

*Л. В. Кириллина**

БЕТХОВЕН И ДИОНИСИЙСТВО**

В статье говорится о ницшеанской концепции дионисийства в связи с творчеством и философскими взглядами Бетховена. Эта идея, идущая от самого Ницше, развивалась в текстах русских мыслителей и поэтов рубежа 19 и 20 веков, прежде всего, Вячеслава Иванова. Однако основания для такой интерпретации бетховенского искусства могут быть обнаружены в источниках, связанных с жизнью и творчеством великого композитора: в его собственных высказываниях, в его литературно-философских интересах, в замыслах неосуществленных произведений (например, оперы «Бахус» на либретто Рудольфа фом Берге, 1815). Дионисийство Бетховена оказывается не поздним домыслом последователей Ницше, а результатом органического развития культурных процессов всего 19 века.

Ключевые слова: Бетховен, Ницше, Вячеслав Иванов, дионисийство

L. V. Kirillina

BEETHOVEN AND DIONYSIANISM

The article deals with the Nietzschean concept of dionysianism in relation to Beethoven's creative work and philosophical views. This idea, drawn from Nietzsche himself, was developed in some texts of Russian thinkers and poets of the turn of the 19th and 20th centuries, first of all, Vyacheslav Ivanov. However, the reasons for this interpretation of Beethoven's art can be found in sources related to the life and work of the great composer: his own words, his literary and philosophical interests, his plans for unrealized works (for example, the Opera "Bacchus" based on Rudolph vom Berge's libretto, 1815). Beethoven's dionysianism turns out to be not a late speculation of Nietzsche's followers, but the result of the organic development of cultural processes throughout the 19th century.

Keywords: Beethoven, Nietzsche, Vyacheslav Ivanov, Dionysianism

* Кириллина Лариса Валентиновна, доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Государственный институт искусствознания, larissa_kir@mail.ru.

** Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00457 «Бетховен: Личность и творчество Людвига ван Бетховена в зеркалах рецепций и интерпретаций».

Одна из ключевых идей Фридриха Ницше, соотнесенная на рубеже XIX и XX веков с творчеством Бетховена как одного из культурных героев Нового времени — по-новому интерпретированный дионисийский миф и вытекающая из него идея «рождения трагедии из духа музыки» (название знаменитой книги Ницше 1872 года стало самостоятельным афоризмом). В ницшеанской интерпретации Дионис предстал не в традиционном для европейской культуры Нового времени образе весёлого устроителя хмельных празднеств, а в качестве грозного и страшного божества неукротимых сил природы, соединяющего в себе хтонические, титанические, героические и даже протохристианские черты (мессианизм, отверженность и жертвенность). Будучи специалистом по античной культуре, Ницше фактически вернул образ Диониса к его древним корням, отчасти утраченным за тысячелетия развития европейской цивилизации, всячески стремившийся покорить, укротить, приспособить под свои нужды как мир внешней природы, так и иррациональные глубины человеческой психики. Для развития наук об искусстве (эстетики, психологии творчества, собственно искусствоведения в разных его областях) важной оказалась и четко сформулированная Ницше дихотомия «аполлинийского» (или «аполлонического») и «дионисийского» типов мировосприятия и художественного мышления. Эта идея, опять же, опиралась на реалии древнегреческой культуры, но стала удобным инструментом для анализа гораздо более широкого круга явлений, от целых стилевых эпох до творчества конкретных авторов. Музыкальное искусство изначально было связано с обоими духовными началами, что отразилось в мифологии музыки как таковой: у древних греков музыка была универсальной и всепроникающей силой, гармонизирующей мироздание на аполлонический лад (Аполлон как попечитель хора Муз, Мусагет), но вместе с тем прародителем трагедии, также тесно связанной с музыкой и Музами, был Дионис.

