине, одиноко выделяющейся над уровнем своих соплеменниц, недостижим гений [автора] *неоконченной симфонии*. Он значительно опередил эпоху, в которую творил, и его самобытный художественный облик почти неподражаем.

Трудно установить преемственность Шуберта от

кого-либо из представителей предшествующей ему эпохи — до такой степени он ярко оригинален...

Несомненное влияние на творчество дальнейших поколений композиторов Западной и Восточной Европы должно быть приписано великому гению Шуберта...

Прошло сто лет с кончины великого Шуберта, а его произведения и по сие время блещут новизною и благоуханной свежестью. Пусть же продолжает сиять и впредь слава вечно юного гения, которая не выпала на его долю при жизни» (А. К. Глазунов. Письма, статьи, воспоминания. Избранное. М., 1958, с. 475—481).

ПРОИЗВЕДЕНИЯ Ф. ШУБЕРТА

Краткий перечень

1. Песни (более 600)

Около 40 песен на 31 стихотворение Ф. Шиллера, в том числе: «Жалоба девушки» (1814, 1815, 1816)¹, «Желание» (1814, 1819), «Дева с чужбины» (1814, 1815), «Тайна» (1815, 1823), «Надежда» (1814, 1819), «К весне» (2 воплощения)², «Прощание Гектора» (1815), «Группа из Тартара», «Альпийский охотник», «Борьба» (1817), «Отрывок из стихотворения Ф. Шиллера «Боги Греции» (1819), «Пилигрим» (1823), «Дифирамб» (1824) и др.

13 песен на тексты Ф. Клопштока, в том числе: «Гирлянда роз», «Бесконечному» (1815).

Около 70 песен на 58 стихотворений И. В. Гёте, в том числе: «Гретхен за прялкой», «Жалобная песня пастуха» (1814), «У реки» (1815, 1822), «Морская тишь», «Ночная песнь странника» I («Ты, царящий в вышине»), «Первая утрата», «Дикая роза», «К месяцу» (2 воплощения), «Сладость скорби», «Пряха», «Швейцарская песня», «Неистовая любовь», «Лесной царь» (1815), «Томление», («Тот, кто страдал, поймет», 1815, 1816, 1825, 5 воплощений), «Арфист» I («Кто в одиночество идет», 1815, 1816), «Арфист» II («Тихо к двери проскользну я», 1816), «Арфист» III («Кто горечь злой нужды вкусил», 1816), «Вечерняя песня охотника», «Вознице Кроносу» (1816), «На озере», «Ганимед» (1817), «Прометей» (1819), «Тайное», «Границы человечества» (1821), «Миньона» («Нет, я молчанья не нарушу», 1821 и 1824), «Миньона» («Меня оставьте в платье белом», 1821 и 1824), «Сын муз», «Свидание и разлука» (1822), «Ночная песнь странника» II («На вершинах гор», 1823).

¹ Вторая и третья даты в скобках указывают на повторные воплощения того же стихотворения (редакции песен, различающиеся лишь в деталях, не выделяются).

² Если перечисляется несколько песен, относящихся к одному и тому же году, он указывается при последней из них.

47 песен на стихотворения И. Майрхофера, в том числе: «Отрывок из Эсхила», «Песнь моряка Диоскурам» (1816), «Колыбельная песня», «Филоклет», «Мемнон», «На Дунае», «Гребец» (1817), «Ноктюрн» (1819), «Орест в Тавриде», «Раскаившийся Орест», «Рассерженной Диане» (1820), «Ночные фиалки» (1822), «Гондольер» (1824) и др.

45 песен на стихотворения В. Мюллера, в том числе песенные циклы «Прекрасная мельничиха» (№ 1 — «В путь», № 2 — «Куда?», № 3 — «Стой», № 4 — «Благодарность ручью», № 5 — «Праздничный вечер», № 6 — «Желание знать», № 7 — «Нетерпение», № 8 — «Утренний привет», № 9 — «Цветы мельника», № 10 — «Дождь слез», № 11 — «Моя», № 12 — «Пауза», № 13 — «С зеленой лентой лютни», № 14 — «Охотник», № 15 — «Ревность и гордость», № 16 — «Любимый цвет», № 17 — «Злой цвет», № 18 — «Засохшие цветы», № 19 — «Мельник и ручей», № 20 — «Колыбельная ручья», 1823) и «Зимний путь». (№ 1 — «Спокойно спи», № 2 — «Флюгер», № 3 — «Застывшие слезы», № 4 — «Оцепенение», № 5 — «Липа», № 6 — «Водный поток», № 7 — «У ручья», № 8 — «Воспоминание», № 9 — «Блуждающий огонек», № 10 — «Отдых», № 11 — «Весенний соч», № 12 — «Одиночество», № 13 — «Почта», № 14 — «Седины», № 15 — «Ворон», № 16 — «Последняя надежда», № 17 — «В деревне», № 18 — «Бурное утро», № 19 — «Обман», № 20 — «Путевой столб», № 21 — «Постоялый двор», № 22 — «Бодрость», № 23 — «Ложные солнца», № 24 — «Шарманщик», 1827).

