

Э.Т.А. Гофман

Музыкальные Страдания



Эрнст Теодор Амадей Гофман

Музыкальные страдания

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=74544291

*Э. Т. А. Гофман. Музыкальные страдания: ООО «Издательский дом
«Городец»; Москва; 2026
ISBN 978-5-908133-26-5*

Аннотация

В книгу «Музыкальные страдания» вошли произведения Гофмана о музыке и музыкантах, об отношениях между художником и обществом и положении музыканта в этом обществе; «музыкальные страдания и радости» – одна из главных его тем. Следуя романтической традиции, он представлял музыку как особый мир («неведомое царство»), способный раскрыть человеку смысл его чувств и страстей, природу загадочного и невыразимого. Все рассказы и эссе, включенные в этот сборник, сочетают в себе художественную и эстетико-философскую составляющие: их смело можно рассматривать и как манифесты музыканта, и как четко сформулированную позицию музыкального критика, и как блестящую романтическую художественную прозу, в которой реальное сплетено с фантастическим и мистическим так, что отличить одно от другого иногда невозможно.

Содержание

От редакции	9
Предисловие[1]	11
Из воспоминаний 1809 года[2]	17
Крейслериана[23]. Часть первая	37
1. Музыкальные страдания[28] капельмейстера Иоганна Крейслера	43
2. Ombra adorata[49]	57
3. Мысли о высоком[56] значении музыки	64
4. Инструментальная музыка Бетховена[62]	74
5. Крайне бессвязные мысли[65]	90
Конец ознакомительного фрагмента.	100

**Эрнст Теодор
Амадей Гофман
Музыкальные страдания**

© ИД «Городец», 2026

* * *



Эрнст Теодор Амадей Гофман

Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776–1822) – выдающийся немецкий писатель, один из самых загадочных и непости-

жимых писателей в истории мировой художественной литературы, сказочник, представитель немецкого романтизма в литературе XIX века, композитор, дирижер, музыкальный критик, художник, декоратор, график, юрист. По масштабам своих дарований он приближается к титанам эпохи Возрождения. Не случайно в словаре «Deutsches Schriftstellerlexikon» потомки назвали Гофмана «универсальной личностью в искусстве».





От редакции

В 2026 году в мире празднуют юбилей Эрнста Теодора Амадея Гофмана (1776–1822). Его имя прежде всего ассоциируется с литературным наследием: в первую очередь – с «Щелкунчиком», которого, правда, помнят по балету, затем уже вспоминают кота Мурра, сказочные повести Гофмана, затем роман «Эликсиры Сатаны» и другие произведения. Но первое свое литературное произведение Э. Т. А. Гофман написал лишь только в 1808 году, то есть, по меркам своего века, очень поздно. К тому же эта новелла была опубликована в 1809 году в лейпцигской «Всеобщей музыкальной газете» и по праву считается не только блестящим литературным произведением, но изначально для современников автора и по сей день – для нас с вами – это блестящая музыковедческая статья.

Э. Т. А. Гофман мыслил себя, во-первых, клерком, во-вторых, музыкантом, в-третьих, художником и только в последнюю очередь – писателем. Музыка для него была не только способом существования в буквальном понимании – служил в театре он лишь небольшой, хоть и насыщенный период, – но и в романтическом понимании. Все литературные произведения Э. Т. А. Гофмана так или иначе соотносятся с музыкой: его герои капельмейстеры (в которых нередко видят автопортреты), а в язык вплетаются музыкальные тер-

мины как самые характерные авторские метафоры. Музыка, по сути, становится связующим звеном между реальными и фантастическими мирами в его произведениях. Музыкальное наследие Гофмана не обширно, но впечатляет, а его влияние на историю музыки бесспорно. Причем повлиял он не столько как автор знаменитой «Ундины», сколько как тонко чувствующий музыкальный критик. Именно эта часть наследия Э. Т. А. Гофмана, воззрения на музыку современных ему композиторов и ее восприятие в обществе отражены в новеллах этого сборника. Примечательно, что назвать эти рассказы и эссе музыкальной критикой можно и даже нужно, потому что это она и есть, но это несколько приуменьшит их художественную ценность – столь сильно в них литературное начало, сочетание фантастики и реальности.

В сборник включены произведения разных лет – от дебютного (новелла «Кавалер Глюк» вышла в свет в 1809 году) до более поздних – в переводах Александра Лукича Соколовского (1837–1915), Марии Андреевны Бекетовой (1862–1938) и Петра Осиповича Морозова (1854–1920). Также в сборник включена статья о Гофмане музыковеда и публициста Евгения Максимовича Браудо. Иллюстрациями к сборнику стали избранные работы самого Э. Т. А. Гофмана и Жана-Антуана-Валантена Фулькье (1822–1896) – автора иллюстраций первого французского издания «Серapiоновых братьев» во Франции 1871 года.

Предисловие¹

Браудо Евгений Максимович

В одном из писем своих к Брандесу Фридрих Ницше следующим образом характеризует романтическое движение. «Своей окончательной цели, – говорит он, – романтизм достиг в музыке; как литературное направление он остался только великим невыполненным обещанием». В этих немногих словах Ницше совершенно верно определил одно из интереснейших явлений мировой литературы. Литературное движение называемое романтизмом непременно и очень тесно связано с музыкой. Для поэтов-романтиков музыка была откровением большим, чем философия и религия, и нет ни одного писателя романтической школы, который так или иначе не затрагивал бы музыкальных идей в своих произведениях. По мысли Новалиса, весь мир управляется музыкальными законами. Такое же отношение к музыке мы встречаем у других романтиков: Жана Поля, Захария Вернера, обоих Шлегелей, Тика. «Почему человеку не позволено мыслить в звуках и музицировать словами?» – спрашивал Тик. «Музыка – высшее из искусств, потому что в ней ничего

¹ Предисловие Е. М. Браудо приводится по изданию: Гофман Э. Т. А. Музыкальные новеллы / Перевод П. О. Морозова, редакция и предисловие Е. М. Браудо. СПб., 1922. С. 7–10.

нельзя постичь разумом и благодаря ей мы непосредственно соприкасаемся с мировым бытием», – говорит Захарий Вернер.

Гофман вполне разделял такой взгляд на музыку. Среди представителей романтической школы он был единственным подлинным музыкантом, профессионалом, автором опер, симфоний, месс и многочисленных камерных композиций. Дух музыки живет во всех его литературных произведениях, «музыкальные страдания и радости» – одна из главных его тем. Для него музыка понятнее, ближе всех других явлений мира, и он часто с необычайной смелостью прибегает к музыкальным аналогиям в своих художественных описаниях. Для Гофмана в стихии звуков раскрывался мир, противоположный действительному, пронизывающий своими лучами все наше бытие, в ней для него осуществлялась мечта об освобождении духа – основная идея романтиков. Музыка была его религией, музыкальное мышление – цельным мышлением о мире. И свой писательский путь он начал именно с новелл о музыке и музыкантах.

Писателем Гофман сделался в сравнительно позднем возрасте: ему было тридцать семь лет, когда он опубликовал свое первое значительное литературное произведение. До этого он все время искал себя – в работе юриста, живописца, музыканта. Жизнь дала ему богатый художественный опыт, и, когда нужда заставила его взяться за перо, он созрел духовно настолько, чтобы сразу заговорить языком художника

очень крупного. <...> Новеллы «Кавалер Глюк» и «Дон Жуан» и музыкальная фантазия «Крейслериана», входящие в состав настоящего сборника, были его первыми литературными опытами. Эти новеллы появились между 1809 и 1812 годами во «Всеобщей музыкальной газете».

Музыка, только музыка – таково содержание этих новелл. Первая из них, «Кавалер Глюк», – образец музыкальных галлюцинаций Гофмана; вторая, «Дон Жуан», – попытка представить в поэтических образах впечатления от музыки Моцарта. В Иоганне Крейслере Гофман воплотил свое собственное музыкальное «я», и столь близок был ему несчастный капельмейстер, что он сам часто подписывал псевдонимом Иоганн Крейслер свои музыкальные рецензии. В очерке о бетховенской инструментальной музыке Гофман пытается объяснить явление Бетховена с точки зрения музыканта-романтика.

Кристоф Виллибальд Глюк, творец «Ифигении» и «Альцесты», принадлежал к числу излюбленных композиторов Гофмана. Но было бы совершенно ошибочно предполагать, что Гофман имел в виду дать в беллетристической форме его музыкальную характеристику. Основной мотив новеллы, выражающий личное отношение Гофмана к миру, – это контраст между высоким полетом творческой фантазии гения и обывательским взглядом на искусство его современников. В новеллу «Кавалер Глюк» Гофман включил черты автобиографические (она имеет подзаголовок «Из воспоминаний»).

нений 1809 года»), и, несомненно, мысли, высказываемые Глюком в этой новелле, – это заветные мысли самого Гофмана. Глюк в новелле не реальное лицо, а выходец из иного мира, облеченный в плоть и кровь искусством автора. Смешением красок реального мира и теней таинственности, окружающей каждое движение Глюка, Гофман достигает иллюзии, что незнакомец, с которым он встретился в осенний вечер в одной из берлинских кофеен, есть действительно историческое лицо, и читатель совершенно забывает, что на всем протяжении рассказа автор беседует с композитором, давно уже отошедшим в царство теней.

То же взаимное проникновение начал фантастического и реального чувствуется в новелле «Дон Жуан». Рассказ этот представляет собою фантастический комментарий к музыке Моцарта. Дон Жуан в истолковании Гофмана – идеалист любви, мало похожий на легкомысленного кавалера из либретто моцартовской оперы. Как ни гениально само по себе истолкование моцартовских образов, оно с подлинной оперой Моцарта имеет мало общего. Гофмановские Дон Жуан и донна Анна – совершенно самостоятельные художественные образы, занимающие свое особое место в истории литературных обработок легенды о Дон Жуане.

Герой «Крейслерианы», капельмейстер Иоганн Крейслер, как мы уже говорили выше, это двойник самого Гофмана. Крейслер и дирижер, и композитор, и пианист, его музыкальная одаренность столь же разнообразна, как и талант са-

мого Гофмана. Подобно Гофману, он отличается повышенной восприимчивостью ко всему музыкальному, внутренней неуравновешенностью от сознания господства над ним какой-то злой силы. Так же, как и Гофман, он гениальный дилетант в жизни и законченный художник в искусстве, экзальтация для него является нормальным состоянием. И совершенно так же, как Гофман, он заклятый враг всякого «филистерства».

Вступительный очерк «Крейслерианы» – это повесть о страданиях и неудачах самого Гофмана; в этот очерк автор, несомненно, вложил много личных признаний. Однако, с другой стороны, известно, что одновременно прообразом Крейсlera для него послужил гениальный Вильгельм Фридеман Бах, сын Иоганна Себастьяна, окончивший свою бурную жизнь в нищете и безумии. В первых шести очерках «Крейслерианы» литературный портрет сумасшедшего капельмейстера намечен лишь эскизно – его полное жизнеописание так и осталось неосуществленной мечтой Гофмана. Элемент повествовательный в «Крейслериане» вообще играет второстепенную роль, и главный интерес сосредотачивается на разбросанных в тексте новеллы мыслях самого Гофмана о музыке. Как музыкальный мыслитель Гофман значительно возвышался над своими современниками. Об этом свидетельствует ряд афоризмов о высоком значении музыкального искусства, собранных в «Крейслериане», и еще больше – глубокое понимание Гофманом музыки Бетховена в эпоху, ко-

гда последний не только толпе, но и многим знатокам казался композитором сухим и ученым, без тени того романтического вдохновения, которое было художественным лозунгом момента. Гофман выступил горячим пропагандистом бетховенских музыкальных идей, идей, обновивших в корне все искусство звуков. Как истый знаток, он подверг рассмотрению характерные особенности музыкального языка и стиля Бетховена, и его острому аналитическому уму мы обязаны первым серьезным разбором бетховенской симфонической и камерной музыки. В этом отношении Гофман является предшественником глубочайшего истолкователя бетховенской музыки – Вагнера, столь родственного по своему душевному строю автору «Крейслерианы». Очерк о бетховенской музыке отнюдь не перегружен техническими деталями, и мы не думаем, чтобы он был недоступен читателю, не располагающему специальной подготовкой. Все разъяснения музыкально-технических терминов читатель гофмановских новелл найдет в примечаниях.

Из воспоминаний 1809 года²

*Кавалер Глюк*³

² Слова «Из воспоминаний 1809 года», присоединенные к заглавию, по-видимому, основаны на некотором недоразумении. Рассказ этот должен быть отнесен к пребыванию Гофмана в Берлине (1807–1808). Таким образом, первая часть рассказа разыгрывается поздней осенью 1807 года, вторая встреча с Глюком относится к началу 1808 года.

³ Текст рассказа приводится по изданию: Гофман Э. Т. А. Собрание сочинений. Том I. Фантастические очерки и рассказы в манере Калло. Ночные рассказы. СПб., 1896. С. 6–15. Рассказ «Кавалер Глюк». Первое художественное произведение Гофмана, он был впервые напечатан в 1809 году в лейпцигской «Всеобщей музыкальной газете», а затем перепечатан в первом томе «Фантазий в манере Калло». Кристоф Виллибальд Глюк родился 2 июля 1714 года. Глюк – великий реформатор оперного искусства и основатель музыкальной драмы, впервые высказавший мысль относительно связи слова и музыки, взгляды, предвосхитившие позднейшие теоретические трактаты на ту же тему Рихарда Вагнера. Воззрения Глюка на оперу и на связь между текстом и музыкой имели большое влияние на взгляды Гофмана по данному вопросу. В не меньшей степени поэт преклонялся также перед музыкантом Глюком, в особенности увлекаясь его лучшими операми «Ифигения в Авлиде» (1774) и «Армида» (1777). Пересылая рукопись рассказа «Кавалер Глюк», Гофман сообщал издателю, что рассказ основан на «истинном происшествии, приключившемся с автором в Берлине», и биографами поэта высказывалось предположение, что действующим лицом в рассказе является какой-то помешанный, считавший себя за Глюка. Однако в переписке и дневниках Гофмана нельзя найти ни малейшего указания на подобного рода эпизод. В рассказе причудливо переплелись воспоминания автора о его жизни в Берлине в 1807–1808 годах, его страстное увлечение музыкой, его преклонение перед великими музыкантами прошлого – К. В. Глюком и В. А. Моцартом. Молодой, романтически настроенный А. Герцен писал в статье «Гофман», что гофмановский Глюк – это «тип художника, кто бы он ни был – Буонарроти или

Рассказ в переводе Марии Андреевны Бекетовой



Бетховен, Данте или Шиллер».