Уже у Ницше в дионисийском контексте возникает имя Бетховена. В «Рождении трагедии из духа музыки» он прямо пишет об этом, хотя рядом с Бетховеном, конечно, незримо присутствует и Фридрих Шиллер, коль скоро речь идет не только о музыке, но и о словесном тексте финала Девятой симфонии:

«Превратите ликующую песню «К Радости» Бетховена в картину и если у вас достанет силы соображения, чтобы увидеть «миллионы, трепетно склоняющиеся во прахе», то вы можете подойти к Дионису. Теперь раб — свободный человек, теперь разбиты все неподвижные и враждебные границы, установленные между людьми нуждой, произволом и «дерзкой модой». /.../ Благороднейшая глина, драгоценнейший мрамор — человек здесь лепится и вырубается, и вместе с ударами дионисического миротворца звучит элевсинский мистический зов: «Вы повергаетесь ниц, миллионы? Мир, чуешь ли ты своего Творца?»» [6, с. 62].

В русской литературе и философии идеи Ницше развивались прежде всего в работах Вячеслава Иванова, где, помимо прочего, неоднократно мелькало и имя Бетховена. Приведём показательную цитату:

«Ницше был оргиастом музыкальных упоений: это была его другая душа. /.../ Должно было ему стать участником Вагнера сонма, посвященного служению Муз

и Диониса, и музыкально усвоить воспринятое Вагнером наследие Бетховена, его пророческую милость, его Прометеев огненосный полый тирс: его героический и трагический пафос. Должно было, чтобы Дионис раньше, чем в слове, раньше, чем в «восторге и исступлении» великого мистагога будущего Заратустры-Достоевского, — открылся в музыке, немом искусстве глухого Бетховена, величайшего провозвестника оргийных таинств духа» [4, с. 28].

В небольшой статье «Вагнер и Дионисово действо» Иванов вслед Ницше говорит о финале Девятой симфонии Бетховена как о прообразе вагнеровских мистерий: «Вагнер — второй, после Бетховена, зачинатель нового дионисийского творчества и первый предтеча вселенского мифотворчества» [5, с. 35].

Зададимся вопросом: имелись ли реальные исторические основания для подобных параллелей, или их следует приписать только тенденциям в развитии философско-эстетической мысли конца XIX — начала XX века? С титаном Прометеем, похитившим ради любви к людям божественный огонь, Бетховена сравнивали ещё при жизни, и он сам мог про себя такое читать в современной ему прессе [3, с. 368]. Аполлоническое начало Бетховену также было присуще; Аполлон и музы неоднократно фигурируют в его высказываниях об искусстве, причем в очень серьезном контексте, например, в известном фрагменте из письма к издательство «Шотт»: «Аполлон и музы пока не отдадут меня в руки смерти, ибо я еще в таком большом долгу перед ними, и прежде чем отправиться в поля Элизиума, обязан оставить после себя то, что внушает и велит исполнить мне дух» [3, с. 340]. Своих наиболее уважаемых коллег-композиторов Бетховен называл «собратями в Аполлоне» или каким-то сходным образом («Обнимаю Вас как мудрого служителя Аполлона» — из письма к Гансу Георгу Негели [3, с. 335]. А одно из писем к Винценцу Хаушке подписано «Ваш во Христе и Аполлоне» [3, с. 340].

Но что мы знаем о его дионисийстве, если понимать под таковым некую философию и проистекающую из неё поэтику? Бетховен не мог быть ни ницшеанцем, ни вагнерианцем, поскольку жил намного раньше, и почвой, на которой возникло его искусство, было позднее Просвещение и героический классицизм эпохи наполеоновских войн. Правомерно ли включать искусство Бетховена в «дионисийскую» линию?

Любая философия опирается не только на собственно тексты и идеи, но и на культурную традицию в целом, включая все виды искусства, окружающую архитектурную и бытовую среду, моду и прочее. Античность в европейской культуре не умирала никогда, а эпохи классического типа (Ренессанс и Просвещение) строили на ней свою эстетику, выдвигая на первый план аполлоническое начало, однако не вычеркивая из своей системы ценностей и дионисийское.