2 песни на тексты А. Платена: «Ты меня не любишь» и «Любовь солгала» (1822).

6 песен на тексты Ф. Рюккерта: «Привет» (1821), «Она была здесь», «Ты мой покой», «Смех и слезы», «Песнь старика», «Паломничество» (1823).

5 песен на тексты М. фон Коллина, в том числе: «Карлик» (1823) и «Ночь и сны» (1823?).

2 песни на стихотворения И. Л. Пиркера: «Тоска по родине» и «Всемогущество» (1825).

9 песен на стихотворения Э. Шульце: «В лесу», «На Бруке», «Глубокая скорбь», «Весной» (1825—1826) и др.

3 песни на стихотворения В. Шекспира в немецком переводе, в том числе «Серенада» («Утренняя серенада», на отрывок из пьесы «Цимбелин») и «К Сильвии» (на отрывок из пьесы «Два веронца», 1826).

8 песен на стихотворные тексты из сочинений В. Скотта в немецком переводе: три «Песни Эллен» (№ 3 — «Аве Мария»), «Песнь норманна», «Песнь плененного охотника» (из поэмы «Дева озера», 1825), «Романс Ричарда Львиное сердце» (из романа «Айвенго», 1827) и др.

8 песен на стихотворения К. Г. фон Ляйтнера: «Перед моей колыбелью», «Крестовый поход» (1827), «Звезды» (1828) и др.

14 песен посмертного собрания «Лебединая песня» (1828): 7 песен на стихотворения Л. Рельштаба (№ 1 — «Посол любви», № 2 — «Предчувствие война», № 3 — «Весенние мечты», № 4 — «Серенада» или «Вечерняя серенада», № 5 — «Приют», № 6 — «На чужбине», № 7 — «Прощание»), 6 песен на стихотворения Г. Гейне (№ 8 — «Атлас», № 9 — «Ее портрет», № 10 — «Рыбачка», № 11 — «Город», № 12 — «У моря», № 13 — «Двойник») и 1 песня на стихотворение И. Г. Зайдля (№ 14 — «Голубиная почта»).

Песни «К соловью» (Л. Хельти, 1815), «Похвала слезам» (А. В. Шлегель, 1817), «Скиталец» (Г. Ф. Шмидт, 1816), «Девушка и смерть» (М. Клаудиус, 1817), «К музыке» (Ф. Шобер, 1817), «Форель» (К. Шубарт, 1817), «К лире» (Ф. фон Брухман, 1822), «Баркарола» (Л. Штольберг, 1823), «Молодая монахиня» (Я. Н. Крайгер, 1825), «Погребальный колокольчик» (И. Г. Зайдль, 1826) и др.

II. Вокальные ансамбли и хоры

Несколько сочинений для женских голосов с сопровождением и без сопровождения, в том числе вокальный квартет с сопровождением фортепиано «Бог в природе» (Г. Клейст, 1822), хор а саррейла «23-й псалм» (перевод М. Мендельсона, 1820), «Серенада» для меццо-сопрано и женского хора с сопровождением фортепиано (Ф. Грильпарцер, 1827).

Терцеты, квартеты, квинтеты и октеты для мужских голосов с сопровождением и без сопровождения (более 70 сочинений). В числе квартетов без сопровождения — «Деревушка» (Г. А. Бюргер, 1817), «Соловей» (И. К. Унгер, 1821), «Дух любви» (Ф. Маттисон, 1822), с сопровождением фортепиано — «Наслаждение природой» (Ф. Маттисон, 2-я редакция, 1822), «Гондольер» (И. Майрхофер, 1824), с сопровождением 4-х валторн — «Ночная песнь в лесу» (И. Г. Зайдль, 1827). В числе октетов — «Песнь духов над водами» в сопровождении струнных инструментов (И. В. Гёте, 1821). Несколько произведений для солиста (солистов) и мужского хора с сопровождением.