Поздней осенью в Берлине бывает обыкновенно несколько чудных дней. Солнце приветливо смотрит из облаков и быстро вбирает сырость, носящуюся по улицам. Тогда разношерстная толпа длинными рядами тянется в Тиргартен. Тут вы увидите франтов, буржуазных мужей со своими хозяйками и милыми малютками, одетыми в праздничные платья, духовных особ, евреек, референдариев, веселых девиц, профессоров, швей, танцовщиков, офицеров и так далее. Вскоре все места у Клауса и Вебера⁴ заняты, морковный кофе дымится, франты закуривают сигары, начинаются разговоры: спорят о войне и мире, о ботинках мадам Бетман⁵ и о том, были ли они в последний раз зеленые или серые, о застое в торговле⁶ и плохих денежных делах и так далее, и все это расплывается в арии из оперы «Фаншон»⁷, причем расстроенная арфа, пара ненастроенных скрипок, чахоточ-

⁴ Клаус и Вебер – владельцы модного в то время ресторана в берлинском Тиргартене.

⁵ Бетман – одна из наиболее замечательных немецких драматических артисток (1760–1815), выступавшая с 1788 года на берлинской сцене с огромным успехом.

⁶ В журнальной публикации здесь упоминается «Замкнутое торговое государство» – трактат немецкого философа И. Г. Фихте (1762–1814), вышедший в 1800 году под этим названием и возбуждавший горячие споры. Эта деталь прибавлена была в новелле редактором «Всеобщей музыкальной газеты» (там впервые был напечатан рассказ), против чего со стороны Гофмана последовали возражения.

⁷ «Фаншон» – чрезвычайно популярная в свое время опера второстепенного немецкого композитора Фридриха Гиммеля (1765–1814), написанная им в 1804 году.

ная флейта и спазматический фагот терзают и слушателей, и себя самих. Прямо около решетки, отделяющей Веберову полукруглую площадку от улицы, стоят маленькие круглые столики и садовые стулья; здесь можно дышать свежим воздухом и наблюдать за прохожими вдали от какофонического шума этого проклятого оркестра; туда-то я и сел, предавшись легкой игре моей фантазии, которая окружает меня дружескими образами так, что я могу говорить с ними о науке, искусстве и обо всем, что должно быть всего дороже человеку.

Все пестрее и пестрее становится волнующаяся толпа, проходящая мимо, но она мне не мешает, ничто не может спугнуть мое фантастическое общество. Только проклятое трио крайне низкопробного вальса вызывает меня из мира грез. Я слышу только пискливые верхние голоса скрипки и флейты и скрипучий основной бас фагота. Они идут то вверх, то вниз, крепко держась друг за друга в октавах, раздражающих уши, и я невольно восклицаю как человек, мучимый жгучей болью:

– Что за бешеная музыка! Отвратительные октавы!

Около меня кто-то бормочет:

– Несчастливая судьба! Опять кто-то травит октавы!

Я поднимаю глаза и только теперь замечаю, что за одним со мной столом сидит человек, который пристально на меня смотрит, и с этой минуты я больше не могу оторвать от него глаз. Я никогда не видал головы и фигуры, которые бы

сразу произвели на меня столь глубокое впечатление. Мягко изогнутый нос заканчивался широким, открытым лбом с заметными выпуклостями над торчащими, наполовину седыми бровями, под которыми сверкали глаза, поражавшие почти диким юношеским огнем (человеку этому было, по-видимому, более пятидесяти лет). Мягко очерченный подбородок составлял странный контраст с замкнутым ртом, и комическая улыбка, получавшаяся от странной игры мускулов его впалых щек, казалось, боролась с глубокой меланхолическою серьезностью, запечатлевшейся на его лбу. Всего несколько седых кудрей виднелось за большими, отстающими от головы ушами. Очень широкое модное пальто скрывало его высокую, худую фигуру. Когда мой взгляд упал на него, он опустил глаза и снова занялся делом, от которого, очевидно, оторвало мое восклицание. Он с видимым удовольствием пересыпал табак из разных маленьких трубочек в стоявшую перед ним табакерку и смачивал его красным вином из небольшой бутылки. Музыка прекратилась. Я почувствовал необходимость с ним заговорить.

– Хорошо, что музыка смолкла, – сказал я, – это было просто невыносимо.

Старик бросил на меня мимолетный взгляд и высыпал последнюю трубочку.

– Было бы лучше, если бы вовсе не играли! – продолжал я. – Разве вы другого мнения?

– У меня нет никакого мнения, – сказал он, – вы музыкант

и знаток по профессии...

– Вы ошибаетесь, я ни то ни другое. Я учился когда-то игре на фортепьяно и генерал-басу⁸ как вещам, принадлежащим к хорошему воспитанию, и тогда мне говорили, между прочим, что особенно дурно звучит, когда бас и верхний голос ведутся в октаву. Я принял это тогда за правило и с тех пор всегда находил, что это справедливо.

– В самом деле? – перебил он меня, встал и медленно и задумчиво пошел к музыкантам, причем, глядя вверх, часто ударял себя ладонью по лбу, как бы желая припомнить. Я видел, как он говорил с музыкантами, делая это с повелительным достоинством. Потом он вернулся на место, как только он сел, заиграли увертюру к Глюковской «Ифигении⁹ в Авлиде».

С полуоткрытыми глазами, положив локти на стол, слушал он *Andante*; легким движением левой ноги указывал он на вступление инструментов; то поднимал голову, то бросал быстрый взгляд вокруг; левая рука с расставленными пальцами покоилась на столе, точно беря аккорд на фортепьяно, правую он поднял вверх; это был капельмейстер, указывающий оркестру момент перехода в другой темп: вот опускается правая рука – и начинается *Allegro*!

⁸ Генерал-бас – учение о гармонии.

⁹ Ифигения – в греческой мифологии дочь предводителя греков царя Агамемнона, который в Авлиде принес ее в жертву богине охоты Артемиде, а богиня перенесла ее в Тавриду и сделала своей жрицей.

Горячая краска появляется на его бледных щеках, брови сдвигаются на морщинистом лбу, внутренний жар зажигает дикий взгляд его огнем, который все более и более побеждает улыбку, еще мелькавшую на его полуоткрытых губах. Но вот он откидывается назад, брови его разглаживаются, игра мускулов на лице начинается снова, глаза блестят, глубокая внутренняя боль пропадает в наслаждении, овладевая всеми его фибрами и судорожно их потрясая; он дышит глубоко, всей грудью, на лбу его проступают капли пота; он указывает на вступление Tutti¹⁰ и другие важные моменты; правая рука его не перестает отбивать такт, левой он достает платок и проводит им по лицу.

Так оживлял он, одевая в плоть и кровь, тот скелет, который получался от увертюры в передаче двух скрипок и прочего. Я слышал нежную, умоляющую жалобу, с которой вступает флейта, когда после ошеломляющей бури скрипок и контрабасов умолкает гром труб; я слышал тихие, выразительные звуки виолончели и фагота, наполнявшие сердце невыразимой печалью; снова, как какой-то гигант, вступают Tutti, мощными крупными шагами идет унисон, и глухая жалоба замирает под его разрушительными стопами¹¹.

Увертюра кончилась; незнакомец опустил обе руки и си-

¹⁰ Тутти (*итал.*) – одновременная игра всех музыкальных инструментов в оркестре.

¹¹ Главная партия увертюры к «Ифигении в Авлиде» начинается грандиозными октавными ходами, которые в свое время были признаны критикой некрасивыми и нарушающими правила гармонии.

дел с закрытыми глазами, как человек, обессиленный слишком большим напряжением. Его бутылка была пуста, я наполнил его стакан бургундским, которого тем временем потребовал. Он глубоко вздохнул, точно будто просыпаясь от сна. Я заставил его пить; он сделал это без рассуждений и, осушивши залпом целый стакан, воскликнул:

– Я доволен вступлением, оркестр держался молодцом!

– И, однако, – сказал я, – это были только слабые наброски мастерского произведения, написанного живыми красками.

– Так ли я сужу? Ведь вы не берлинец?

– Совершенно так: я здесь случайно.

– Бургундское хорошо, но становится холодно.

– Так пойдемте в комнату и докончим бутылку там.

– Хорошее предложение. Я вас не знаю, да к тому же и вы меня тоже не знаете. Мы не будем спрашивать друг у друга имена, имена иногда стесняют. Я пью бургундское, оно мне ничего не стоит, нам хорошо друг с другом и прекрасно.

Все это он сказал с добродушной сердечностью. Мы вошли в комнату; севши, он расстегнул пальто, и я с удивлением заметил, что на нем вышитая куртка с длинными полами, черные атласные панталоны и маленькая серебряная шпага. Он снова тщательно застегнул пальто.

– Отчего вы спросили меня, берлинец ли я? – начал я.

– Потому что, если бы это было так, я был бы вынужден вас оставить.

– Это какая-то загадка.

– Нимало, скажу я вам, что я... ну, что я композитор.

– Я все-таки вас не понимаю.

– В таком случае простите мое восклицание, я вижу, что вы ничего не понимаете в Берлине и берлинцах.

Он встал и несколько раз порывисто прошелся по комнате; потом он подошел к окну и чуть слышно запел хор жриц из «Ифигении в Авлиде», причем время от времени стучал по стеклу при вступлении Tutti. Я с удивлением замечал, что он брал в мелодии несколько иные обороты, поражавшие новизной и силой. Я не прерывал его. Он кончил и вернулся на свое место. Я молчал, совершенно пораженный этим странным поведением и фантастическими проявлениями редкого музыкального таланта незнакомца. Через некоторое время он сказал:

– Вы никогда не сочиняли?

– Да, я пробовал себя в этом искусстве, но только все, что сочинял я, как думалось мне, в минуты вдохновения, я находил потом бледным и скучным; поэтому я оставил это.

– Вы напрасно это сделали; уже одно то, что вы забросили собственные попытки, есть немалый признак вашего таланта. В детстве учатся музыке, потому что так хотят папаша и мамаша, оттого и бренчат и пилят, но ум незаметно для нас становится чувствительнее к мелодии. Первая собственная мысль была, быть может, темой полузабытой песенки, которую мы несколько иначе пели, но этот зародыш, с трудом питавшийся чужими силами, вырастает потом в гиган-

та, который все разрывает вокруг себя и все превращает в свою кровь и мозг. Да есть ли возможность перечислить тысячи способов, которыми приходят к композиторству? Это широкая улица, где все толкаются, ликут и кричат: «Мы избранные! Мы у цели!» Ворота из слоновой кости ведут в царство грез, немногие видят эти ворота, еще меньше – в них проходят. Кругом все так странно! Безумные образы носят туда и сюда, но у всех есть характер, у одних в большей, у других в меньшей степени. На улице их не видно, их можно найти только за белыми воротами. Трудно вернуться из этого царства: трудности пути все возрастают, как перед городом Альцины¹²; все кружится, колеблется, многие так и остаются мечтать в этом царстве снов и расплываются в грезах, не отбрасывая никакой тени, а прежде они видели в этой тени присутствие луча, проходящего через царство; но только немногие, сбросив оковы сна, встают и идут через царство грез, они приходят к правде, и это есть высший момент: соприкосновение с вечным, невыразимым! Смотрите на солнце, это трезвучие, из которого, подобно звездам, катятся аккорды, опутывая вас огненной сетью. И вы лежите, обожженные огнем, до тех пор, пока не вознесется к солнцу Психея.

При последних словах он вскочил с места и устремил взор и руки вверх. Потом он снова сел и быстро осушил поданный

¹² Город и замок волшебницы Альцины в поэме итальянского поэта Л. Ариосто (1474–1533) «Неистовый Роланд» (1516) охраняли чудовища.

ему стакан. Наступила пауза, которую я не хотел прерывать, чтобы не сбить этого оригинала с его темы. Наконец он продолжал более спокойным тоном:

— Когда я был в царстве грез, меня осаждали тысячи страхов и скорбей. Кругом был мрак, и меня пугали оскаленные личины необъятного, которые бросались на меня, то увлекая в бездну морскую, то поднимая высоко на воздух. Но вот светлые лучи прорезали тьму, и лучи эти были звуками, которые обдали меня сладким сиянием.

Я пробудился от своей скорби и увидел большой, светлый глаз, который смотрел в орган, и, пока он смотрел, оттуда исходили звуки и, сияя, сплетались в дивных аккордах, о которых я никогда не подозревал. Во все стороны неслись мелодии, и я плавал в этом потоке и думал, что гибну, но тогда глаз взглянул на меня и поднял меня над бушующими волнами. И снова настала тьма, и вот приступили ко мне два великана в блестящей броне: основной тон и квинта! Они схватили меня, но глаз улыбался, говоря: «Я знаю, о чем тоскует твоя душа; нежная, кроткая дева терция встанет между великанами, ты услышишь ее сладкий голос, снова увидишь меня, и мои мелодии будут твоими».

Он остановился.

— И вы снова увидели глаз?

— Да, я снова его увидел! Долгие годы вздыхал я в царстве грез, да, все там! Я сидел в роскошной долине и слушал, что пели друг другу цветы. Только один солнечный цветок мол-

чал и печально клонил к земле закрытый венчик. Невидимые нити влекли меня к нему, он поднял головку, венчик раскрылся, и оттуда блеснул мне навстречу глаз. Тогда из головы моей полились к цветку звуки, подобные светлым лучам, и цветок жадно пил их. Все больше и больше становились лепестки солнечного цветка, из них лились огненные струи, они окружили меня, глаз пропал, а я сам очутился в цветке.

При последних словах он вскочил и быстрыми юношескими шагами вышел из комнаты.

Напрасно ждал я его возвращения. Я решил идти в город. Я был уже около Бранденбургских ворот, когда увидел длинную фигуру, шагающую в темноте, и сейчас же узнал моего чудака. Я заговорил с ним:

- Отчего вы так быстро меня оставили?
- Было слишком жарко, и Эвфон¹³ начал звенеть.
- Я вас не понимаю.
- Тем лучше.
- Тем хуже, потому что я бы хотел вполне вас понять.
- Вы разве ничего не слышите?
- Нет.
- Теперь прошло! Пойдемте. Я вообще не люблю общества, но вы сочиняете, и вы не берлинец.

¹³ Эвфон – от греческого «эвфония» – «благозвучие». Такое название придал изобретенному им в 1790 году инструменту, состоящему из подобранных по тонам стеклянных трубочек, знаменитый ученый Хладни, работавший по исследованию законов музыкального звучания. Гофман применяет это слово для обозначения творческих сил музыканта.