Дионисийские мотивы существовали в немецкой и австрийской культуре конца XVIII — начала XIX века на разных уровнях, от чисто декоративного (украшения зданий в стиле рококо, интерьеры светских салонов, ампирная мебель, каминные часы, росписи стен и плафонов, виньетки на книгах и нотах) до философского. И, естественно, эти уровни не были замкнуты, они нередко пересекались. Визуальные воплощения этих мотивов Бетховен постоянно видел вокруг себя и в Бонне, и в Вене, даже если он до некоторого времени вообще

не задумывался над тем, что такое дионисийство. Так, фасад старой ратуши в Бонне (здание в стиле рококо построено в 1730-х, окончателная отделка произведена около 1780) украшен фигурами козлоногих сатиров, поддерживающих часы над центральным входом. В другой руке у каждого сатира гирлянда цветов и плодов — символ изобилия, а над часами видны две бараньи головы с человеческими глазами. Всё это — дионисийские символы, и юный Бетховен видел их буквально каждый день, проходя мимо ратуши. В Вене дионисийские образы (картины вакханалий, изображения сатиров, кентавров и вакханок, декор в виде тирсов, виноградных лоз и плющевых венков) встречались в интерьерах дворцов, театров и светских салонов, в которых Бетховен постоянно бывал. Среди сохранившихся книг из личной библиотеки Бетховена — «Прогулка в Сиракузы в 1802 году» Иоганна Готфрида Зойме, изданная в 1803 году [18]. Фронтиспис книги содержит гравюру дионисийского характера: под пышной виноградной лозой стоит кентавр с кубком вина, а на спине у него — сосуды с хмельным напитком. На портретах конца XVIII — начала XIX века некоторые аристократки охотно позировали в образах вакханок. В частности, таковы известные портреты леди Эммы Гамильтон (один портрет кисти Джорджа Ромни, другой — Элизабет Виче-Лебрен, третий — Генри Боуна). Изображали в виде вакханок и дам, хорошо знакомых Бетховену (портрет графини Жозефины Дейм работы неизвестного автора, 1810-е годы — иногда считается, что автором этого портрета могла быть сестра Жозефины, графиня Тереза Брунsvик [15, Abbildung 26 nach S. 256]).

В 1803 году на сцене придворного театра в Вене был поставлен «героический балет» под названием «Вакх и Ариадна» (*Bacchus und Ariadne*) с музыкой Таддеуса Вейгля. Автором сценария и постановки был французский балетмейстер и танцовщик Себастьян Галлет, ученик прославленного Жана-Жоржа Новерра. Среди действующих лиц балета были не только Вакх, Ариадна, Тесей и Федра, но и множество безымянных персонажей, включая фавнов, сатиров, вакханок и нимф [14, S. 9–10]. Балет, в духе традиции Новерра, был драматическим и отчасти психологическим: Ариадна, вероломно покинутая Тесеем, отнюдь не сразу становилась возлюбленной и супругой Вакха; чтобы покорить ее сердце, богу требовалось проявить особую чуткость и великодушие.

В ранний период творчества у Бетховена какого-то особого интереса к дионисийской тематике не просматривается. Однако в балете «Творения Прометея» (1801) вакхическое неистовство присутствует, и оно становится очень важным звеном в развитии сюжета, придуманного еще одним хореографом-новатором, Сальваторе Вигано. Дионисийское буйство, внушённое первобытным людям, созданным Прометеем и приведенным им на Парнас, приводит к выплеску воинственной агрессии и к гибели Прометея, которого закалывает кинжалом разгневанная муза трагедии, Мельпомена. Мудрый бог Пан воскрешает титана, и люди наконец-то проникаются истинно человеческими чувствами: любовью, состраданием, благодарностью. В финале композитор воспевае торжество аполлонического начала, победу разума над страстями, гармонии над необузданной свободой. Балет был написан по заказу придворного театра, и выбор сюжета оставался всецело за балетмейстером. Но тема финального контрданса, объединяющего богов и людей, настолько полюбилась Бетховену,

что он положил ее в основу финала своей Третьей, Героической, симфонии (1804). Несомненно, он хотел, чтобы публика узнала цитату, и тем самым давал один из ключей к истолкованию концепции всей симфонии. Ее герой сродни Прометею, жертвующему собой ради счастья человечества.