Ряд сочинений для женских и мужских голосов с сопровождением фортепиано, в том числе терцет «Свадебное жаркое» (Ф. Шобер, 1827), квартет «Молитва» (де ла Мотт Фуке, 1824); «92-й псалм» для соло баритона и смешанного хора (1828).

Хоры для мужских, женских и смешанных голосов с сопровождением и без сопровождения.

Маленькие дуэты и терцеты (каноны) без сопровождения.

III. Ораториально-кантатные произведения

Религиозная драма «Лазарь» для солистов, хора и оркестра (А. Г. Нимайер, 1820, сохранилась неполностью).

«Победная песнь Мириам» для сопрано, смешанного хора и фортепиано (Ф. Грильпарцер, 1828).

Ряд кантат и сочинений типа кантаты, написанных по случаю торжественных событий в семье и в кругу друзей и знакомых и т. п.

IV. Духовные сочинения

6 месс (№ 1 — F-dur, 1814, № 2 — G-dur, 1815, № 3 — B-dur, 1815, № 4 — C-dur, 1817, № 5 — As-dur, 1819—1822, № 6 — Es-dur, 1828).

«Немецкая траурная месса» или «Немецкий реквием» для четырех голосов с сопровождением органа (1818).

«Песнопения к торжеству святого жертвоприношения мессы» или «Немецкая месса» для смешанного хора, духовых инструментов и органа (И. Ф. Нойман. 1826—1827).

Около 25 других духовных произведений.

V. Сочинения для музыкального театра

«Рыцарь зеркала», оперетта (А. Коцебу), фрагмент (1812).

«Увеселительный замок черта», волшебная опера (А. Коцебу, 1814).

«Четыре года на посту», зингшпиль (Т. Кернер, 1815).

«Фернандо», зингшпиль (А. Штадлер, 1815).

«Клаудина фон Вилла Белла», зингшпиль (И. В. Гёте), фрагмент (1815).

«Друзья из Саламанки», зингшпиль (И. Майрхофер, 1815).

«Порука», опера (автор либретто неизвестен, не окончена, 1816).

«Братья-близнецы», зингшпиль (Г. Гофман, по франц. пьесам, 1819).

«Адраст», опера (И. Майрхофер), фрагмент (1819).

«Волшебная арфа», музыка к одноименной пьесе Г. Гофмана (мелодрама, 1819—1820).

«Сакунтала», опера (И. Ф. Нойман по пьесе Калидасы), эскизы двух актов (1820).

Вставные номера к опере Герольда «Волшебный колокольчик» (1821).

«Альфонсо и Эстрелла», опера (Ф. Шобер, 1821—1822).

«Заговорщики» или «Домашняя война», зингшпиль (И. Ф. Каstellи по Аристофану, 1823).

«Розамунда, княгиня Кипрская», музыка к одноименной пьесе Г. фон Шези (1823).

«Фьеррабрас», героико-романтическая опера (Й. Купельвизер, 1823).

«Граф фон Гляйхен», опера (Э. Бауэрнфельд), эскизы (1827—1828).

VI. Симфонические произведения

9 симфоний: № 1 — D-dur, 1813, № 2 — B-dur, 1814—1815, № 3 — D-dur, 1815, № 4 — c-moll («трагическая»), 1816, № 5 — B-dur, 1816, № 6 — C-dur, 1817—1818, эскиз симфонии E-dur, 1821, «Неоконченная симфония» h-moll, 1822, «большая» симфония C-dur, 1825—1828.

10 увертюр, в том числе две увертюры «в итальянском стиле» (D-dur и C-dur, 1817), увертюра e-moll (1819).

2 сочинения для скрипки с оркестром («Концертштюк» D-dur, 1816, Полонез B-dur, 1817).

VII. Камерные инструментальные произведения

3 сонатины для скрипки и фортепиано (D-dur, a-moll, g-moll, 1816).

Соната для скрипки и фортепиано A-dur (1817).

Соната для арпеджиона или виолончели и фортепиано a-moll (1824).

Интродукция и вариации на тему песни «Засохшие цветы» из «Прекрасной мельничихи» для флейты и фортепиано e-moll (1824).

«Блестящее рондо» для скрипки и фортепиано h-moll (1826).