– Я не могу понять, что вы имеете против берлинцев? Здесь, где уважают искусство и где им так много занимают-ся, мне казалось бы, что человеку с вашей богатой художе-ственной натурой может быть очень хорошо!

– Вы ошибаетесь! К моему горю, я осужден бродить здесь в пустом пространстве, как отверженный дух, удалившийся от света.

– В пустом пространстве, это здесь-то, в Берлине?

– Да, вокруг меня пусто, потому что нет ни одного род-ственного духа, я стою одиноко.

– Но артисты, композиторы?

– Бог с ними! Они пересуживают и пересуживают, отде-лывают до самой тонкой соразмерности, все продувают, что-бы найти какую-нибудь жалкую мысль; болтая об искусстве, о его духе и еще бог знает о чем, они не могут дойти до твор-чества, а если когда-нибудь и чувствуют, что могут произве-сти на свет божий пару мыслей, то страшная холодность ука-зывает на их отдаленность от солнца; это какая-то лапланд-ская работа.

– Ваше суждение кажется мне слишком суровым. По крайней мере, вы должны быть довольны превосходным ис-полнением в театре.

– Я решил когда-нибудь еще раз пойти в театр, чтобы по-слушать оперу моего молодого друга. Как бишь она назы-вается? О, весь мир в этой опере! Через пеструю толпу на-

рядных людей проходят духи ада¹⁴, и все имеет свой голос и властно звучит. Черт возьми! Я говорю о «Дон Жуане»¹⁵! Только не про увертюру, это *prestissimo*, бьющее без смысла и без толка, я не могу выносить; я приготовлялся к этому постом и молитвою, потому что знаю, что Эвфон слишком сильно волнуется этими массами и делается нечистым.

– Если можно согласиться, что мастерские произведения Моцарта передаются здесь по большей части едва понятным образом, то произведения Глюка, вероятно, бывают представлены достойным образом?

– Вы думаете? Я хотел раз послушать «Ифигению в Тавриде». Когда я вошел в театр, то услышал, что играют увертюру «Ифигении в Авлиде». «Гм! – подумал я, – это ошибка, дают эту „Ифигению“». Я удивлен, потому что раздается *Andante*, которым начинается «Ифигения в Тавриде», а затем буря. Между тем и другим двадцать лет расстояния! Все впечатление, вся рассчитанная экспозиция трагедии пропадает. Спокойное море, буря, греки выброшены на берег, а опера происходит здесь. Как?! Разве композитор писал увертюру как попало, что ее можно совать как и куда угодно, как какую-то дрянную пьесу?

– Я признаю эту ошибку, но ведь вообще все делают все

¹⁴ Или духи Орка – в греческом мифе об Орфее духи подземного царства, куда спускается певец Орфей, чтобы вывести оттуда свою умершую жену Эвридику.

¹⁵ «Дон Жуан» (1787) – опера великого австрийского композитора В. А. Моцарта (1756–1791).

для того, чтобы возвысить творения Глюка.

– Как бы не так! – ответил он и стал все горше и горше улыбаться. Вдруг он помчался вперед, и ничто не могло его удержать. Он точно вдруг пропал, и я несколько дней сряду напрасно искал его в Тиргартене.

* * *

Прошло несколько месяцев. В один холодный дождливый вечер я запоздал в какой-то отдаленной части города и спешил в свою квартиру на Фридрихштрассе¹⁶. Я шел мимо театра. Громкая музыка, литавры и трубы напомнили мне, что в тот день давалась «Армида»¹⁷ Глюка; я хотел войти в театр, но в эту минуту мое внимание приковал какой-то странный человек, разговаривавший сам с собой под самыми окнами, где слышен почти каждый звук оркестра.

– Вот идет король, играют марш... колотите, колотите! Это превесело; сегодня нужно ударить одиннадцать раз, раньше шествие не было шествием... Ха, ха! *maestoso!*.. Хлопайте, детки!.. Вон там повис какой-то фигурант с бантом на башмаке. Так, двенадцатый раз, и все с ударением

¹⁶ Гофман жил на этой улице во время пребывания своего в Берлине.

¹⁷ Армида – волшебница из поэмы известного итальянского поэта Т. Тассо (1544–1595) «Освобожденный Иерусалим» (1580). В одном из писем к Гиппелю Гофман в начале 1808 года сообщает своему другу: «Сегодня в театре дают „Армиду“, но едва ли удастся услышать ее. Приходится запастись терпением на более позднее время». «Армида» дана была в Берлине 19 февраля 1808 года.

на доминанте¹⁸... О, силы небесные, это никогда не кончится!.. Теперь он произносит свой комплимент, Армида благодарит... Как, еще раз?.. Да, не хватает еще двух солдат. Теперь горланят речитатив... Какой злой дух привязал меня здесь так крепко?

– Вы развязаны, – воскликнул я, – пойдете!

Я быстро схватил за руку моего чудака из Тиргартена (разговаривавший сам с собой был, конечно, он) и потащил его с собой. Он был, по-видимому, поражен, но молча шел за мной.

Мы были уже на Фридрихштрассе, когда он внезапно остановился.

– Я знаю вас, – сказал он, – вы были в Тиргартене, мы много говорили, я пил вино, разгорячился, после этого Эвфон звучал целых два дня, я много страдал, теперь это прошло!

– Я рад, что случай опять натолкнул меня на вас. Познакомимся ближе друг с другом. Я живу отсюда недалеко; как было бы...

– Я не могу и не должен ходить ни к кому.

– Нет, вы от меня не отделаетесь; я иду с вами.

– В таком случае вы должны будете пробежать со мной еще двести шагов. Но ведь вы хотели идти в театр?

– Я хотел послушать «Армиду», но теперь...

– Вы услышите «Армиду» сейчас! Пойдете.

Мы молча прошли Фридрихштрассе. Он быстро повер-

¹⁸ Пятая ступень строя.

нул в боковую улицу, идя так скоро, что я едва мог за ним следовать; наконец он остановился перед неказистым домом. Он довольно долго стучался, прежде чем ему отворили. Пробираясь в темноте, мы взойшли по лестнице в комнату верхнего этажа, дверь которой мой проводник тщательно запер. Я услышал, как открылась еще одна дверь, и вскоре затем он вошел с зажженной свечой, и меня немало поразили вид странно убранной комнаты. Старинные стулья с богатой обивкой, настенные часы в золоченом футляре и большое тяжеловесное зеркало придавали комнате мрачный вид отжившего великолепия. В середине стояло маленькое фортепьяно, а на нем большая фарфоровая чернильница, около которой лежало несколько пачек нотной бумаги. Но, пристально взглядевшись в эти принадлежности композиторства, я убедился в том, что здесь давно уже ничего не писалось, так как бумага совершенно пожелтела и на чернильнице была густая паутина. Незнакомец подошел к шкафу, стоявшему в углу комнаты, которого я еще не заметил, он отдернул занавеску, и я увидел ряд прекрасно переплетенных книг с золотыми надписями: «Орфей», «Армида», «Альцеста»¹⁹, «Ифигения» и так далее, словом, я увидел все мастерские произведения Глюка.

– У вас полное собрание сочинений Глюка! – воскликнул я.

¹⁹ Альцеста – в греческой мифологии жена героя Адмета, пожертвовавшая жизнью ради спасения мужа и освобожденная из подземного мира Гераклом.

Он ничего не ответил, но рот его искривился судорожной улыбкой, и игра мускулов впалых щек в одну минуту превратила лицо в страшную маску. Устремив на меня неподвижный, мрачный взгляд, он взял одну из книг, «Армиду», и торжественно подошел к фортепьяно. Я быстро открыл его и установил складной пюпитр; ему это, видимо, понравилось. Он открыл книгу, и – кто опишет мое изумление? – я увидел нотную бумагу, но на ней не было ни одной ноты.

– Теперь я буду играть увертюру, – сказал он, – переворачивайте страницы, где нужно!

Я обещал ему это, и он полными аккордами великолепно и мастерски заиграл величавый *Tempo di Marcia*²⁰, с которого начинается увертюра, близко придерживаясь оригинала; но *Allegro* отвечало только главной идее Глюка. Он делал столько новых и гениальных оборотов, что мое удивление все возрастало. Особенно поражали его модуляции²¹, которые были, однако, не резки; к простым же мотивам, лежавшим в основе, он умел прибавить столько мелодических украшений, что казалось, они принимают новый, более юный вид. Лицо его пылало; то брови его сдвигались, и долго сдерживаемый гнев с силой хотел прорваться наружу, то глаза его утопали в слезах глубокой печали. Иногда он начинал петь приятным тенором тему, когда обе руки его выделявали искусные фи-

²⁰ В темпе марша (*итал.*).

²¹ Модуляции – перемены тональности, переходы из одного музыкального строя в другой.

гуры²²; при этом он умел совсем особенным образом подражать голосом глухому звуку ударов барабана. Я прилежно переворачивал страницы, следя за его взглядом. Увертюра была кончена, и он, усталый, с закрытыми глазами, откинувшись на стул. Но скоро он снова выпрямился и, поспешно перевернув несколько пустых страниц книги, сказал мне глухим голосом:

– Все это, милостивый государь, написал я, когда пришел из страны грез. Но я отдал священное непосвященным, и ледяная рука схватилась за это пылающее сердце! Оно не разбилось; но я осужден бродить между непосвященными, как одинокий дух, – без образа, чтобы никто не знал меня до тех пор, пока солнечный цветок не вознесет меня снова к предвечному. А! Теперь мы споем сцену из «Армиды».

Он спел заключительную сцену из «Армиды» с выражением, проникшим мне прямо в душу. Здесь он тоже заметно отклонился от оригинала, но его измененная музыка походила на Глюкову сцену, будучи равна ей по высокому величию. Все, что может выразить сильнейшими чертами ненависть, любовь, отчаяние и ярость, он могущественно заключал в звуки. Голос его звучал как у юноши, из глубокого и глухого он превратился в сильный и проникновенный. Все фибры мои дрожали, я был вне себя. Когда он кончил, я бросился в его объятия и воскликнул прерывающимся голосом:

– Что это такое? Да кто же вы?

²² Фигуры, или мелизмы (*итал.*) – мелодические украшения в музыке.

Он встал и смерил меня строгим, проницательным взглядом; но когда я хотел задать еще какой-то вопрос, он ушел в дверь со свечкой, оставив меня в темноте. Это длилось около четверти часа, я уже не надеялся его больше увидеть и пробовал открыть дверь, ориентируясь на положение фортепьяно, как вдруг он вошел со свечкой в руках в расшитом парадном костюме, богатом жилете и со шпагой на боку.

Я остановился как вкопанный, он торжественно подошел ко мне, мягко взял меня за руку и сказал со странной улыбкой: «Я кавалер Глюк!»

1809

Крейслериана²³. Часть первая

Предисловие в переводе Марии Андреевны Бекетовой

²³ Текст приводится по изданию: Гофман Э. Т. А. Собрание сочинений. Том I. Фантастические очерки и рассказы в манере Калло. Ночные рассказы. СПб., 1896. С. 16–17. «Крейслериана» – цикл очерков и критических статей и рассказов, написанных с 1810 по 1815 год. С него, по существу, начинается немецкая романтическая музыкальная критика, и он обстоятельно раскрывает ряд важных элементов эстетической программы писателя. Литературным прототипом Иоганнеса Крейсlera, возможно, послужил герой повести Вильгельма Генриха Вакенродера «Удивительная музыкальная жизнь композитора Йозефа Берглингера» (1797). Цикл включен в сборник «Фантазии в манере Калло» (*Fantasiestucke in Callots manier*).



V.F.

CHEVADUET:SC.



«Где он?» – «Никто не знает». – «Кто были его родители?» – «Неизвестно!» – «Чей он ученик?» – «Хорошего учителя, потому что играет он превосходно, а так как у него есть ум и образование, то его можно терпеть и даже поручать ему музыкальное обучение». «И он действительно и несомненно был капельмейстером», – прибавляют дипломатические

особы, которым он однажды в хорошем расположении духа представил документ, засвидетельствованный дирекцией ... аго придворного театра, судя по которому он, капельмейстер Иоганн Крейслер, только оттого оставил свою должность, что решительно отказался писать музыку на текст придворного поэта; а также много раз покушался презрительно отзываться о первом теноре и в очень запутанных и даже непонятных речах ставить выше примадонны одну молодую девушку, которую он учил петь²⁴; а впрочем, он мог бы сохранить титул придворного княжеского капельмейстера и даже вернуться на место, если бы отказался от некоторых странных и смешных суждений вроде того, что итальянская музыка исчезла, и добровольно признал бы достоинства придворного поэта, которого все считали вторым Метастазио²⁵.

Друзья утверждали, что при организации его природа испробовала новый рецепт, который не удался, так как к его донельзя чувствительным нервам и пламенной фантазии, доходящей до разрушительного пыла, примешано было слишком мало флегмы, и этим нарушалось равновесие, необходимое художнику, чтобы жить в мире и создавать для него произведения, в которых он нуждается в высшем смысле.

Как бы то ни было, Иоганн носился то туда, то сюда, как

²⁴ Явная аллюзия с Юлией Марк, ученицей Гофмана.

²⁵ Метастазио – псевдоним Пьетро Трапасси (1698–1782) – итальянский поэт, драматург, один из знаменитых либреттистов XVIII столетия. В устах Гофмана сравнение с Метастазио приобретает иронический характер.

по бурному морю, увлекаемый своими видениями и грезами, и, по-видимому, напрасно искал пристани, где нашел бы он наконец покой и веселость, без которых художник никогда не может творить. Друзья никак не могли добиться, чтобы он что-нибудь написал или не уничтожил того, что написано. Иногда он сочинял ночью в самом возбужденном состоянии; он будил друга, жившего рядом с ним, чтобы в порыве высшего вдохновения сыграть ему то, что он написал с невероятной быстротой, проливал радостные слезы над удачным произведением, считал себя счастливейшим человеком, но на другой день его дивное произведение бросалось в огонь.

Пение действовало на него почти губительным образом, так как его фантазия чересчур возбуждалась и дух уносился в такую сферу, куда никто не мог безопасно за ним следовать; при этом он очень любил по целым часам обрабатывать на фортепьяно самые странные темы с замысловатейшими контрапунктическими ходами и труднейшими пассажами. Если ему это удавалось, он несколько дней сряду был в хорошем расположении духа и особая шаловливая ирония украшала тогда его разговор, на радость маленькому, интимному кругу его друзей.