К 1810-м годам взгляд Бетховена на дионисийскую проблематику ощутимо меняется. В книге «Переписка Гёте с ребёнком» Беттина Brentano (в замужестве Арним) приводит своё письмо к поэту, датированное 28 мая 1810 года и повествующее о её встрече с Бетховеном. Думается, что, публикуя этот текст в 1835 году, когда не было в живых ни Бетховена, ни Гёте, Беттина многое присочинила, но именно здесь едва ли не впервые обозначена религиозно-философская суть бетховенского дионисийства:

«Он [Бетховен] сам говорил: “Когда я открываю глаза, у меня вырывается вздох — окружающий мир настолько противоречит моей религии, что мне остаётся лишь его презирать, ибо он не понимает, что музыка — куда более высокое откровение, нежели вся мудрость и философия. Она — вино, внушающее новые открытия, а я — тот Вакх, что готовит это вино для человечества и доводит его до духовного опьянения; если люди смогут этим воспользоваться, они обретут то, что потом вынесут на твердую почву. У меня нет ни одного друга; я должен жить в одиночестве, но я знаю, что Бог ко мне ближе, чем к кому-либо другому в моем искусстве. Я взираю на него без страха, я понял его и принял. И я не тревожусь за будущее своей музыки. У нее не может быть превратной судьбы, ведь любой, кто сможет ее понять, избавится от всякой духовной нищеты, в которой влачатся все прочие» [8, S. 193].

Никак нельзя гарантировать подлинности приведенных Беттиной слов Бетховена, хотя некоторые фразы из этого текста уже стали афоризмами и цитируются как бетховенские (особенно «музыка — куда более высокое откровение, нежели вся мудрость и философия»). Высокопарная велеречивость была совсем не в духе Бетховена, который иногда, подобно библейскому Моисею, жаловался на свое косноязычие, а иногда, наоборот, выражался чрезвычайно образно и ёмко, но лаконично («Я схвачу судьбу за глотку, совсем меня согнуть ей не удастся», — из письма Бетховена к Францу Герхарду Вегелеру, 1801 [1, с. 170]). Тем не менее, в монологах, вложенных Беттиной в уста Бетховена, проскальзывают фразы и слова, которые действительно были присущи именно ему и встречаются в других, безусловно подлинных документах. Поэтому не исключено, что он действительно к этому времени обнаружил в себе склонность к дионисийству как к сокровенной религии избранных.

В 1815 году близкий друг композитора, курляндский пастор Карл Аменда, прислал ему либретто оперы «Бахус», созданное приятелем Аменды, поэтом и драматургом Рудольфом фон Берге (1775–1821). Бетховена часто одолевали просьбами и предложениями написать оперу на тот или иной текст, но редко какой из присланных текстов рассматривался им всерьёз. В 1810-х годах он обращал внимание прежде всего на сюжеты, связанные с античностью. Среди них — трагедия Иоганна Августа Апеля «Каллироэ», некоторые фрагменты из которой Бетховен в 1809 году желал, по его словам, «положить на ноты или на тоны» [1, с. 377], специально написанное для Бетховена в 1813 году

либретто Теодора Кёрнера «Возвращение Улисса на родину» (замысел не был осуществлен из-за гибели поэта на войне), либретто Георга Фридриха Трейчке «Ромул и Рем», которое неожиданным образом перехватил у Бетховена мало-значительный композитор Иоганн Фусс, поставивший свою оперу на этот сюжет в 1814 году [2, с. 270].

«Бахус» понастоящему заинтересовал Бетховена, и в его архиве сохранилось не только само рукописное либретто (оно находится в Немецкой государственной библиотеке в Берлине, шифр Mus.ms.autogr. Beethoven, L. v. 37,3), но и отрывочные словесные и музыкальные наброски к предполагаемой опере. Замысел оказался, к сожалению, не осуществленным из-за тяжёлых семейных обстоятельств (смерти брата композитора, Карла Каспара, и долгих судебных тяжб по опеке над маленьким племянником Карлом). По всей видимости, Берге, надеясь, что Бетховен всё-таки соберётся с силами, не стал издавать «Бахуса» целиком или предлагать какому-то другому композитору, хотя одна из сцен была напечатана в 1815 году в сборнике «Livona», причем ее текст несколько отличается от рукописного варианта, отосланного Бетховену [13].