Фантазия для скрипки и фортепиано C-dur (1827).

2 струнных трио (B-dur, 1816 и B-dur, 1817) и три фортепианных трио (B-dur, 1812, B-dur, 1827 и Es-dur, 1827).

17 струнных квартетов, в том числе квартеты B-dur (1814),

g-moll (1815), E-dur (1816), c-moll (одна 1-я часть, 1820), a-moll, 1824, d-moll («Девушка и смерть», 1824—1826), G-dur (1826).

Фортепианный квинтет «Форель» A-dur (1819).

Струнный квинтет C-dur (1828).

Октет для струнных и духовых инструментов F-dur (1824) и др.

VIII. Сочинения для фортепиано в две руки

23 фортепианные сонаты, в том числе сонаты Es-dur (1817), A-dur (1819), a-moll (1823), C-dur (незавершенная, 1825), a-moll (1825), D-dur (1825), G-dur (1826), c-moll, A-dur, B-dur (1828).

Фантазия «Скиталец» (1822).

8 «Экспромтов» (1827).

6 «Музыкальных моментов».

2 цикла вариаций.

Ряд отдельных пьес.

Более 300 танцев.

IX. Сочинения для фортепиано в четыре руки

2 сонаты — B-dur (1818) и C-dur («Большой дуэт», 1824).

2 увертюры.

4 фантазии (№ 4 — f-moll, 1828).

2 рондо.

4 цикла вариаций, в том числе вариации на французскую тему e-moll, посвященные Бетховену (1818), вариации на оригинальную тему As-dur (1824).

«Венгерский дивертисмент» (1824), дивертисмент «à la française» (1825).

17 маршей (три героических марша, 1818, три военных марша, 1822?, шесть больших маршей, 1824?, большой траурный марш, 1825, большой героический марш, 1826, два характерных марша, 1826, детский марш, 1827).

10 полонезов (1818—1825).

УКАЗАТЕЛЬ ИСТОЧНИКОВ

Жизнь Франца Шуберта в документах. По публикациям Отто Эриха Дойча и другим источникам. Составление, общая редакция и примечания Ю. Хохлова, М., 1963.

Воспоминания о Шуберте. Составление, перевод, предисловие и примечания Ю. Хохлова, М., 1964.

«Венок Шуберту». 1828—1928. Этюды и материалы. М., 1928.

Г. Гольдшмидт. Франц Шуберт. Жизненный путь. 2-е, дополненное русское издание. М., 1968.

Г. А. Ларош. Музыкальные очерки. Два первые концерта «бесплатной школы»... Второй концерт (23-го января)... Газ. «Голос», 3 февраля 1879 г.

В. В. Стасов. Искусство XIX века. В кн.: В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах. Том III., М., 1952.

П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. Вступительная статья и пояснения В. В. Яковлева, М., 1953.

Роберт Шуман. Избранные статьи о музыке. Редакция, вступительная статья и примечания Д. В. Житомирского. М., 1956.

А. К. Глазунов. Письма, статьи, воспоминания. Избранное. Составление, вступительная статья и примечания М. А. Ганиной. М., 1958.

Ф. Лист. Избранные статьи. Предисловие и общая редакция Я. Мильштейна. М., 1959.

Schubert. Die Dokumente seines Lebens. Gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch. Leipzig [Kassel] 1964 (Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VIII: Supplement, Band 5).

Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde. Gesammelt und herausgegeben von Otto Erich Deutsch. Leipzig 1966.