Но однажды, неизвестно как и почему, он исчез. Многие уверяли, что замечали в нем следы умопомешательства, и действительно видели, как он, весело напевая, скакал к воротам в двух нахлобученных одна на другую шляпах и с двумя

нотными линейками²⁶, засунутыми за красный кушак в виде кинжалов, хотя его ближайшие друзья не замечали ничего особенного, так как сильные порывы, вызванные каким-нибудь горем, были свойственны ему и раньше. Когда все розыски оказались напрасными и друзья стали совещаться о небольшом собрании его музыкальных пьес и других сочинений, явилась фрейлина фон Б.²⁷ и объяснила, почему ей одной следовало хранить это собрание для ее дорогого учителя и друга, которого она ни в каком случае не считала пропавшим. Друзья с радостной готовностью отдали ей все, что нашли, и, когда на белых полях многих нотных листов оказались заметки по большей части юмористического содержания, быстро набросанные карандашом в удобные моменты, верная ученица несчастного Иоганна позволила верному другу сделать из этого выписки и поделиться ими как скромными плодами минутного настроения.

1814–1815

²⁶ Нотная линейка, или раштр – чертежный инструмент, перо, при помощи которого проводят систему нотных линеек на бумаге. Слово это происходит от латинского *rastrum* – «грабли».

²⁷ Фрейлина фон Б. – указаний на личность или прототип этой героини нет. Один из возможных вариантов – Юлия Марк.

1. Музыкальные страдания²⁸ капельмейстера Иоганна Крейслера

Рассказ в переводе Петра Осиповича Морозова

²⁸ Текст приводится по изданию: Гофман Э. Т. А. Собрание сочинений. Том I. Фантастические очерки и рассказы в манере Калло. Ночные рассказы. СПб., 1896. С. 17–23. Написано и впервые опубликовано в сентябре 1810 года (во «Всеобщей музыкальной газете»). Публикуемый текст – слегка видоизмененная версия, подготовленная автором для книжной публикации в составе «Крейслерианы» («Kreisleriana»).



Все ушли. Я заметил это по шепоту, шарканью, кашлю и ворчанию во всевозможных тонах; это был настоящий пчелиный рой, вылетающий из улья. Готлиб вставил мне новые свечи и поставил на фортепьяно бутылку бургундского. Но играть я больше не буду; я совсем ослабел. В этом виноват мой чудесный старый друг²⁹, стоящий здесь, на пюпитре; он снова носил меня по воздуху, как на плаще Мефистофеля, и занес так высоко, что я не видел и не замечал под собой людишек, несмотря на то что они производили довольно-таки изрядный шум.

Подлый, даром потраченный вечер! Но теперь-то мне хорошо и легко. Разве не достал я во время игры карандаш и не отметил правой рукой на 65-й странице цифрами по новой системе пару хороших отступлений, в то время как левая рука работала в потоке звуков? Продолжаю писать сзади листа на пустой странице. Оставляю цифры и звуки и, как выздоравливающий больной, неустанно повествующий о том, что он испытал, с истинным наслаждением записываю все адские муки нынешнего чая. Но не для себя одного я это делаю, а для всех, кто когда-нибудь, наслаждаясь и поучаясь по моему экземпляру вариаций Иоганна Себастьяна Баха, появившемуся у Негели³⁰ в Цюрихе, найдет в конце тридцатой

²⁹ Имеются в виду так называемые «Гольдберг-вариации» Иоганна Себастьяна Баха, посвященные другу и ученику композитора, дрезденскому виртуозу Иоганну Готлибу Гольдбергу. Вариации эти сочинены для клавесина особой конструкции и неисполнимы на современном фортепьяно.

³⁰ Ганс Георг Негели (1773–1836) – автор популярных песен и музыкальный

вариации мои цифры и, руководствуясь большим латинским Verte³¹ (я напишу его, когда доведу до конца свою жалобу), перевернет страницу и начнет читать. Они сейчас же отыщут настоящую связь событий, ибо знают, что у тайного советника Редерлейна приятнейший дом; у него две дочери, про которых все изящное общество утверждает, что они танцуют, как богини, говорят по-французски, как ангелы, и играют, поют и рисуют, как музы. Тайный советник Редерлейн богатый человек; за его обедом четыре раза в год подаются прекраснейшие вина и самые тонкие кушанья, все устроено изящнейшим образом, и тот, кто не веселится на его чайных вечерах, не имеет ни хорошего тона, ни ума, а уж в особенности никакого понимания в искусстве. На это тоже обращено внимание. Вместе с чаем, пуншем, вином, мороженым и так далее преподносится также и музыка, которую в высшем свете воспринимают с такой же приятностью, как и остальное.

Порядок бывает следующий: после того, как каждый гость имел время выпить достаточное количество чая и уже два раза разносили пунш и мороженое, слуги вносят карточные столы для старейшей, солидной части общества, предпочитающей музыке игру в карты, которая действительно не производит такого ненужного шума, причем позванивают только кое-какие деньги. По этому знаку молодая часть общества

издатель, основавший в 1792 году нотную торговлю в Цюрихе.

³¹ Переверни (лат.).

приступает к девицам Редерлейн; поднимается шум, в котором можно разобрать слова: «Не лишайте нас счастья наслаждаться вашим божественным талантом», «Спой что-нибудь, моя милая», «Невозможно – катар, последний бал», «Я не занималась», «О, пожалуйста, мы умоляем!» и так далее.

Тем времени Готлиб открывает фортепьяно и ставит на пюпитр хорошо известные ноты. Мамаша кричит из-за карточного стола: «Chantez donc, mes enfants»³², здесь начинается моя роль; я сажусь за фортепьяно и девицы Редерлейн с триумфом идут к инструменту. Возникает новое разногласие: ни одна не хочет начать. «Ты знаешь, дорогая Нанетта, какая я страшная трусиха» – «А я разве меньше, дорогая Мари?» – «Я так дурно пою». – «Ах, милая, ты только начни». И так далее. Мой совет (подаваемый всякий раз!), что они могли бы начать с дуэта, возбуждает громкие аплодисменты, затем перелистывают ноты, находят наконец тщательно заложенный лист и начинают: «Dolce dell'anima»³³ и так далее.

У девиц Редерлейн действительно немалый талант. Я здесь уже пять лет и четвертое полугодие состою учителем в доме Редерлейна; за это короткое время фрейлейн Нанетта дошла до того, что мелодию, которую она только десять раз слышала в театре и потом еще по крайней мере десять раз испробовала на фортепьяно, может спеть так, что сразу

³² Пойте же, дети (*фр.*).

³³ Услада души (*итал.*). Ария Царицы ночи из второго акта «Волшебной флейты» В. А. Моцарта.

можно узнать, что это такое. Фрейлейн Мари схватывает мелодию уже с восьмого раза, и, если она нередко поет на четверть тона ниже фортепьяно, то это легко можно перенести при таком миленьком личике и таких розовых губках. После дуэта начинается общий хвалебный хор. Затем следуют ариетты и дуэты, а я барабаню тысячи раз уже слышанный аккомпанемент.

Во время пения финансовая советница Эберштейн дает понять посредством покашливания и легкого подпевания: «Я тоже пою». Фрейлейн Нанетта говорит: «Дорогая советница, теперь мы хотим слышать также и твой божественный голос». Снова поднимается шум: у нее катар, она не может ничего спеть наизусть. Готлиб притаскивает две армии нот, начинается перелистывание. Сначала она хочет петь «Мщение ада» и так далее, потом «Геба, смотри» и так далее, затем «Ах, я любила». Я робко начинаю «Фиалку луговую»³⁴ и так далее. Но она стоит за возвышенный genre, она хочет показать себя и настаивает на своем. О, кричи себе, визжи, мяукай, квакай, стенай, охай, делай тремоло, трели – я взял фортиссимо³⁵ и заглушаю все, как органом. О, сатана, сатана, который из твоих адских духов вселился в эту глот-

³⁴ «Мщение ада» («Ария мести») – ария Царицы ночи из оперы В. А. Моцарта «Волшебная флейта», одна из труднейших в репертуаре колоратурного сопрано. «Геба, смотри» – популярная в то время песня Ф. Г. Гиммеля. «Ах, я любила» – ария Констанцы, главной героини оперы В. А. Моцарта «Похищение из сераля». «Фиалка луговая» – песня В. А. Моцарта на слова И. В. Гёте.

³⁵ Приспособление на старинном фортепьяно для громкой игры.

ку, терзая, вытягивая и раздирая всякий звук? Четыре струны уже лопнули, один из молотков изувечен. В ушах у меня звон, голова трещит, нервы дрожат. Или все нечистые звуки пронзительной трубы шарлатана собрались в этом маленьком горле? Меня измучило это, я выпиваю стакан бургундского. Раздаются оглушительные аплодисменты, и кто-то замечает, что финансовая советница и Моцарт бросили меня в жар. Я улыбаюсь с закрытыми глазами и крайне глупо, как я сам замечаю.

Теперь зашевелились все таланты, скрывавшиеся до сих пор в тени, и дико скачут друг через друга. Решено заняться музыкальными эксцессами: желают устраивать ансамбли, финалы и хоры. Каноник Кратцер, как известно, поет божественным басом, по замечанию господина с прической а la Titus³⁶, сам владелец которой скромно признается, что у него только второй тенор, хотя он и член многих хоровых обществ. Быстро организуется все для первого хора из «Тита»³⁷. Шло просто великолепно! Каноник, стоя прямо около меня, гремел над моей головой таким басом, точно пел с аккомпанементом труб и литавр в соборе. Он прекрасно брал все ноты, только второпях все немного затягивал темп. Но, по крайней мере, он твердо держался того, что через

³⁶ Как у Тита (*фр.*) – модная в то время прическа с короткими локонами, как на скульптурном портрете римского императора Тита.

³⁷ Хор из оперы В. А. Моцарта «Тит» («Милосердие Тита») «О боги, защитите Тита». Хоры из этой оперы принадлежали к излюбленным концертным номерам.

весь хор отставал всего на полтакта. Остальные высказывали положительную склонность к античной греческой музыке, в которой, как известно, еще не было гармонии и все исполнялось в унисон: все они пели верхний голос с небольшими вариантами повышений и понижений приблизительно на четверть тона. Это несколько шумное исполнение вызвало во всех трагическое настроение и как бы некоторый ужас, проникший даже в сферу карточных столов, которые не могли уже теперь, как раньше, мелодраматически присоединиться к музыке, вступая отрывочными декламационными фразами, например, в таком роде: «Я любила...» – «Сорок восемь!» – «...Беззаботно». – «Пас!» – «Я не знала...» – «Вист!» – «...Мук любви». – «Черви!» – и так далее. Выходило очень недурно (подливаю себе вина). Это был высший пункт сегодняшней музыкальной выставки. «Ну теперь все!» – подумал я, закрыл ноты и встал. Тогда приступил ко мне мой античный тенор и проговорил: «Милейший господин капельмейстер, вы, вероятно, божественно фантазируете; пофантазируйте нам что-нибудь, ну хоть немного, прошу вас!» Я очень сухо возражаю, что у меня нет сегодня никакой фантазии; в то время как мы разговаривали таким образом, некий черт в образе франта в двух жилетах отыскал в соседней комнате баховские вариации; он полагает, что это так себе вариацийки вроде «Nel cor mi non piu sento»³⁸ или

³⁸ «Сердце мое не чувствует больше» (*итал.*) – дуэтино № 6 из оперы Джованни Паизиелло (1741–1816) «Прекрасная мельничиха». На мотив этого дуэта

«Ah, vous dirai je, maman»³⁹ и так далее, и желает, чтобы я их играл. Я отказываюсь, но все на меня нападают. «Ну, слушайте же и попадайте от скуки!» – подумал я и принялся за работу.

После третьего номера удалились многие дамы в сопровождении причесок *a la Titus*. Девушки Редерлейн из уважения к учителю не без мучений продержались до двенадцатого номера. Номер пятнадцатый обратил в бегство человека в двух жилетах. Барон по необычайной вежливости оставался до 30-го номера и все время пил пунш, который Готлиб поставил для меня на фортепьяно. Я благополучно закончил, но этот тридцатый номер, где тема, неудержимо увлек меня. Листы *in quarto*⁴⁰ внезапно выросли в гигантские *in folio*⁴¹, где стояли тысячи имитаций и дополнений той же темы, которые я должен был сыграть. Ноты сделались живыми и вспыхивали и прыгали вокруг меня, электрические искры сыпались с концов пальцев на клавиши, дух, из которого они исходили, окрылял мысли, вся зала наполнилась сильным благоуханием, от которого все более и более тускнели свечи, иногда выглядывал откуда-то нос или чьи-то глаза, но

тино писали вариации многие композиторы, в том числе Л. В. Бетховен (1795) и чешский композитор Йозеф Елинек (1758–1825).

³⁹ «Ах, скажу вам, маменька» (*фр.*) – французская песенка, также часто использовавшаяся как тема для вариаций, в частности В. А. Моцартом и Л. Бергером (1777–1839).

⁴⁰ В четвертую долю (*лат.*).

⁴¹ В полный лист (*лат.*).

сейчас же опять исчезали. Так случилось, что я остался один со своим Себастьяном Бахом, причем мне прислуживал Готлиб в виде какого-то домашнего духа⁴².

Я пью! Можно ли так мучить музыкой честных музыкантов, как мучили меня сегодня и часто еще будут мучить? Право, никаким искусством не злоупотребляют таким проклятым образом, как дивной, священной музыкой, нежное существо которой так легко осквернить. Если у вас истинный талант и понимание искусства, учитесь музыке, изучайте достойное в искусстве и выказывайте ваш талант посвященным, и притом в должной мере. Если вы хотите переливать из пустого в порожнее без таланта, то делайте это для себя и со своими, а не мучайте капельмейстера Крейсlera и других. Теперь я мог бы идти домой и кончать свою новую сонату для фортепьяно; но еще нет одиннадцати часов, и на дворе прекрасная летняя ночь. Бьюсь об заклад, что около меня у обер-егермейстера сидят у открытого окна девушки и резкими, визгливыми, пронзительными голосами выкрикивают двадцать раз сряду на всю улицу: «Когда твой взор сияет»⁴³ – и все только одну первую строфу. Поперек всего этого кто-то терзает несчастную флейту, отличаясь при этом такими же легкими, как были у племянника Рамо⁴⁴; а сосед

⁴² Или *spiritus familiaris* – домашний дух (лат.).

⁴³ «Когда твой взор сияет» – ария из популярной в то время оперы Петера фон Винтера (1754–1825) «Прерванное жертвоприношение».