Сюжет «Бахуса», полностью вымышленный и не соответствовавший никакому конкретному греческому мифу, опирался на хорошо знакомые тогдашней публике образы, но в то же время содержал религиозно-философские моменты. Это явствует уже из перечня действующих лиц, среди которых есть как боги высших сфер и преисподней (помимо Бахуса, это Юпитер, Плутон, Прозерпина, Меркурий), так божества более низкого ранга (Силен, нимфа Полимния) и люди (царица скифских амазонок Фалестрида, царь фракийского племени эдонян Ликург и его сын Дриас). Первопричиной событий, разворачивающихся в пьесе, является трагическая история любви Бахуса к нимфе Эрифии, которая изменила ему и погибла, но перед смертью родила сына, спасенного ее подругой Полимнией. Во втором акте Полимния признается Бахусу, что она тайно передала младенца жене царя Ликурга. И это значит, что Дриас — сын Эрифии. Бахус разрывается между воспоминаниями о любви к изменнице и жаждой мщения. На защиту Дриаса встают его приемный отец и царица амазонок Фалестрида, страстно влюбленная в юношу. В битве против Бахуса гибнут Ликург и Фалестрида, а затем на руках у Полимнии умирает и раненый Дриас. Бахус, обнаруживший, что заблуждался, и на самом деле Дриас — его кровный сын, взывает к высшим богам: Юпитеру, Плутону и Прозерпине. Боги соглашаются вернуть к жизни Дриаса, и Бахус соединяет его с верной Полимнией.

Хотя в сюжете присутствует тема верной и самоотверженной любви, к романтическим переживаниям героев проблематика либретто не сводится. Фабула пьесы по сути является сценарием мистерии о грехе и искуплении (история Эрифии), а также о воскрешении из мертвых (история Дриаса). Эти мотивы безусловно роднят дионисийский миф, пусть даже вымышленный, с христианским учением. К тому же смысловым стержнем драмы становится диалог Отца и Сына.

Кроме того, всё либретто проникнуто философскими и натурфилософскими идеями. Герои постоянно рассуждают не только и не столько о своих личных чувствах и поступках, сколько о природе, жизни, смерти, судьбе, гневе и милости богов. Первая же ария Полимнии, обращенная к нежно любимому

ею Дриасу, представляет собой философский монолог, содержание которого должно было оказаться очень созвучным Бетховену — автору «Пасторальной симфонии»:

Ключ рокочет. Жизни упоенье
светится в потоке тихих вод.
Хочется обнять нам в восхищенье
всё, что рядом дышит и растёт.
Но цветы живут одним лишь мигом,
дуновенье — и уже их нет.
Так и мы, мой друг, увянем ликом
и утратим нежный жизни цвет.
Не спасись от Стикса за стенами,
не уйди от Гадеса пучин.
Бытие алмазными цепями
держит Вечность, жизни властелин.

(Перевод сделан мною по рукописному варианту текста, — Л.К.).

Бахус предстает в опере как бог-созидатель, воплощение благодатных сил природы, объект восторженного поклонения всего живого. Вместе с тем в нем пылают страстные чувства — ревность, гнев, горе, жажда возмездия — но он способен побороть свое неистовство ради любви и справедливости.

Эта трактовка заметно отличалась от традиционных мотивов классицистского искусства, в которых дионисийские сюжеты нередко приобретали чисто декоративный характер, особенно при изображении веселых вакханалий. Но для Бетховена, глубоко любившего природу и ощущавшего её как особую духовную субстанцию, присутствие в ней божественного начала было бесспорной данностью.

В либретто «Бахуса», при всей его литературной условности и сентиментальности, оживала столь милая сердцу композитору античность, соединенная с весьма близкой ему религиозной натурфилософией. Но к 1815 году ему вдруг открылось, что писать оперу на древнегреческий сюжет, не пытаясь вжиться в иной, очень далекий, музыкальный мир, было бы неправильно. Вероятно, «Бахус» стал той отправной точкой, всматриваясь в которую, Бетховен задумался о новом музыкальном языке. Среди разрозненных набросков «Бахуса» имеются словесные записи, ошеломляющие своей неожиданностью, в частности: *«На протяжении всей оперы возможно оставлять диссонансы без разрешения или разрешать их совсем иначе, ибо в те варварские времена наша утонченная музыка была немыслима»* [2, с. 294]. Появляется и в этих записях мысль о сквозном «мотиве» Бахуса, предвосхищающая технику лейтмотивов у Вебера и Вагнера.

