

V. Брамс, Брукнер и «Возлюбленный Бог»

14 октября 1896 г. в Вене почтенный пожилой господин с длинной бородой, сморщенным, осунувшимся лицом, на котором лихорадочно блестели глаза, стоял, не двигаясь, со шляпой в руке перед собором Св. Карла, где проходила церемония по поводу кончины Антона Брукнера. Стоявший не решался войти внутрь из-за сковывающего его чувства неприятия покойного. Этим слегка сгорбленным бородатым стариком был Иоганнес Брамс. Измученный раком, он, спустя несколько месяцев после смерти Брукнера, последует за ним. Великий музыкант никогда не любил Брукнера, всегда считал его скромным школьным учителем, провинциальным, ханженским, тяжеловесным декоратором, который выстраивал бесконечные симфонии, подобные колоссальным монументам, сооруженным для посредственных личностей.

Правда, благодаря посредничеству общих друзей-музыкантов, примирение все-таки состоялось. Это было в 1889 г. в любимом Брамсом ресторане — «У красного дикобраза». Перед этим в Вене состоялась премьера седьмой симфонии Брукнера, имевшая большой успех, что явилось подарком для отпраздновавшего свое 65-летие композитора. За несколько лет до этого Иоганн Штраус, всемирно известный «Король вальса», к которому Брамс питал безграничное доверие, написал Брукнеру записку, содержание которой, благодаря болтливости одного из учеников композитора, обошло всю Вену: «Вы — гений, — заверял Штраус, — а я не более, чем скромный скрипач из предместья».

Нет, Брамс совсем не был какой-то жалкой личностью, для которой, чтобы иметь собственное мнение, требовалось одобрение других. И обстоятельства складывались так, что он все больше убеждался, что этот своенравный конструктор громадных симфоний был не без таланта. Может быть, Брамса притягивала и одновременно отталкивала этакая невинность Брукнера, проистекающая из благочестивой набожности, свободно выставяемой напоказ. Это происходило в эпоху земного позитивистского оптимизма с легким содроганием от всеобщего, едва прикрытого увлечения спиритуализмом, и поэтому проявление набожности не пользовалось популярностью.

Людей интересовало, кем же в действительности был этот музыкант, который непрерывно писал *Те Деум* и мессы, похожие на симфонии, и симфонии, похожие на мессы. Чтобы ответить на этот вопрос, Брамсу нужно было познакомиться с этим человеком, и это знакомство состоялось.

Мы не знаем, какие темы были предметом их разговора. Видимо, обоюдная скованность не позволила им выйти за рамки разговоров на темы профессиональные или гастрономические, хотя опыт Брукнера в набожном посте, во всяком случае, соответствовал компетенции Брамса в жарком. Все же в определенной мере они преодолели взаимное недоверие, хотя происшедшее не повлекло за собой другие встречи, если не считать взаимного снятия шляп в фойе концертных залов.

Так было и в утро похорон. Брамс, который как раз написал последнюю страницу своего хорала для органа «О мир, я должен тебя покинуть» и незадолго перед этим озвучил «Святого Павла», а в последних разделах фортепьянного Интермеццо отразил страстные, изнуряющие поиски бесконечного, начал именно теперь лучше понимать суть человека, который свою последнюю девятую «незаконченную» симфонию посвятил «возлюбленному Богу». Брамс предпочел тихо и в одиночестве постоять перед церковью, из которой доносились траурные звуки. Если бы он вошел, он все равно сохранил бы свою собственную позицию по отношению к проблеме трансцендентальности, находясь в тягостном предчувствии слишком легкой смены мироощущения под давлением возраста, ужасной болезни и тягот души, которые композитор стойко переносил. Более, чем другие, он был готов принимать истину через иррациональное. Но диалог Брамса с Богом, кажется, в этом мире не был предусмотрен.

Брукнер, наоборот, всю свою жизнь писал о своей самоотверженной любви к Богу. Как ревностный католик, он оставил после себя бесчисленные, полные любви, страницы, посвященные Богу, в которых муки поиска проявляются более явно, чем успокоение при обретении. Даже если манера его поведения была проникнута ортодоксальным и абсолютным повиновением, в его музыке чувствовался страх — мимолетный, непостижимо тревожный образ.