⁴⁴ «Племянник Рамо» – диалог Дени Дидро, знаменитого издателя «Большой

валторнист делает акустические пробы посредством длинных-длинных нот. Многочисленные окрестные собаки начинают беспокоиться, а кот моего хозяина, возбужденный этим приятным дуэтом (само собой разумеется, что моя музыкально-поэтическая лаборатория находится под чердаком), делает близ моего окна нежные признания соседской кошке, в которую он влюблен с марта месяца, жалобно взбираясь по хроматической гамме. После одиннадцати часов становится спокойнее; но я все еще сижу, так как у меня имеется еще белая бумага и бургундское, которым я до некоторой степени наслаждаюсь.

Слышал, что есть старинный закон, который запрещает шутливым мастеровым селиться рядом с учеными. Отчего же бедные, угнетенные композиторы, которые должны еще извлекать из своего вдохновения золото для того, чтобы дольше протягивать нить своего существования, не могут применять этот закон к себе, изгоняя из своего соседства крикливые глотки и дудильщиков? Что бы сказал художник, если бы в то время, как он рисует свой идеал, перед ним поставили разные хари? Если он закроет глаза, то, по крайней мере, может без помехи следить за своим образом в фантазии; но вата в ушах не помогает, убийственные звуки все-таки слышны; а идеи, идеи! То они поют, то играет валторна

шой энциклопедии». Этот диалог переведен был в 1805 году на немецкий язык И. В. Гёте и сделался одной из любимых книг Э. Т. А. Гофмана. В диалоге упомянуто, что герой обладает необычайной силой легких.

и так далее – великолепнейшие идеи летят к черту!

Я исписал весь лист; на белом пространстве, оставшемся от названия пьесы, я хочу еще отметить, почему я тысячу раз обещал себе не позволять больше мучить себя у тайного советника и почему тысячу раз нарушал я это обещание. Виной этому, конечно, восхитительная племянница Редерлейна, прикрепившая меня к этому дому нитями, которые связало искусство. Кто хоть раз имел счастье слышать в исполнении фрейлейн Амалии заключительную сцену «Армиды» Глюка или большую сцену донны Анны из «Дон Жуана»⁴⁵, тот поймет, что час, проведенный с нею у фортепьяно, проливает небесный бальзам на раны, наносимые в течение дня всевозможными диссонансами несчастному учителю музыки. Редерлейн, который не верит ни в бессмертие души, ни в музыкальный размер, считает ее совершенно непригодной для высшего существования в чайном обществе, так как она не желает в нем петь и затем поет перед обыкновеннейшими людьми, как, например, перед простыми музыкантами, со старанием, которое никуда не годится: длинные, выдержанные, звенящие гармонические ноты, которые возносят меня на небеса, она, по мнению Редерлейна, подслушала у соловья, у этой бессмысленной твари, живущей в лесу и не желающей подчиниться осмысленному царю природы – человеку. Она так далеко доводит отсутствие предрассудков, что

⁴⁵ Пьер Роде (1774–1830) – знаменитый скрипач. Во время своих концертных поездок он посетил Бамберг, где его и услышал Гофман в 1811 году.

иногда заставляет аккомпанировать себе на скрипке Готлиба, когда играет бетховенские или моцартовские сонаты, от которых не поумнеет ни один чайный или карточный господин.

Последний стакан бургундского выпит. Готлиб задувает свечи и, по-видимому, удивляется моему писанию. Совершенно понятно, что ценят этого Готлиба, которому только шестнадцать лет. Это дивный, глубокий талант. Зачем так рано умер его папаша, заставный писарь, и нужно ли было опекуну одевать юношу в ливрею? Когда здесь был Роде⁴⁶, Готлиб слушал из передней, приложив ухо к двери, ведущей в залу, и играл по целым ночам; весь день он ходил задумчивый и погруженный в себя, и красное пятно на его левой щеке есть несомненный отпечаток солитера на пальце редерлейновской руки, которая наподобие того, как легким щекотанием выводят из состояния сомнамбулизма, вполне основательно думала произвести то же самое действие посредством сильных ударов. Между прочим я дал Готлибу сонаты Корелли⁴⁷. Тогда он стал свирепствовать на чердаке среди мышей, поселившихся в старом эстерлейновском⁴⁸ фор-

⁴⁶ Роде (Род) Жак Пьер Жозеф (1774–1830) – французский скрипач-виртуоз и композитор. Гофман слышал его во время гастролей в Бамберге в 1811 году. В 1812–1813 годах Э. Т. А. Гофман переводил «Школу игры на скрипке» Роде, Байо и Крейцера.

⁴⁷ Арканджело Корелли (1653–1713) – величайший итальянский скрипач-виртуоз и композитор, основоположник итальянской скрипичной школы.

⁴⁸ Эстерлейн – фортепианный фабрикант в Берлине. Его изделия чрезвычайно

тепьяно, и, добившись того, что ни одной не осталось в живых, с позволения Редерлейна перетащил инструмент в свою маленькую комнатку. «Сбрось это проклятое лакейское платье, мой честный Готлиб! И тогда через несколько лет я прижму тебя к сердцу, как славного художника, которым ты можешь быть с твоим чудным талантом и глубоким пониманием искусства». В то время как я говорил эти слова, Готлиб стоял за мной и вытирал слезы. Я молча пожал ему руку, мы поднялись наверх и стали играть сонаты Корелли.

1810

2. Ombra adorata⁴⁹

Рассказ в переводе Марии Андреевны Бекетовой

⁴⁹ Кто не знает чудной арии Крешентини «Ombra adorata» («Обожаемая тень»), которую он сочинил для оперы Цингарелли «Ромео и Юлия» и пел с таким удивительным выражением. (Примеч. Э. Т. А. Гофмана.) Джироламо Крешентини – один из выдающихся итальянских сопранистов (1762–1846). Николо Цингарелли (1752–1837) – оперный композитор неаполитанской школы. Он был придворным певцом Наполеона. Рассказ написан в конце лета 1812 года, впервые опубликован в 1-м томе «Фантазий в манере Калло» (1814). Текст приводится по изданию: Гофман Э. Т. А. Собрание сочинений. Том I. Фантастические очерки и рассказы в манере Калло. Ночные рассказы. СПб., 1896. С. 23–26.



Есть в музыке что-то неизъяснимо чудесное! Как мало

проник человек в ее глубокие тайны! Не живет ли она в груди самого человека, наполняя его душу своими благодатными образами так, что весь дух его обращается к ним и новая, просветленная жизнь уже здесь отрывает его от водоворота и угнетающей муки земного существования? Да, какая-то божественная сила проникает в него и, с детски набожным чувством отдаваясь тому, что возбуждает в нем его дух, он начинает говорить языком неведомого романтического царства духов и, подобно ученику, громко читающему волшебную книгу мастера⁵⁰, бессознательно вызывает из души своей те дивные образы, сияющими хороводами несущиеся через жизнь, которые наполняют всякого, кто их видит, бесконечной, невыразимой тоской стремления.

Как сжималась моя грудь, когда я вошел в концертную залу. Как я был подавлен гнетом тех ничтожных мелочей, которые, как ядовитые, жалящие гады, преследуют и мучают в этой жалкой жизни людей, и в особенности художников, так как часто им хотелось бы покончить с этими вечно язвящими муками одним сильным ударом, избавляющим навсегда от всякой земной скорби. Ты понял унылый взгляд, который я бросил тебе, верный друг: тысячу раз благодарю тебя за то, что ты занял мое место у фортепьяно в то время, как я искал самый темный угол во всей зале. Какую отговорку нашел ты? Как удалось тебе устроить так, что вместо большой С-moll'ной бетховенской увертюры сыграли короткую, незна-

⁵⁰ Возможно, отсылка к стихотворению И. В. Гёте «Ученик чародея» (1797).

чительную увертюру композитора, не дошедшего еще до мастерства? И за это благодарю тебя из глубины моего сердца. Что случилось бы со мной, если бы ко мне, почти раздавленному земными скорбями, которые обрушились на меня за последнее время, вдруг приступил могучий дух Бетховена и в жарких объятиях, подобных расплавленному металлу, унес бы в царство неизмеримого и необъятного, открываемое его гремющими звуками?

Когда увертюра в детском ликовании закончилась трубами и литаврами, наступила спокойная пауза как бы в ожидании чего-то важного. Это меня облегчило, я закрыл глаза и, ища в душе более приятных образов, чем те, которые меня только что окружали, забыл о концерте, а вместе с тем, конечно, и о его программе, которая была мне известна. Пауза длилась довольно долго, и вот наконец начался ритурнель⁵¹ какой-то арии. Это было очень нежно, и простыми, но в глубину души проникавшими звуками, казалось, говорило о стремлении, в котором благочестивое чувство возносится к небу, находя там все дорогое, что у него отнято. И вот, как небесный свет, просиял из оркестра чистый, звенящий женский голос:

*Tranquillo io sono, fra poco teco saro, mia vita!*⁵²

⁵¹ Ритурнель – инструментальное вступление к вокальной композиции, предшествующее пению, инструментальный пассаж в начале или конце арии.

⁵² «Я спокоен, скоро я буду с тобой, моя жизнь!» (*итал.*) – слова речитатива, предшествующие названной арии в опере Николо Цингарелли. При этих словах Ромео подносит к губам чашу с ядом. Арию Ромео, написанную для певца-ка-

Кто опишет то чувство, которое меня пронизало? Скорбь, снедавшая мне душу, растаяла в унылом стремлении, пролившем небесный бальзам на все мои раны. Все было забыто, и я, восхищенный, внимал только звукам, которые лились на меня, утешая, точно будто исходя из другого мира.

Тема арии «*Ombra adorata*» так же проста, как и речитатив, за которым она следует, но она также задушевна и также проникновенно говорит сердцу о состоянии души, которая возносится над земной скорбью в блаженной надежде увидеть в лучшем и высшем мире исполнение всего, что обещано. Как в этом простом сочинении все безыскусственно и натурально следует одно за другим; предложения движутся только в тонике⁵³ и доминанте⁵⁴; никаких резких переходов, никаких изысканных фигур, песня течет, как серебристый ручей меж сияющими цветами. Но разве не нужна была мастеру именно волшебная тайна, чтобы придать простейшей мелодии самой безыскусственной структуры эту невыразимую силу непобедимой власти над каждым чувствительным сердцем? В удивительно светлых и ясных украшениях мелодии душа несется на быстрых крыльях через сияющие облака; это громкое ликование просветленных духов.

Как всякое сочинение, так глубоко прочувствованное ма-

страта, исполняет в описываемом концерте певица, что соответствует музыкальным обычаям XVII–XVIII веков.

⁵³ Тоника – первая нота гаммы, основной тон всего сочинения.

⁵⁴ Доминанта – пятая нота гаммы, относящаяся на квинту от тоники.

стером, эта вещь требует глубокого понимания и должна быть передана с чувством, я сказал бы, с чисто выраженным предчувствием сверхчеловеческого, которое есть в характере самой мелодии. Согласно требованиям духа итальянского пения, как в речитативе, так и в арии рассчитываются известные украшения. Не прекрасно ли то, что нам передается, как по традиции, искусство, с которым композитор Крешентини, этот великий мастер пения, истолковывал и украшал арию, так что до сих пор никто не дерзал безнаказанно прибавить к ней ни одной завитушки? Как понятны придуманные Крешентини украшения, как они все оживляют! Это блестящий наряд, украшающий дивное лицо возлюбленной, от которого ярче сияют ее глаза и гуще алеют уста и ланиты.

Но что мне сказать о тебе, несравненная певица? Я воскликну с пылким энтузиазмом итальянцев: «Да благословит тебя небо!»⁵⁵ О, конечно, благословение неба помогает твоему благочестивому, искреннему чувству изливать сокровенное сердце в таких светлых и дивно звенящих звуках. Как благодатные духи, окружали меня эти звуки, и каждый сказал: «Подними свою голову, угнетенный! О, пойди, пойди с нами в даль, в ту страну, где скорбь не наносит кровавых ран, но душа точно в высшем восторге наполняется всенесказан-

⁵⁵ Итальянцы кричали нашей немецкой певице Гезер, которая, к сожалению, теперь совсем отказалась от искусства: «*Che sei benedetta dal cielo*». (Примеч. Э. Т. А. Гофмана.) Шарлотта Гезер (1784–1871) – знаменитая немецкая певица, пользовавшаяся совершенно исключительным успехом у итальянской публики. С 1812 года, после выхода замуж, больше не выступала публично.

ным стремлением!»

Я больше тебя не услышу; но если коснется меня ничтожество, принимая меня за ровню, если пошлость вступит со мной в борьбу, а глупость захочет меня ошеломить и противная дурацкая насмешка вздумает меня уязвить своим ядовитым жалом, тогда утешительный голос духа шепнет мне твоими звуками:

Tranquillo io sono, fra poco teco sarò mia vita!

И вот в небывалом вдохновении поднимаюсь я на могучих крыльях над позором всего земного; все звуки, что застыли в израненном сердце под кровью страдания, оживают, движутся и вспыхивают, как искристые саламандры, и я могу схватить и связать их так, что они, поддерживая друг друга, как в огненном снопе, образуют пламенную картину, которая осветит и возвеличит твоё пение и тебя самого.

1812

3. Мысли о высоком⁵⁶ значении музыки

Эссе в переводе Петра Осиповича Морозова

Нельзя отрицать, что в последнее время вкус к музыке, слава богу, распространяется все больше и больше, так что теперь считается в некотором роде признаком хорошего воспитания учить детей музыке; поэтому в каждом доме, имеющем хоть какое-нибудь притязание на образованность, найдется фортепьяно или по крайней мере гитара. Кое-где попадаются еще немногочисленные ненавистники этого несомненно прекрасного искусства, и мое намерение и призвание именно в том и заключается, чтобы преподать им хороший урок.

Цель искусства вообще – доставлять человеку приятное развлечение и с приятностью отводить его от более серьезных или, вернее, единственно подходящих ему занятий, именно от таких, которые доставляют ему хлеб и почет в го-

⁵⁶ Впервые опубликовано во «Всеобщей музыкальной газете» (29 июля 1812 года) с несколько видоизмененным заглавием. В книжном издании (включено в состав «Фантазий в манере Калло» («Fantasiestucke in Callots manier»)) Э. Т. А. Гофман вернулся к первоначальному заглавию. Текст приводится по изданию: Гофман Э. Т. А. Музыкальные новеллы / Перевод П. О. Морозова, редакция и предисловие Е. М. Браудо. СПб., 1922.