Хотя опера «Бахус» так и не была написана, влияние этого замысла на дальнейшее творчество Бетховена оказалось весьма ощутимым. А если верить свидетельству Игнаца Йейтелеса, зимой 1821–1822 года Бетховен все еще продолжал держать замысел «Бахуса» в голове [16, S. 240]. По-видимому, либретто Берге он перечитывал неоднократно.

В 1818 году Бетховен сделал в среди эскизов фортепианной Сонаты op. 106 (№ 29) словесный набросок сочинения совершенно особенного жанра, некоей вокально-симфонической мистерии, сочетающей в себе черты как будущей

Торжественной мессы, так и Девятой симфонии (ни одно из этих произведений не было в то время даже начато).

«Adagio cantique. Благочестивое песнопение в симфонии, в старинных ладах. Либо само по себе, либо как вступление к фуге. “Господи Боже, мы хвалим тебя, аллилуйя”. Возможно, этим будет характеризоваться вся вторая симфония, где потом в последней пьесе или уже в Adagio вступят певческие голоса. <...> В Adagio текст — греческий миф, церковное песнопение. В Allegro — празднество Вакха» [10, S.2].

Говоря о «второй симфонии», он подразумевал здесь даже не Девятую, а, очевидно, задуманную параллельно Десятую. Такая парность замыслов была присуща творческому процессу Бетховена, хотя не всегда приводила в итоге к законченному результату, или же результат оказывался совсем не таким, каким мыслился вначале (хор был введен именно в Девятую симфонию, а судя по сохранившимся эскизам Десятой, в ней певческие голоса уже не присутствовали). Намерение написать музыку в старинных ладах проявилось, как мы знаем, уже в набросках к «Бахусу», но было реализовано намного позже в некоторых фрагментах Торжественной мессы op.123 (1819–1823) и в Adagio из Квартета op. 132 (№ 15), которое недвусмысленно названо «Священная благодарственная песнь выздоравливающего Божеству, в лидийском ладу».

Однако в приведенной здесь цитате для нас важна не столько сама идея введения певческих голосов в симфонию, сколько странноватое на первый взгляд, но вполне естественное для позднего творчества Бетховена сопряжение христианской молитвы и вакхического дифирамба.

Идея «празднества Вакха» могла восходить к «Бахусу», и в таком случае она также имела религиозный характер. В либретто Рудольфа фон Берге нимфы и пастухи воспевали Вакха (Бахуса) в выражениях, встречавшихся и в христианской гимнографии (гимны *Veni Creator spiritus* или *Veni redemptor gentium*):

Дриады:

— Всесильные боги!

Неужто Спаситель

К нам завтра придёт?

Пастухи:

— Придёт он, наш Бог,

Отец и Спаситель!

О, счастья восторг!

[перевод мой — Л.К.]

Мы не знаем, каким именно текстом для задуманного «празднества Вакха» собирался воспользоваться Бетховен, но дионисийский сюжет оказался в христианском контексте явно не случайно. Трудно сказать, насколько Бетховен мог самостоятельно дойти до идеи отождествления Диониса с Христом, однако некоторые предпосылки для этого безусловно имелись уже с либретто Берге, особенно в третьем акте, где Бахус, как Христос, спускается в преисподнюю, чтобы извлечь оттуда души праведников. Если же считать, что замысел *Adagio cantique* оказался реализован не в жанре симфонии, а в «Благодарственной песне»

выздоровливающего Божеству» из Квартета ор.132, то дуализм христианского и языческого можно обнаружить и здесь в контрасте двух тем: хоральной, в лидийском ладу, и торжественно-танцевальной, в духе генделевского менуэта, помеченной ремаркой «ощущая прилив новых сил».

Переистолкование идеи «празднества Вакха» из карнавальной в мистериальную имело чрезвычайно давние корни и восходило к поздней античности. Напомним, что «Триумф Диониса и Ариадны» — один из распространённых сюжетов древнеримских саркофагов первых веков н. э., и должен истолковываться не только как воспевание радостей земной жизни и своеобразная дань «жатве смерти», но и как прообраз перерождения к вечной жизни через смерть и страдание.