Брамс вроде бы никогда не проявлял особого внимания к иррациональному. Кажется, единственный разом, когда он предался

интенсивным размышлениям о жизни и смерти, было время создания «Немецкого реквиема» (эмоциональным поводом к этому послужила смерть матери). Замечательное, тонкое, стремящееся к мистицизму произведение, не ограниченное ни точным религиозным представлением, ни профессиональной позицией. Где-то в конце жизни композитор заново прочел Библию и при написании «Четырех серьезных песен» затронул тему завещания. За несколько месяцев до смерти он, очевидно под влиянием Баха, изучал метафизическое пространство хорала с 11-ю песнями (ор.122), из которых последняя имеет символическое название: «О мир, я должен тебя покинуть!»

В «Четырех серьезных песнях» (ор. 121) изыскания Брамса в области религиозной тематики в связи с эсхатологической гипотезой полностью погрузились в мрачную атмосферу ожидания откровения, в то время как в реальности композитор запутался в размышлениях о человеческом убожестве.. Никогда до этого музыка не объединялась с таким потрясающим текстом (Экклезиаст, 3:18-22):

«Сказал я в сердце своем о сынах человеческих, чтоб испытал их Бог, и чтобы они видели, что они сами по себе — животные:

Потому что участь сынов человеческих и участь животных — участь одна; как те умирают, так умирают и эти, и одно дыхание у всех, и нет у человека преимущества перед скотом; потому что все — суета!

Все идет в одно место; все произошло из праха, и все возвратится в прах.

Кто знает: дух сынов человеческих восходит ли вверх, и дух животных сходит ли вниз, в землю?

Итак увидел я, что нет ничего лучше, чем наслаждаться человеку делами своими: потому что это — доля его; ибо кто приведет его посмотреть на то, что будет после него?»

Это относится и к музыке с псалмоподобным и покаянным содержанием, несколько архаичной в своем литургическом, «дорическом» стиле, но по своему смелой и современной в многообразных тематических трансформациях. По сути, это путешествие в те сферы духовного изумления, которые Кьеркегор назвал «ничейной землей». Это решающий опыт в конце жизни, когда кажется, что ранее ясный смысл всего ставится с ног на голову.

Как говорил Эллиот: «Кажется, что, когда человек становится старше, ход прошлой жизни видится другим».

Как уже упоминалось, отношения между Брамсом и Брукнером были не самыми лучшими до их примирения. Их карьеры в искусстве были различными, что наложило отпечаток на их характер и манеру поведения. Когда в 1853 г. Брамс благодаря великодушному и проницательному Шуману привлек к себе внимание мировой общественности как новый гений, Брукнер, родившийся в 1824 г. и бывший на 9 лет старше Брамса, получил от Ассмайра, очень авторитетного в Венском кругу деятеля искусства, ученика Гайдна, «отеческий» совет прекратить писать музыку. Если не считать очевидного отсутствия проницательности у Ассмайра, этот факт — знак того, что 29-летний Брукнер не обладал такими выраженными способностями к музыкальному творчеству, как 20-летний Брамс.

Техника и формальное чутье не всегда лежат в колыбели гения. Конечно, тот, кого музы в знак благосклонности не целовали в лоб, даря врожденную легкость, имеет совсем другой жизненный путь. Каждая нота стоит ему крови, долгого, унижительного учения, как это было у Брукнера — органиста в провинциальных церковных хорах, автора литургических произведений.

Конечно, у Брамса тоже была не слишком легкая жизнь, но его судьба была «предначертана». Он не принимал участия в конкурсе за место на государственной службе, как подавленный отчаянием Брукнер. У Брамса никогда не было так называемых нервных срывов. Как друзья, так и лжедрузья с «камнем за пазухой» рассказывали ему о качествах Брукнера, уже зрелого музыканта. Они называли его жертвой религиозной мании, чудаком. Говорили, что он опускается на колени перед каждым священником с просьбой о благословении, что он подвержен легкой, с точки зрения психоанализа, но существенной форме душевного заболевания, которое вело его к мании счета, в частности подсчету звезд, листьев, ступенек, шагов и даже жемчуга на платье Бетти фон Майфельд. Она была его любимой подругой, посещавшей его на курорте с горячими источниками, где он пребывал по настоянию врача.