сударстве, так, чтобы он потом с удвоенным вниманием и старательностью мог вернуться к настоящей цели своего существования – быть хорошим зубчатым колесом в государственной мельнице и (продолжаю свою метафору) снова начать мотаться и вертеться. И вот ни одно искусство непригодно для этой цели в такой степени, как музыка. Чтение романа или поэтического произведения – даже в том случае, когда выбор его настолько удачен, что в нем не оказалось ничего фантастически безвкусного (как часто бывает в новейших книгах) и, стало быть, фантазия, представляющая, собственно, наихудшую часть нашего первородного греха, каковую мы всеми силами должны убивать, нимало не станет возбуждаться, – такое чтение, говорю я, все-таки имеет ту неприятную сторону, что до некоторой степени заставляет думать о том, что читаешь; а это, очевидно, противоречит цели развлечения. То же надо сказать и о чтении вслух, так как, совершенно отклонив от него свое внимание, легко можно заснуть или погрузиться в серьезные мысли, которым, согласно соблюдаемой всеми порядочными деловыми людьми умственной диете, следует по временам давать отдых. Рассматривание какой-нибудь картины может продолжаться лишь очень недолго, ибо интерес к ней утрачивается, как только вы угадали, что именно эта картина должна изображать. Что же касается музыки, то только неизлечимые ненавистники этого благородного искусства могут отрицать, что удачная композиция, то есть такая, которая не пересту-

пают надлежащих границ и дает одну приятную мелодию следом за другою, не бушуя и не извиваясь грубым образом в разного рода контрапунктических ходах, представляет удивительно спокойное развлечение: оно совершенно избавляет от необходимости утруждать себя умственно или, по крайней мере, не наводит ни на какие серьезные мысли, а только возбуждает веселую смену совсем легких, приятных дум, относительно которых человек даже и не сознает, что они собственно в себе заключают. Но можно пойти еще дальше и задать вопрос: кому запрещается даже во время музыки завязать с соседом разговор о каких угодно предметах из области политики и морали и таким образом с приятностью достигнуть двойной цели? Наоборот, последнее можно даже особенно посоветовать, так как музыка, как это легко заметить на всех концертах и музыкальных собраниях, чрезвычайно облегчает разговор. В промежутках все тихо, но, как только начинается музыка, сейчас же закипает поток речей, поднимающийся все выше и выше вместе с падающими в него звуками. Иная девица, речь которой содержит лишь «Да, да!» и «Нет, нет!»⁵⁷, во время музыки находит и прочие слова, которые, следуя тому же евангельскому тексту, составляют зло, но здесь, видимо, являются благом, так как по этой причине в ее сети иногда попадается возлюбленный или даже законный муж, опьяненный сладостью непривычной речи. Боже мой, как необозримы преимущества прекрасной музы-

⁵⁷ Евангелие от Матфея (5, 37).

ки! Вас, нечестивых ненавистников благородного искусства, я введу в семейный круг, где отец, утомленный важными дневными делами, в халате и туфлях весело и добродушно покуривает трубочку под мурлыканье своего старшего сына. Разве не для него благодетельная Рёзхен разучила Дессауский марш и «Цвети, любезная фиалка»⁵⁸ и разве она не играет их так прекрасно, что мать проливает светлые слезы радости на чулок, который она в это время вяжет? Наконец, разве не показался бы ему тягостным хотя и полный надежд, но все-таки неприятный писк младшего отпрыска, если бы звуки милой детской музыки не удерживали всего в пределах тона и такта? Но если твоему уму совершенно недоступна эта домашняя идиллия – радость для простой натуры, – то последуй за мною в этот дом с ярко освещенными зеркальными окнами. Тыходишь в залу; дымящийся самовар – вот тот фокус, вокруг которого движутся кавалеры и дамы; приготовлены карточные столы, но вместе с тем открыта и крышка фортепьяно – и здесь музыка служит для приятного препровождения времени и развлечения. При хорошем выборе она никому не мешает, так как ее благосклонно допускают даже карточные игроки, хотя и занятые более важным делом – выигрышем и проигрышем. Что же мне сказать, наконец, о больших публичных концертах, дающих превосход-

⁵⁸ Дессауский марш и «Цвети, любезная фиалка» – популярные на рубеже XVIII–XIX веков песни. Вторая написана Иоганном Петером Шульцем (1747–1800) на текст Христиана Адольфа Овербека (1755–1821). Обе они десятилетиями были самыми любимыми в немецкой бюргерской среде.

нейший случай поговорить с тем или другим приятелем под аккомпанемент музыки, или, если человек еще не вышел из шаловливого возраста, обменяться сладкими словами с той или другой дамой, для чего музыка может дать и подходящую тему? Эти концерты – самое удобное место рассеяния для делового человека и гораздо предпочтительнее театра, где иногда даются представления, непозволительным образом направляющие ум на что-нибудь ничтожное и фальшивое, так что человек подвергается опасности впасть в поэзию, чего, конечно, должен остерегаться всякий, кому дорога его гражданская честь. Одним словом, как я уже сказал в самом начале, решительным признаком того, как высоко теперь ценится истинное назначение музыки, служат то усердие и серьезность, с какими ею занимаются и учатся ей. Разве не целесообразно, что детей, хотя бы у них не было ни малейшей способности к искусству – чем, впрочем, собственно говоря, также не интересуются, – все-таки обучают музыке? Ведь это делается для того, чтобы они, в случае если не будут иметь возможности выступать публично, по крайней мере могли содействовать общему удовольствию и развлечению. Блестящее преимущество музыки перед всяким искусством заключается также в том, что она в своем чистом виде (без примеси поэзии) совершенно нравственна и потому ни в коем случае не может иметь вредного влияния на восприимчивые юношеские души. Некий директор полиции смело выдал изобретателю нового музыкального инструмен-

та удостоверение в том, что в этом инструменте не содержится ничего противного государству, религии и добрым нравам; с такой же смелостью и всякий учитель музыки может заранее уверить папашу и мамашу, что в новой сонате не содержится ни одной безнравственной мысли. Когда дети подрастут, тогда, само собою понятно, их следует отвлекать от занятий искусством, потому что подобные занятия, конечно, не под стать серьезным мужчинам, а дамы легко могли бы из-за них пренебречь более высокими обязанностями в отношении к обществу. Таким образом, взрослые пользуются удовольствием музыки лишь пассивно, заставляя играть детей или профессиональных музыкантов. Из правильного понятия о назначении искусства также само собою следует, что художники, то есть те люди, кои (довольно-таки глупо!) посвящают всю свою жизнь делу, служащему только целям удовольствия и развлечения, должны почитаться низшими существами и их можно терпеть только потому, что они вводят в обычай *miscere utili dulci*⁵⁹. Ни один человек в здравом уме и с зрелыми понятиями не станет так высоко ценить наилучшего художника, как хорошего канцелярского чиновника или даже ремесленника, набивавшего ту подушку, на которой сидит советник в податном присутствии или купец в конторе, ибо здесь имелось в виду доставить необходимое, а там – только приятное. Поэтому, если мы и обращаемся с художником вежливо и приветливо, то такое обращение яв-

⁵⁹ Соединять приятное с полезным (*лат.*). Отсылка к «Науке поэзии» Горация.

ляется лишь последствием нашей образованности или нашего добродушного нрава, который побуждает нас обращаться хорошо и шутить даже с детьми и другими лицами, занимающимися вздором. Многие из этих несчастных мечтателей слишком поздно излечиваются от своего заблуждения и действительно впадают в своего рода безумие, которое легко можно усмотреть в их суждениях об искусстве. А именно, они полагают, что искусство дает человеку возможность почувствовать свое высшее назначение и из пошлой суеты повседневной жизни ведет его в храм Изиды⁶⁰, где природа говорит с ним священными, никогда не слыханными, но тем не менее понятными звуками. О музыке эти безумцы высказывают совершенно изумительные мнения: они называют ее самым романтическим из всех искусств, так как она имеет своим предметом только бесконечное, таинственным, выражаемым в звуках санскритом природы, наполняющим душу человека бесконечным томлением; говорят, что только в ней человек постигает песнь песней деревьев, цветов, животных, камней, вод. Совершенно бесполезные забавы контрапункта, которые вовсе не веселят слушателя, а стало быть, не достигают и подлинной цели музыки, они называют устрашающими таинственными комбинациями и готовы сравнивать их с чудно переплетающимися мхами, травами и цветами. Талант, или, говоря словами этих глупцов, гений музыки, го-

⁶⁰ Намек на «Учеников в Саисе» Новалиса (1772–1801). Храм Изиды – романтический символ тайны природы и бытия.

рит в душе людей, занимающихся искусством и хранящих его в себе, и пожирает их неугасимым пламенем, если более пошлые начала пытаются переработать или искусственно отклонить в сторону эту искру. Тех же, кто, как я уже показал вначале, совершенно верно судит об истинном назначении искусства, и в особенности музыки, они называют дерзкими невеждами, перед которыми вечно будет закрыто святилище высшего бытия, и этим доказывают свою глупость; и я имею право спросить, кто же лучше: чиновник, купец, живущий на свои деньги, который хорошо ест и пьет, как следует катается в экипаже и которому все люди кланяются с уважением, или художник, который должен влачить жалкое существование в своем фантастическом мире? Правда, эти глупцы утверждают, что поэтическое парение над повседневностью есть нечто совсем особенное и что при этом многие лишения обращаются в радости; но в таком случае и те императоры и короли, что сидят в сумасшедшем доме с соломенными венцами на головах, также счастливы! Во всех этих цветах красноречия нет ровно ничего, ими хотят только успокоить упреки совести за то, что говорящие так не стремятся к чему-нибудь солидному, и лучшим доказательством этого является то, что почти нет художников, которые сделались таковыми по свободному выбору; все они выходили и теперь еще выходят из более бедного класса. Они рождаются у бедных и невежественных родителей или у таких же художников; нужда, случайность, невозможность надеяться на удачу

среди действительно полезных классов общества делает их тем, что из них выходит. Так это всегда и будет – назло этим фантазерам. Если в какой-нибудь достаточной семье высшего сословия родится ребенок с особенными способностями к искусству, или, по смешному выражению этих сумасшедших, носящий в своей груди ту божественную искру, которая при противодействии становится разрушительной; если он в самом деле начнет пускаться в фантазии об искусстве и артистической жизни, то хороший воспитатель с помощью разумной умственной диеты, как например, совершенного устранения всего фантастического и чрезмерно возбуждающего (стихов, а равно так называемых сильных композиций вроде Моцарта, Бетховена и тому подобных), а также с помощью усердно повторяемых разъяснений относительно совершенно подчиненного назначения всякого искусства и относительно зависимого положения художников – без чинов, титулов и богатства – очень легко может вывести заблудшего молодого субъекта на настоящую дорогу, так что он почувствует наконец справедливое презрение к искусству и художникам, которое, служа лучшим лекарством против всякой эксцентричности, никогда не может быть преувеличено. А тем бедным художникам, которые еще не впали в выше-описанное безумие, по моему мнению, будет не вреден мой совет – изучить какое-нибудь легкое ремесло для того, чтобы хоть несколько отклониться от своих бесцельных стремлений; тогда они, конечно, будут иметь некоторое значение

как полезные члены государства. Один знаток сказал мне, что мои руки очень годятся для изготовления туфель, и я не уклонился от того, чтобы в качестве пионера пойти в ученье к здешнему туфельному мастеру Шнаблеру, который к тому же мой крестный отец.

Перечитывая написанное, я нахожу, что очень метко обрисовал безумие многих музыкантов, и с тайным ужасом чувствую, что они мне сродни. Сатана шепчет мне на ухо, что многое, столь прямодушно мною высказанное, может показаться им нечестивой иронией; но я еще раз уверяю: против вас, презирающих музыку, называющих поучительное пение и игру детей ненужным вздором и желающих слушать только музыку тех, кто достоин ее как таинственного, высокого искусства, да, против вас были направлены мои слова, и с серьезным оружием в руках доказывал я вам, что музыка есть прекрасное, полезное изобретение пробужденного Тувалкаина⁶¹, веселящее и развлекающее людей, и что она приятным и мирным образом способствует семейному счастью, составляющему самую возвышенную цель всякого образованного человека.

1814–1815

⁶¹ Тувалкаин – ветхозаветный персонаж, согласно Первой книге Моисея – кузнец и изобретатель обработки металлов, мастер изготовления кованых орудий из меди и железа (Бытие, 4, 22). В данном сопоставлении является как бы изобретателем невыносимого брэнчания на всевозможных инструментах.

4. Инструментальная музыка Бетховена⁶²

Эссе в переводе Петра Осиповича Морозова

⁶² Эссе «Инструментальная музыка Бетховена» основано на двух рецензиях Э. Т. А. Гофмана для «Всеобщей музыкальной газеты»: на Пятую симфонию Бетховена (июль 1810 года) и на два трио Op. 70 для фортепьяно, скрипки и виолончели (март 1813 года). Впервые опубликовано в лейпцигской газете «Zeitung für die elegante Welt» («Газете для эlegantного мира») за 9–11 декабря 1813 года. Входит в «Фантазии в манере Калло» («Fantasiestücke in Callots manier»). Текст перевода приводится по изданию: Гофман Э. Т. А. Музыкальные новеллы / Перевод П. О. Морозова, редакция и предисловие Е. М. Браудо. СПб., 1922.



сств, пожалуй, можно даже сказать, единственное подлинно романтическое, потому что имеет своим предметом только бесконечное. Лира Орфея открыла врата ада. Музыка открывает человеку неведомое царство, мир, не имеющий ничего общего с внешним, чувственным миром, который его окружает и в котором он оставляет все свои определенные чувства, чтобы предаться несказанному томлению.

Догадывались ли вы об этой своеобразной сущности музыки, вы, бедные инструментальные композиторы, мучившие себя стараниями изображать в звуках определенные ощущения и даже события жизни? Да и как могло прийти вам в голову пластически обрабатывать искусство, прямо противоположное пластике? Ведь ваши восходы солнца, ваши бури, ваши «*batailles des trois empereurs*»⁶³ и прочее были, несомненно, только смешными ошибками – и по заслугам наказаны полным забвением.

В пении, где поэзия выражает словами определенные аффекты, волшебная сила музыки действует как чудный философский эликсир, которого несколько капель делают всякий напиток вкуснее и приятнее. Каждая страсть – любовь, ненависть, гнев, отчаяние и прочие, – как ее представляет опера,

⁶³ Битвы трех императоров (*фр.*) – «дежурная» тема, эксплуатировавшаяся в начале XIX века многими композиторами. Даже сам Гофман в дни тяжелой нужды написал по заказу симфоническую композицию «Победный триумф Германии в сражении под Лейпцигом 19 октября 1813 года», напечатанную под псевдонимом Арнульф Фольвейлер. Здесь, вероятно, имеется в виду «Битва под Аустерлицем» Луи Эманоэля Жадена (1768–1853).