Ed. Hanslick. Aus dem Concertsaal 1848—1868. Wien 1870,

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Из общих трудов о Шуберте на русском языке, помимо перечисленных в «Указателе источников», мы рекомендовали бы читателям книги «Шуберт» В. Конен (издание 2-е, дополненное, М., 1959) и «Франц Шуберт» В. Дамса (перевод с немецкого В. Э. Фермана с предисловием М. В. Иванова-Борецкого и с очерком В. Э. Фермана «Значение творчества Шуберта», М., 1928), а также раздел «Музыкальная культура Вены и Франц Шуберт» учебного пособия «Музыка Австрии и Германии XIX века, кн. I (М., 1975). Ряд работ посвящен отдельным областям и периодам творчества Шуберта, отдельным наиболее значительным его сочинениям и т. п. В их числе — глава о Шуберте в книге В. А. Васьиной-Гроссман «Романтическая песня XIX века» (М., 1966), статьи «Цикл Шуберта «Прекрасная мельничиха» П. А. Вульфюса (в сборнике «Вопросы музыкознания», т. II, М., 1960), «Симфония си минор Шуберта» В. Г. Донадзе (в сборнике «Очерки по истории и теории музыки», т. II, Л., 1940), книга П. А. Вульфюса «Классические и романтические тенденции в творчестве Шуберта» (М., 1974), наши книги «Зимний путь» Франца Шуберта» (М., 1967), «О последнем периоде творчества Шуберта» (М., 1968), «Шуберт. Некоторые проблемы творческой биографии» (М., 1972). Литература о Шуберте на иностранных языках весьма обширна. Назовем здесь лишь несколько наиболее значительных трудов и свежих по мысли книг, появившихся или переизданных в последнее десятилетие — W. Vetter. *Der Klassiker Schubert*. Bd. I—II, Leipzig 1953; P. Mies. *Franz Schubert*. Leipzig, 1954; A. Einstein. *Schubert. Ein musikalisches Porträt*. Zürich 1952; M. J. E. Brown. *Schubert. A critical biography*. London 1958 (нем. перевод — Wiesbaden 1969); H. Gal. *Franz Schubert oder die Melodie*. Frankfurt am Main 1970; R. Capell. *Schuberts songs*. 2-d ed., New York—London 1957; D. Fischer-Diskau. *Auf den Spuren der Schubert-Lieder*. 2. Auflage, Wiesbaden 1972.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Глава I. Детство	7
Глава II. Помощник школьного учителя	25
Глава III. Свободный художник	68
Глава IV. Человек и артист	104
Глава V. Зрелость	131
Глава VI. На вершине.	164
Глава VII. Новые горизонты	193
Глава VIII. Пути посмертной славы	217
Произведения Ф. Шуберта. Краткий перечень	244
I. Песни	244
II. Вокальные ансамбли и хоры	246
III. Ораториально-кантатные произведения	247
IV. Духовные сочинения	247
V. Сочинения для музыкального театра	247
VI. Симфонические произведения.	248
VII. Камерные инструментальные произведения	248
VIII. Сочинения для фортепиано в две руки	249
IX. Сочинения для фортепиано в четыре руки	249
Указатель источников	250
Краткая библиография.	251

Хохлов Ю. Н.

Х86 Франц Шуберт. Жизнь и творчество в материалах и документах. М., «Советский композитор», 1978.
256 с.; с ил.

В основу книги, посвященной Францу Шуберту, положены письма великого австрийского композитора, воспоминания о нем его друзей и знакомых, отзывы о сочинениях, публиковавшиеся на страницах современной ему периодической печати и т. п. Эти подлинные документы, сохраняющие колорит эпохи, помогают автору особенно ярко рассказать о жизни композитора, отданной творчеству. Так как при жизни Шуберта его музыка была совсем мало известна — из 600 написанных им произведений публика могла познакомиться лишь с некоторыми песнями композитора, а его симфонии и камерно-инструментальные сочинения были открыты лишь десятилетия спустя, — то в последней главе книги рассказывается о постепенном посмертном признании творчества Шуберта.

В книге содержится также указатель источников и перечень важнейших сочинений замечательного композитора.

ИБ № 1018

ЮРИЙ НИКОЛАЕВИЧ ХОХЛОВ

ФРАНЦ ШУБЕРТ

Редактор А. Курцман Художник М. Кучкина
Худож. редактор Л. Рабенау Техн. редактор А. Мамонова
Корректор А. Каганович

Сдано в набор 2/XI—76 г. Подп. к печ. 25/XI—77 г. А-04992
Форм. бум. 70×108¹/₃₂ Печ. л. 9,06 (Условные 12,69)
Уч.-изд. л. 12,1 (вкл. иллюстр.) Тираж 15 000 экз. Изд. № 4071 Зак. 2475
Цена 80 к. Бумага № 1

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете Совета Министров СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

**В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ
«С О В Е Т С К И Й К О М П О З И Т О Р»**

Вышли и выходят из печати

С. С. Прокофьев—Н. Я. Мясковский. Переписка
Прокофьев С. Автобиография. Изд. 2-е, доп.
Рахманинов С. Литературное наследие. В трех томах. Т. I

*По мере выхода из печати издания поступят в продажу
в специализированные нотные и универсальные книжные магазины,
распространяющие музыкальную литературу.*

80 к.