А Брамс... радовался. Но не очень — когда услышал о посвящении Брукнером третьей симфонии Рихарду Вагнеру. Известно, что между Брамсом

и Вагнером имелись определенные трудности во взаимопонимании, а точнее — явная вражда, непреодолимая антипатия друг к другу. Вдобавок склоки, сплетни, клевета раздувались сторонниками как Вагнера, так и Брамса.

Страсть же Брукнера к музыке питалась и этими жалкими историями. Когда состоялась премьера его третьей симфонии, посвященной Вагнеру, знаменитый критик Э. Ганслик, друг Брамса, написал: «Его поэтические намерения не стали для нас ясными. Может быть, речь идет о слиянии «Девятой» Бетховена с «Валькирией» Вагнера, которая заканчивается тем, что героиня попадает под копыта лошади». На следующий день после этой рецензии Ганслик не преминул подкрепить свои упреки тем, что грубо потребовал освободить Брукнера от должности доцента Венского университета.

Через несколько лет после этого Брамс писал своей знакомой в письме от 12 января 1885 г.:

«Все имеет свои границы. Брукнер держится в стороне. Ни в коем случае не следует говорить о его делах. Он бедный человек, лишенный смысла жизни, что на совести священников. Я не знаю, можете ли вы себе представить, что это значит — провести собственную юность среди священников. Я мог бы кое-что поведать и об этом, и о Брукнере».

Между тем, Брукнер, словно лишенный щек, подставляемых для получения от жизни пощечин, некоторое время спустя сказал о Брамсе: «Он замечательный музыкант, прекрасно владеющий своим ремеслом, но его произведения лишены главной мысли».

Еще через несколько лет после этого, как мы упоминали, они помирились. Наступил 1896 год — высшая точка для обоих великих музыкантов. Оба смертельно больны. Один пишет так и оставшуюся незаконченной большую симфонию, а второй, чтобы предупредить возможные религиозные недоразумения, полемически называет себя «все еще язычником» и озвучивает Ветхий и Новый завет. Из этого необычного вокального цикла уместно вспомнить последнюю песню, отрывок из знаменитой XIII главы «Первого послания к Коринфянам», так называемую «Высокую песнь любви»: «Если имею *дар* пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так-что *могу* и горы переставлять, а не имею любви, — то я ничто».

Брамсу очень нравился именно такой Бог, который устами своего апостола сначала говорил о любви, а затем о вере и знании. Он сумел создать для этого музыку, которая после мучительной мрачности предшествующих песен явилась не только утешением, но и бальзамом для души.

Последнее усилие Антона Брукнера было отдано и посвящено «Возлюбленному Богу». Символично, что это произведение после третьей медленной части осталось незаконченным: проникать в тайну религиозного чувства через музыку — мероприятие бестактное, морально запрещенное. Вера этого человека — как немногие, невинного и безупречного — была, безусловно, заслугой совести, нелегко обретающей прочное место в душах людей.

Может быть, Брукнер, как и Брамс, тоже ощутил в связи с музыкальной интерпретацией слов святого Павла тревожную несостоятельность человеческого бытия: «Настоящее мы видим как-бы сквозь *тусклое стекло, гадательно*, вместо того, чтобы видеть его лицом к лицу».

В подобном принятии границ человеческого искусство становится святым даже для сомневающихся и неверующих людей. И не потому, что оно заранее неизбежно определяет образ Бога, а потому, что передает духовный путь в знаках, идеях и звуках, путь, который для верующего есть дорога к Царству Божию, а для профанов — безграничное возвышенное пространство, произведенное в неповторимой индивидуальности, личности, мысли.

Брукнер и Брамс — это расставание с великой романтической эпохой, исчезающие цветные краски заходящего солнца, таинственный и неотвратимый распад картины мира, которая когда-то была великой и еще раз была через веру прожита в качестве конструктивной и непроницаемо глубокой мысли. Все это состоялось в обеих личностях, которые в свою внутреннюю жизнь прямо и целиком привнесли духовное начало.