облекается музыкою в блестящий романтический пурпур, и даже обычные наши переживания выводят нас из действительной жизни в царство бесконечного.

Так сильно очарование музыки, и, становясь все более и более могущественным, оно должно было бы разорвать узы всякого иного искусства.

Конечно, причина того, что гениальные композиторы инструментальной музыки подняли ее до нынешней высоты, заключается не только в облегчении способов выражения (усовершенствование инструментов, возрастающая виртуозность исполнителей), но и в более глубоком внутреннем уразумении своеобразной сущности музыки.

Творцы современной инструментальной музыки, Моцарт и Гайдн, впервые показывают нам это искусство в полном его блеске; но кто взглянул на него с полной любовью и проник в его глубочайшую сущность – это Бетховен. Инструментальные творения всех трех мастеров дышат одинаково романтическим духом, который заключается в одинаковом понимании своеобразных особенностей искусства; но их произведения имеют все-таки заметно различный характер. В сочинениях Гайдна господствует выражение детски радостной души; его симфонии ведут нас в необозримые зеленые рощи, в веселую, пеструю толпу счастливых людей. Перед нами проносятся в хоровых плясках юноши и девушки; смеющиеся дети прячутся за деревьями, за розовыми кустами, шутливо перебрасываясь цветами. Жизнь, полная любви, полная бла-

женства и вечной юности, как до грехопадения; ни страдания, ни скорби – одно только сладостно-элегическое стремление к любимому образу, который носится вдали, в розовом мерцании вечера, не приближаясь и не исчезая, и, пока он находится там, ночь не наступает, ибо он сам – вечерняя заря, горящая над горою и над рощею. Моцарт вводит нас в глубину царства духов. Нами овладевает страх, но без мучений – это скорее предчувствие бесконечного.

Любовь и печаль звучат в дивных голосах духов; ночь поднимается в ярком, пурпурном сиянии, и невыразимое томление влечет нас к образам, которые, ласково кивая нам из своих хороводов, летят по облакам в вечном танце сфер (симфония Моцарта в Es-dur, известная под названием «Лебединая песнь»).

Инструментальная музыка Бетховена тоже открывает перед нами царство необъятного и неизмеримого. Огненные лучи пронизывают глубокую ночь этого царства, и мы видим гигантские тени, которые колеблются, поднимаясь и опускаясь, и все теснее нас охватывают, и, наконец, уничтожают нашу личность, но не ту муку бесконечного томления, в которой тает и пропадает всякая радость, быстро возникающая в ликующих звуках; и только в этой муке, которая, поглощая, но не разрушая любви, надежды и радости, стремится переполнить нашу грудь совершенным созвучием всех страстей, мы продолжаем жить и становимся восторженными духовидцами.

Романтический вкус – явление редкое; еще реже – романтический талант; поэтому так мало людей, способных играть на этой лире, звуки которой раскрывают полное чудес царство романтики.

Гайдн романтически изображает человеческое в жизни, он ближе подходит к большинству – и потому для него понятнее.

Моцарт больше занимается сверхчеловеческим, чудесным, обитающим в глубине нашего духа.

Музыка Бетховена движет рычагами страха, трепета, ужаса, скорби и возбуждает именно то бесконечное томление, в котором заключается сущность романтизма. Поэтому он – чисто романтический композитор; не оттого ли ему меньше удастся вокальная музыка, которая не имеет характера неопределенного томления, изображая лишь определяемые словами эффекты, но не то, что ощущается в царстве бесконечного?

Могучий гений Бетховена угнетает музыкальную толпу, и она напрасно с ним борется. Но мудрые судьи, с важным видом озираясь вокруг себя, уверяют, что им, как людям великого ума и глубокой проницательности, можно поверить на слово, что у доброго Бетховена вовсе нет недостатка в богатой и живой фантазии, но только он не умеет ею управлять. Поэтому, дескать, у него не может быть и речи о выборе и разработке идей: по так называемой гениальной методе он набрасывает все так, как оно в данную минуту ри-

суется его горячо возбужденной фантазии. А что, если только от вашего слабого взора ускользает глубокое внутреннее единство всякого бетховенского сочинения? Если только в вас самих заключается причина того, что вы не разумеете понятного посвященному языку художника, что перед вами закрыты двери глубочайшего душевного святилища? На самом деле художник, стоящий по обдуманности своих творений совершенно наряду с Гайдном и Моцартом, отделяет свое «я» от внутреннего царства звуков и распоряжается ими как полноправный властелин. Эстетические геометры часто жаловались на Шекспира за полное отсутствие внутреннего единства и внутренней связи, тогда как перед более глубоким взором у него вырастает из одного зерна прекрасное дерево с листьями, цветами и плодами; точно так же только перед очень глубоким проникновением в инструментальную музыку Бетховена раскрывается высокая обдуманность, неразрывно связанная с истинным гением и поддерживаемая изучением искусства. Какое из инструментальных произведений Бетховена подтверждает все это в большей мере, чем бесконечно прекрасная и глубокомысленная симфония в с-moll? Как это дивное творение неудержимо влечет слушателя по все более и более повышающейся лестнице звуков в духовное царство бесконечного! Ничего не может быть проще основной мысли первого allegro, состоящей только из двух тактов, причем в ее начальном унисоне для слушающего не определяется даже тональность. Характер тревож-

ного, беспокойного томления, которым отличается это предложение, еще лучше разъясняется мелодичной побочной темой. Грудь, стесненная и встревоженная предчувствием чего-то огромного, грозящего гибелью, как бы ищет насильственного выхода в резких звуках, но вскоре, сияя, выступает приветливый образ и озаряет глубокую, полную ужаса ночь. (Прелестная тема в G-dur, затронутая сначала валторной в Es-dur.) Как проста – скажу еще раз – тема, положенная художником в основу целого, но как чудно присоединяются к ней все побочные и вводные предложения, служа в своем ритмическом соотношении только для того, чтобы все более и более развивать характер *allegro*, на который главная тема дала только намек. Все периоды кратки, почти все состоят только из двух-трех тактов и при этом еще разделяются беспрестанным чередованием духовых и струнных инструментов; можно было бы подумать, что из таких элементов может возникнуть только нечто раздробленное, неуловимое, но вместо того именно такое расположение целого, а также постоянно следующие одно за другим повторения предложений и отдельных аккордов и возносят чувство до высшей степени невыразимого томления. Не говоря уже о том, что контрапунктическая разработка свидетельствует о глубоком знании искусства, – вводные предложения и постоянные намеки на главную тему указывают на то, как великий мастер понимал и продумывал в своем уме все это целое, со всеми его страстными оттенками. Не звучит ли как благодат-

ный голос духа, наполняющий нашу грудь надеждою и утешением, прелестная тема *andante con moto* в As-dur? Но и здесь выступает тот страшный дух, который охватил и встревожил нашу душу в *allegro*, ежеминутно угрожая из бурного облака, в котором он скрылся, и перед его молниями быстро разлетаются окружавшие нас дружественные образы. А что сказать о менуэте?⁶⁴ Прислушайтесь к его особым модуляциям, к мажорным заключениям в доминант-аккорде, основной тон которого служит тоникой для следующей затем минорной темы – это та же тема, распространенная лишь на несколько тактов. Не охватит ли вас опять то беспокойное, невыразимое томление, то предчувствие чудесного мира духов, в котором владычествует художник? И точно ослепительный луч солнца, блещет великолепная тема заключительной части в ликующем торжестве всего оркестра. Какие удивительные контрапунктические сплетения снова соединяются здесь в одно целое! Иному все это может показаться только гениальной рапсодией, но душа всякого вдумчивого слушателя, конечно, будет глубоко захвачена именно этим невыразимым и полным предчувствий томлением и до самого заключительного аккорда – даже несколько мгновений после него – не будет еще в состоянии выйти из этого чудного царства духов, где ее окружали скорбь и радость, облеченные в звуки. Все предложения по внутреннему своему

⁶⁴ Менуэтом Э. Т. А. Гофман по традиции называет третью часть симфонии, хотя Людвиг ван Бетховен заменил ее скерцо.

строю, их исполнение, инструментовка, способ их сочетания одно с другим – все это сводится к одной точке; но близкое взаимное сродство в особенности приводит к тому единству, которое только и может прочно удержать слушателя в едином расположении духа. Это сродство часто становится ясным для слушателя, когда он слышит его в связи двух предложений или в двух различных предложениях открывает общий основной бас; но сродство более глубокое, которое не выясняется таким образом, часто сообщается только от духа к духу, а именно оно-то и господствует в предложениях обоих *allegro* и менуэта, превосходно свидетельствуя о гениальной вдумчивости композитора.

Но как глубоко запечатлелись в моем сердце, о высокий мастер, твои дивные фортепьянные сочинения! Каким пустым и ничтожным представляется мне теперь все, что не принадлежит тебе, глубокому Моцарту и могучему гению Себастьяна Баха! С какой радостью я стал изучать твой семидесятый опус, два превосходных трио: ведь я знал, что после немногих упражнений вскоре совершенно ими овладею. И так хорошо было мне сегодня вечером! Как человек, гуляющий по запутанным дорожкам фантастического парка, где переплетаются редкие деревья, кусты и чудные цветы, и углубляющийся все дальше и дальше, я не мог выйти из чудных поворотов и сплетений твоих трио. Все глубже и глубже заманивают меня обаятельные голоса сирен, звучащие в пестром разнообразии твоих блистательных страниц. Про-

свещенная дама, которая сегодня превосходно сыграла мне, капельмейстеру Крейслеру, трио № 1 нарочно для того, чтобы оказать мне честь, — дама, у которой я до сих пор сижу и пишу за фортепьяно, — очень ясно показала мне, что уважать следует лишь то, что исходит от духа, все ж остальное — от лукавого.

Я только что повторил наизусть на фортепьяно некоторые поразительные гармонические обороты из обоих трио. Совершенно верно, что фортепьяно — инструмент, более подходящий для гармонии, нежели для мелодии. Наибольшая степень выразительности, к которой способен этот инструмент, не дает мелодии той жизни, какая разлита в тысячах оттенков и какую могут воспроизвести смычок скрипача или дыхание играющего на духовом инструменте. Фортепианист тщетно борется с непреодолимой трудностью, представляемой самим механизмом инструмента, который заставляет струны дрожать и звучать посредством удара. Но зато (не считая, впрочем, гораздо более ограниченной по звучанию арфы), конечно, не существует другого инструмента, который мог бы в таких полных аккордах, как фортепьяно, объять все царство гармонии и в самых дивных формах и образах развернуть перед знатоком ее сокровища. Если фантазия художника созерцает целую звуковую картину с богатыми группами, светлыми бликами и глубокими тенями, то он может вызвать ее к жизни на фортепьяно так, что она выступит из его внутреннего мира во всех своих красках и блеске.

Многоголосая партитура, эта поистине волшебная книга музыки, заключающая в своих знаках все чудеса звукового искусства и таинственный хор разнообразнейших инструментов, оживает на фортепьяно под руками мастера; пьесу, полно и точно воспроизведенную таким образом по партитуре, можно сравнить с хорошей гравюрой, снятой с большой картины. Поэтому фортепьяно удивительно подходит для фантазирования, для передачи по партитуре, для отдельных сонат, аккордов и тому подобного точно так же, как и для трио, квартетов, квинтетов и так далее, в которые входят обыкновенные струнные инструменты. Эти пьесы вполне принадлежат к области фортепьянных сочинений, ибо если они написаны настоящим образом, то есть действительно для четырех, пяти и прочих голосов, то здесь все дело в гармонической разработке, которая сама по себе исключает выступление отдельных инструментов в блестящих пассажах.

Истинное отвращение чувствую я ко всем собственно фортепьянным концертам (моцартовские и бетховенские — не столько концерты, сколько симфонии с аккомпанементом фортепьяно). Говорят, что здесь-то именно и должна проявляться виртуозность отдельного исполнителя в пассажах и в выражении мелодии; но и самый лучший исполнитель на прекраснейшем инструменте тщетно будет стремиться к тому, что, например, легко достигается скрипачом.

После полного tutti скрипок и духовых инструментов всякое соло звучит сухо и бледно; мы удивляемся только бегло-

сти пальцев и тому подобному, между тем как душа наша остается незатронутой.

Но как художник овладел самым подлинным духом инструмента и как он воспользовался им – в наибольшем соответствии с этим духом!

Простая, но плодотворная, пригодная для разнообразнейших контрапунктических оборотов, сокращений и так далее певучая тема лежит в основании каждой фразы, а все остальные, побочные темы и фигуры находятся в близком родстве с главной идеей, так что с помощью всех инструментов все устраивается и приводится к высшему единству. Таково построение целого, но и в этой искусной постройке сменяются в неустанном движении самые удивительные картины, в которых то рядом, то вступая друг в друга, выражаются радость и скорбь, печаль и блаженство. Странные образы заводят веселую пляску; они то устремляются к светлой точке, то, сверкая и искрясь, расходятся между собою и гонятся друг за другом в разнообразных сочетаниях; и посреди этого замкнутого царства духом восхищенная душа прислушивается к неведомому глаголу и начинает разуметь самые таинственные предчувствия, ее охватившие.

Только тот композитор действительно проник в тайны гармонии, который умел действовать через нее на человеческую душу; числовые соотношения, остающиеся для бездарного грамматика лишь мертвыми, неподвижными цифровыми примерами, для композитора являются чародейски-

ми препаратами, из которых он творит волшебный мир.

Несмотря на задумчивость, преобладающую в первом трио, не исключая и полного грусти *largo*, гений Бетховена все-таки остается торжественным и строгим. Художник как будто полагал, что о глубоких, таинственных предметах, даже и тогда, когда внутренне сроднившийся с ним дух чувствует радостный и веселый подъем, никогда не следует говорить на повседневном языке, а должно выражаться только в возвышенных и торжественных словах; танец жрецов Изиды может быть только радостно восторженным гимном.