Античными мистериями Бетховен в зрелые годы жизни также интересовался. В письмах к его секретарю Антону Шиндлеру встречается насмешливое обращение «самофракиец» или «самофракийский оборванец» (*Samophrakischer Lumpenkerl*; [3, с. 152, 181, 188]). Вероятно, эти красочные выражения были результатом знакомства композитора с книгой Фридриха Вильгельма Шлегеля «О божествах Самофракии» (1815), посвященной мистическому культу Кабиров. Шлегель, суммируя разрозненные свидетельства древних авторов об этом таинственном культе, писал о том, что он был связан прежде всего с Церерой (Деметрой), Прозерпиной (Персефоной) и Дионисом в его хтонической ипостаси:

«Однако Аид и Дионис — одно и то же, как учил еще Гераклит, а Осирис-Дионис — владыка усопших, как и наш немецкий Один, благодетельный бог, первый из носителей отрадной вести и одновременно наш господин в царстве мертвых. Это учение, согласно которому дружественный к нам бог Дионис является Аидом, несомненно было тем утешительным верованием, которое внушали тайные учения» [17, S. 18–19].

Но, если Бетховен, пусть даже в шутку, называл своего фактотума приверженцем тайного культа, то, очевидно, себя самого он ассоциировал либо со жрецом, либо даже с мистической ипостасью Диониса.

Мистериальность — то есть наделение произведения искусства духовно-религиозными функциями — оказалась присуща и Девятой симфонии Бетховена с её финалом на стихи из «Оды к Радости» Шиллера. Это, как говорилось в начале наших рассуждений, ощущали уже современники, и это сполна ощутили потомки, включая Вагнера, Ницше и многих других музыкантов и мыслителей. Мистериальная концепция Девятой симфонии изложена в книге Отто Бенша (1930), известной отечественным читателям по крайней мере в кратком и популярном пересказе Ромена Роллана [7, с. 128–131]. Бенш первым связал шутки Бетховена по поводу «самофракийца» Шиндлера с шеллинговской реконструкцией древних таинств и с последовательно разворачивающейся драматургией Девятой симфонии. Четыре части этого произведения могут символизировать, по мнению Бенша, Цереру (в ипостаси разгневанной богини, насылающей на землю голод и катастрофы), Прозерпину, Диониса-Осириса и, наконец, Гермеса — вестника божественной Радости, которая недаром названа в стихотворении Шиллера «дочерью Элизима» (*Tochter aus Elysium*). Кроме

того, по своему жанру ода Шиллера изначально принадлежала к застольным песням, схолиям, что тоже роднило ее с дионисийской традицией (в финале бетховенской симфонии, однако, строфическая форма песни с припевом сознательно разрушена, а многие сугубо метафизические идеи изъяты). Роллан, правда, с явным скепсисом относился к столь однозначному толкованию Девятой симфонии, однако признавал, что в концепции Бенша есть какая-то «дикая поэзия» (там же, с. 131). В любом случае вселенский размах этого великого произведения и его преднамеренный выход за пределы не только инструментальной музыки, но и музыки вообще (Девятая симфония — послание и напутствие человечеству), апеллирует к поиску универсальной идеи, способной объяснить замысел Бетховена.

Разумеется, богатый и очень сложный внутренний мир композитора, отразившийся в его творчестве, не может быть сведен к какой-либо единственной концепции. Но приведенных здесь примеров, вероятно, достаточно для того, чтобы убедиться в присутствии внутри этого мира по-новому понятого уже в начале XIX века дионисийства.

В России идеи, связывающие Бетховена с этой традицией, до некоторого времени развивались свободно и беспрепятственно. Однако после 1917 года, поскольку образ Бетховена был взят на вооружение вождями революции и стал частью нового идеологического культа, все намеки на дионисийство, присущее самому композитору и раскрытое в интерпретациях русских ницшеанцев, оказались изгнанными или тщательно отретушированными. В музыковедческой литературе о Бетховене, издававшейся на русском языке в советский период, следы таких интерпретаций можно обнаружить лишь в переводных книгах Роллана, откуда тему дионисийства изъять было невозможно. Однако официально признанной и активно насаждавшейся в СССР стала другая, сугубо прометеевская, ипостась Бетховена: плебей, демократ, революционер, борец за счастье народов.