Как предполагается, человеческое бытие и творческое поведение проявляют себя всецело пропитанными латентностью, сексуальными импульсами и влечением или отталкиванием по отношению к трансцендентальному. Следует еще раз подчеркнуть, что автор-творец и автор-человек отличаются в отношении к Абсолюту, и это часто является

решающим для справедливой оценки потомками жизни и творческой судьбы художественных гениев.

В недавних исследованиях отмечена любовная нерешительность Брамса, чья жизнь прошла под влиянием светлого образа Клары Шуман, которой он (и это символично!) посвятил как свою первую, так и последнюю композиции. Отношение Брамса к Кларе, что было выше сплетен, рассматривалось в связи с его антипатией к браку. Музыкант предпочитал последнему легкие регулярные амурные приключения в венских борделях, где скромно одетые девушки усаживались к нему на колени, называли его «г-ном профессором» и играли его бородой.

Итальянский ученый Марио Свево исследовал это упорное безбрачие, дабы с радикальных позиций показать ненормальность поведения Брамса, названного им «брачным недопущением». Причиной этого ученый считает слишком ранний сексуальный опыт Иоганнеса, у которого уже в 13 лет были первые контакты с женщинами в кабаках гамбургского порта, посещаемых сошедшими с кораблей матросами, чтобы выпить и потанцевать. С тех пор у него развился непреодолимый разрыв между сексуальностью и нежностью, приведший его, с одной стороны, к слишком быстрым, продажным отношениям, а с другой — породивший идеализацию женственности, стимулировавшей в нем чисто субъективное торможение.

Мужчина всегда ищет одиночества: так он избегает страха насильственного вторжения в его интимную сферу и бессознательного желания защитить собственный противоречивый материнский комплекс. Отказ от семьи, утверждает Свево, — это жгучее желание и ускользающее удовлетворение потребностей. Переведенное в звуки, все это становится музыкой, посредством которой можно пережить мучения гиперчувствительного индивидуума по поводу страстного желания того, что могло бы быть и чего не было. В возрасте 30-и лет Брамс написал: «Я был всегда предназначен для монастыря, только подходящего для меня монастыря еще нет».

Относительно Брукнера тоже проводились исследования. Ученые пытались объяснить и оправдать возникающие вокруг композитора различные банальные анекдоты, противоречащие его сути как истинно верующего человека и относящиеся к обезоруживающей невинности и

бестолковости его набожности. Такая набожная одержимость более направлена на соблюдение догматических и канонических правил, чем на собственно настоящую религиозную веру. Вера, которая становится институтом, церковью, находится в противоречии с постоянно пылающей, проникнутой болезненным сладострастием атмосферой брукнеровской музыки. С точки зрения психоаналитического исследования, личность композитора, кажется, однозначно обнаруживает скрытый мазохистский характер, который направлен на судорожное удовлетворение боли через боль.

Впрочем, Фрейд открыл определенные мазохистские валентности в музыке и их сублимации. Теодор Райк, например, говорил о непреодолимом аутоэротическом импульсе, овладевшем Брукнером, когда тот слушал любовный дуэт из II акта «Тристана и Изольды». И это понятно. Его собственная музыка, которая основывается на симметрии и хорошо выстроенных повторениях, содержит напряженный потенциал исполненных переполняющего благозвучия «ландшафтов», где хроматизмы, гармонические и тембровые оттенки присутствуют как нечто неосознаваемое, как атрибуты возникновения музыки из самых глубоких душевных сфер человека. Может быть, беспокойные тени души, с болью и трудом подавляемые импульсы, могли бы позволить его нотным страницам устремиться к катарсису и направить их к Абсолюту, свету, на который в белых одеждах ориентировалась его собственная душа, заключенная в подавленной, истерзанной личности.

Итак, у Брукнера была своя рана, как и у его любимого Вагнера. Между прочим, была она и у Брамса, чья уверенность «любителя» была отмечена античным обаянием на исходе его последних страниц, и это означало принятие мистерии как акта милости для него самого и мира. Последний для человека более значим, чем для деятеля искусства, равно как и гармоническое возвращение в материнское лоно, которое все возобновляет.

(«Музыка и психика»)