Инструментальная музыка там, где она действует только сама по себе, как музыка, не служа какой-либо определенной драматической цели, должна избегать всего незначительно-шутливого, всяких пустых побрякушек. Она должна иметь возможность выразить глубокое чувство предвидения той радости, которая выше и прекраснее всего, что есть в нашем стесненном мире, и, приходя из неведомой страны, воспламеняет душу полною блаженства жизнью; она должна найти для нее более высокое выражение, нежели те ничтожные слова, которые свойственны только робкому земному счастью. Уже одна эта строгость всей инструментальной и фортепьянной музыки Бетховена исключает все головокружительные пассажи обеих рук вверх и вниз, все странные прыжки и смешные причуды, высоко забирающиеся ноты с фундаментом в пять или шесть линеек, которыми переполнены фортепьянные сочинения новейшего производства. Если речь идет

об одной только беглости пальцев, то фортепьянные сочинения нашего мастера не заключают в себе никакой особенной трудности, потому что его немногие скачки, триольные фигуры и тому подобное, конечно, доступны всякому опытному исполнителю; но передать их как следует все-таки очень трудно. Многие так называемые виртуозы отказываются от фортепьянных сочинений Бетховена, присоединяя к упреку «Очень трудно!» еще слова «И очень неблагодарно!» Но что касается трудности, то для правильного и спокойного исполнения бетховенских сочинений нужно не больше и не меньше как постигнуть, глубоко проникнуть в его сущность и в сознании собственной посвященности отважно вступить в круг волшебных явлений, вызываемых его могучими чарами. Кто не чувствует в себе этой посвященности, кто полагает, что священная музыка есть только забава, пригодная лишь для препровождения времени в свободные часы, для минутного услаждения тупых ушей или для хвастовства своим умением, тот пусть лучше ее оставит. Только такой исполнитель и может сказать, что она «в высшей степени неблагодарна». Настоящий художник весь живет творением, которое он воспринял в духе мастера, и в том же духе исполняет его. Он пренебрегает желанием так или иначе выставить свою личность; все его творчество и изобретательность направлены лишь к тому, чтобы в тысяче блестящих красок вызвать к жизни все те роскошные, благодатные картины и явления, которые мастер волшебной силой заключил в свое

детище, и сделать это так, чтобы они обняли человека светлыми, сияющими кругами и, воспламеняя его фантазию и глубочайшее внутреннее чувство, в быстром полете понесли его в далекое царство духов.

1814

5. Крайне бессвязные мысли⁶⁵

Очерк в переводе Марии Андреевны Бекетовой

Когда я был еще в школе, я имел привычку записывать все, что поражало меня при чтении книги, слушании музыки и созерцании картины, а также и все замечательные случаи моей жизни. Для этого я сделал себе небольшую книжку и написал на переплете: «Бессвязные мысли». Мой двоюродный брат, живший со мной в одной комнате и преследовавший мои эстетические старания с поистине злой иронией, нашел эту книжку и прибавил к заглавию словечко⁶⁶ «крайне»; когда я досыта посердился на моего родственника и еще раз перечел то, что я написал, то к немалой своей досаде нашел, что многие бессвязные мысли действительно крайне бессвязны. Я бросил книгу в огонь и поклялся никогда больше не писать, но переваривать все в душе, не заботясь о том, как это на меня подействует. Но, пересматривая свои ноты, я, к немалому своему ужасу, вижу, что в позд-

⁶⁵ Впервые в «*Zeitung für die elegante Welt*» (январь 1814 года). Текст очерка приводится по изданию: Гофман Э. Т. А. Собрание сочинений. Том I. Фантастические очерки и рассказы в манере Калло. Ночные рассказы. СПб., 1896.

⁶⁶ Так было с гофмановской рукописью, когда Э. Т. А. Гофман служил еще в Глогау (1796–1798 годы). Двоюродный брат – Эрнст Людвиг Гартманн Дерфер (1778–1831).

нейших и, как можно думать, более зрелых своих годах я более чем когда-либо предался этой привычке. Почти все чистые листы и поля испещрены крайне бессвязными мыслями. Если когда-нибудь, когда я исчезну тем или иным способом, верный друг мой придаст некоторое значение этому собранию или (как это часто бывает) многое из него выпишет и напечатает, то я прошу его из человеколюбия безжалостно предать огню крайне, крайне бессвязные мысли, а прочие оставить как есть и ради *captatio benevolentiae*⁶⁷ приложить и ученическую надпись вместе со злобным прибавлением двоюродного брата.

* * *

Сегодня много спорили о Себастьяне Бахе и о старых итальянцах и не могли прийти к тому, кому отдать предпочтение. Тогда мой остроумный друг сказал: «Музыка Себастьяна Баха относится к музыке старых итальянцев так же, как Страсбургский собор относится к церкви Святого Петра в Риме».

Как глубоко поразил меня этот правдивый, жизненный образ! Я вижу в восьмиголосных мотетах⁶⁸ Баха смелое, чудное, романтическое здание собора со всеми фантастическими украшениями, искусно заключенными в целое, которое

⁶⁷ Чтобы заслужить благорасположение, снискать благоволение (*лат.*).

⁶⁸ Мотет – старинная вокальная многоголосная композиция.

великолепно и гордо стремится ввысь, а в благочестивых песнопениях Беневولي и Перти⁶⁹ – чистые и грандиозные формы собора Святого Петра, придающие соразмерность даже громадным массам и возвышающие чувство, наполняя его священным ужасом.

* * *

Не столько во сне, сколько во время той путаницы мыслей, которая предшествует засыпанию, особенно если я слышал много музыки, бывает со мной, что я нахожу соответствие между красками, звуками и запахами. Мне кажется, что все они одинаково таинственным образом зародились посредством луча света и потому должны соединяться в чудном концерте. Запах темно-красной гвоздики имеет надо мной какую-то волшебную власть; я невольно впадаю в мечтательное состояние и слышу точно будто издалека набегающие и отливающие волнами глубокие звуки английского рожка⁷⁰.

* * *

Есть моменты, особенно если я углубляюсь в великие произведения Себастьяна Баха, когда числовые отношения в му-

⁶⁹ Беневولي Орацио (1605–1672) и Перти Джакомо Антонио (1661–1756) – итальянские композиторы, писавшие духовную музыку.

⁷⁰ Английский рожок, или бассетгорн – басовая разновидность кларнета.

зыка и мистические правила контрапункта возбуждают во мне какой-то ужас. О, музыка! Я произношу твое имя с таинственным страхом и трепетом. Ты – выраженный в звуках праязык природы! Непосвященный лепечет на нем, как дитя, дерзкий подражатель проходит мимо, провожаемый насмешкой.

* * *

О великих мастерах часто преподносят анекдоты, придуманные до такой степени по-детски и рассказанные с такой невежественной глупостью, что, слыша их, я всегда сержусь и огорчаюсь. Таков, например, рассказец про увертюру к моцартовскому «Дон Жуану»; он так глупо прозаичен, что я удивляюсь, как могут повторять его музыканты, которым нельзя отказать в известной проницательности, как случилось это еще сегодня. Когда опера была давно уже готова, Моцарт откладывал со дня на день сочинение увертюры и еще за день до представления, когда озабоченные друзья его думали, что он сидит за письменным столом, он превесело отправился гулять. Наконец в день представления, рано утром, он сочинил увертюру так, что еще совсем мокрые листы партий были отнесены в театр. Тогда все пришли в удивление, как это Моцарт так скоро сочинил, а между тем такого же удивления достоин бы был всякий искусный и скорый переписчик. Разве вы не понимаете, что композитор, со-

чинявший «Дон Жуана» для своих друзей, то есть для тех, кто вполне понимал его душу, давно уже носил в сердце свое глубочайшее творение, обдумывая и округляя в уме все целое со всеми его великолепными, характеристическими чертами, так что оно жило в нем, как отлитое в точную форму? Разве вы не понимаете, что увертюра из увертюры, где уже так великолепно и жизненно обозначены все мотивы оперы, была точно так же готова, как и остальное произведение, прежде чем великий мастер взял в руки перо? Если анекдот верен, то, вероятно, Моцарт, откладывая писанье, дразнил своих друзей, постоянно говоривших о сочинении увертюры, так как ему могла казаться смешной их забота о том, что он, пожалуй, не найдет часа для чисто механической работы, то есть для воспроизведения на бумаге творения, сочиненного в минуту вдохновения и запечатленного в душе.

Многие желали найти в *allegro* пробуждение Моцарта, который невольно заснул, сочиняя ночью. Бывают же такие дураки! Я помню, как во время представления «Дон Жуана» кто-то очень горько жаловался мне, до какой степени ужасно неестественна эта статуя и черти! Я, улыбаясь, ответил ему, что странно, как он не заметил, что в белом человеке сидит один проклятый плут – полицейский комиссар, а черти – это переодетые судейские служители, ад был тоже не что иное, как участок, куда должны были засадить Дон Жуана за его бесчинства; и таким образом вся опера представляла собой аллегорию. Тогда он, совершенно довольный, щелкнул

два раза пальцами, а потом смеялся, радовался и жалел других, которые так грубо ошибались. А затем, когда говорили о подземных силах, которые Моцарт вызвал из ада, он лукаво мне улыбался, и я отвечал ему тем же.

Он думал про себя: «Мы знаем, что знаем», и был, вероятно, прав.

* * *

Давно уже я так не восхищался и не радовался, как сегодня вечером. Мой друг, ликуя, вошел ко мне в комнату и объявил, что он отыскал в какой-то харчевне, в предместье, группу комедиантов, которая всякий вечер играет перед собравшимися гостями самые лучшие драмы и трагедии. Мы сейчас же отправились и нашли на дверях комнаты хозяина писаное объявление, где, по покорнейшей просьбе уважаемого общества актеров, говорилось, что выбор пьесы всякий раз зависит от почтеннейшей публики и что хозяин постарается угостить высоких гостей хорошим пивом и табаком. На этот раз по совету господина директора была выбрана «Жанна де Монфокон»⁷¹, и я убедился в том, что представленная так эта пьеса имеет громадное значение. Сейчас же видно, что автор преследовал иронию поэзии или, вернее,

⁷¹ «Жанна де Монфокон» – пьеса популярного тогда немецкого драматурга Августа фон Коцебу (1761–1819), имеющая подзаголовок «Романтическая картина из четырнадцатого столетия» (1800).

хотел сделать смешным фальшивый пафос, поэзию, которая не поэтична, и в этом отношении «Жанна де Монфокон» одна из прелестнейших пьес, которые он когда-либо писал. Актеры и актрисы очень хорошо уловили глубокий смысл комедии и хорошо устроили сценарий. Разве не счастливая, например, была мысль, что при словах Жанны: «Должна быть молния!», вырвавшихся в минуту космического отчаяния, директор не пожалел денег на канифоль и действительно раз-за два заставил блеснуть молнию.

В первой сцене произошла маленькая неудача: картонный замок около шести футов вышины обрушился без особого шума и стало видно пивную бочку, с которой вместо балкона или окна Жанна очень сердечно разговаривала с добрыми поселянами; но вообще декорации были превосходны; особенно хорошо вышли швейцарские горы, изображенные в духе той же удачной иронии, как и сама пьеса. Костюмы тоже очень хорошо подчеркивали нравоучение, которое автор желает даже лжепоэтам, изображая своих героев. «Смотрите, – хотел он сказать, – вот ваши герои! Вместо сильных, бодрых рыцарей прекрасного прошлого вы видите плакси-вых, жалких неженков нашего века, которые страшно кривляются и думают, что все этим сделали!» Все входившие рыцари: Эстафаэль, Лаззара и другие были в обыкновенных фраках, они только навесили на себя шарфы и надели на шляпы по паре перьев. Тут же применялась одна превосходная мера, которую следовало бы ввести в употребление и на боль-

ших сценах. Я запишу ее, чтобы она навсегда оставалась у меня в памяти. Я не мог достаточно надивиться удивительной отчетливости входов и выходов актеров к общему согласию, так как выбор пьесы предоставлялся публике и поэтому труппа должна была играть много пьес без особых подготовлений. Наконец по одному немного смешному и, по видимому, совершенно невольному движению одного актера за кулисами я заметил вооруженным глазом, что от ног актеров и актрис шли в суфлерскую будку тонкие шнурки, за которые тянули, когда им следовало входить или выходить. Хороший директор, особенно желающий, чтобы все в театре шло сообразно его собственным, индивидуальным взглядам, мог бы идти и дальше: наподобие того, как существуют при верховой езде для разных маневров так называемые вызовы (трубные сигналы), которых сейчас же слушаются даже лошади, он мог бы также изобрести различные знаки для разных поз, возгласов, криков, повышений и понижений голоса и так далее и с пользою применять их, сидя рядом с суфлером.

Самый большой проступок актера, наказуемый немедленным увольнением и гражданской смертью, был бы тогда, если бы директор мог справедливо ему заметить, что он не ходил по струнке, а величайшей похвалой целому представлению было бы, что все ходили по струнке.



Великие поэты и художники тоже очень чувствительны к порицанию низших натур. Они слишком охотно позволяют себя хвалить, носить на руках и ласкать. Или неужели вы думаете, что то самое тщеславие, которому так часто бываете подвержены вы, может обитать и в более возвышенных душах? Но ведь всякое приветливое слово, всякое доброжелательное действие успокаивает внутренний голос, который постоянно говорит истинному художнику: «Как еще низок твой полет, как парализуют его земные силы – расправь скорее свои крылья и унесись к сияющим звездам!» И послушный тому голосу художник часто бродит кругом, не находя своей родины до тех пор, пока голос друга не выведет его на настоящую дорогу.



Когда я читаю в музыкальной библиотеке Форкеля⁷² низменное и позорное суждение о Глюковской «Ифигении в Авлиде», в глубине души моей шевелятся удивительные ощущения. Если этот великий и превосходный человек читал

⁷² Форкель Иоганн Николаус (1749–1818) – геттингенский ученый-музыковед. В трехтомном труде «Музыкально-критическая библиотека» (1778–1779) пренебрежительно отзывался о творчестве Глюка.

эту бессмысленную болтовню, то им должно было овладеть неприятное чувство, подобное тому, какое испытал бы человек, гулявший по прекрасному, цветущему парку и наткнувшийся вдруг на крикливых и лающих собачонок, которые не могли бы причинить ему никакого значительного вреда, но невыносимо бы ему надоели. Но в те времена, когда победа уже одержана, особенно приятно слышать о прошлых притеснениях и опасностях, потому что они еще более возвышают блеск этой победы; как радуется душа, когда оглянешься еще раз на неудачи, над которыми гений распустил свое победное знамя, покрыв их позором! Утешьтесь, непонятые и притесняемые легкомыслием и непониманием духа времени: победа, наверное, суждена вам, и она-то и будет вечна, потому что ваша тяжелая борьба есть временное несчастье!

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.