В русской поэзии дионисийская линия, связанная с истолкованием личности и творчества Бетховена, сложилась в 1910-х годах и продолжала присутствовать еще довольно длительное время, хотя не в столь откровенном варианте. Её легко проследить от «Оды Бетховену» Осипа Мандельштама (1914), «Определения творчества» Бориса Пастернака (1917), сонета Игоря Северянина «Бетховен» (1927) до стихотворений «Бетховен» Николая Заболоцкого (1946), и некоторых других (здесь упомянуты лишь самые известные).

Таким образом, то дионисийство, которое расслышали и осознали в личности и творчестве Бетховена Вячеслав Иванов и его единомышленники, не было идеей, привнесённой откуда-то извне. Оно оказалось имманентным самому духу Бетховена и в индивидуальном его качестве, и в тех проявлениях, что откликнулись на перемены внутри немецкой — а шире, всей европейской — культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бетховен. Письма. В 4 т. Т. 1: 1787–1811. Изд. 2-е, доп. / Сост., вст. ст. и комм. Н. Л. Фишмана. Пер. Л. С. Товалёвой и Н. Л. Фишмана. Доп. к составу тома, комм. и послесловие к вступ. ст. Л. В. Кириллиной. М.: Музыка, 2011. — 616 с.
2. Бетховен. Письма. В 4 т. Т. 2.: 1812–1816. Изд. 2-е, доп. / Сост., вст. ст. и комм. Н. Л. Фишмана. Пер. Л. С. Товалёвой и Н. Л. Фишмана. Доп. к составу тома, комм. и послесловие к вступ. ст. Л. В. Кириллиной. М.: Музыка, 2013. — 560 с.
3. Бетховен. Письма. В 4 т. Т. 4: 1823–1827. / Сост., пер. и комм. Н. Л. Фишмана и Л. В. Кириллиной. Вступ. статья Л. В. Кириллиной. М.: Музыка, 2016. — 784 с.
4. Иванов В. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994.
5. Иванов В. Вагнер и Дионисово действо // Иванов В. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. — С. 35–36.
6. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Сочинения в двух томах. Том 1. Сост., ред., вступ. статья и примеч. К. А. Свасьяна. М., 1990. — С. 47–157.
7. Роллан Р. Символизм Шеллинга и Девятая симфония // Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. В 8 выпусках. Вып. 8: Бетховен. Великие творческие эпохи: Девятая симфония. Последние квартеты. *Finita comoedia*. М., СПб, 2019. — С. 128–131.
8. Arnim B. Goethes Briefwechsel mit einem Kinde. Zweiter Theil. Berlin, 1835.
9. Bartlitz E. Die Beethovensammlung in der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek. Berlin, 1970
10. Beethoven L. van. Skizzenblatt zur Klaviersonate op. 106, 2. Satz und zu einer Chorsinfonie (op. 125 oder Unv 3). — Autograph // Bonn: Beethoven-Haus: HCB BSK 8/56, Sammlung H. C. Bodmer. — <https://www.beethoven.de/> — Дата обращения: 12.09.2020.
11. Baensch O. Aufbau und Sinn des Chorfinals in Beethovens Neunter Symphonie. Berlin und Leipzig, 1930
12. Berge R. vom. Bacchus. Operntext von Rudolph vom Berge in Liefland // Staatsbibliothek zu Berlin. Preussischer Kulturbesitz. Mus.ms.autogr. Beethoven, L. v. 37,3. — <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00026B0E00000000>. — Дата обращения: 12.09.2020
13. Berge R. vom. Szene aus dem Bacchus, einer Oper auf drei Aufzügen // Livona. Ein historisch-poetisches Taschenbuch für die deutsch-russischen Ostsee-Provinzen. Riga und Dorpat, 1815. S. 257–272.
14. Gallet S. Bacchus und Ariadne. Ein heroisches Ballet von der Erfindung des Herrns Gallet. Wien: bei J. B. Wallishauser, 1804.
15. Goldschmidt H. Um die unsterbliche Geliebte. Eine Bestandsaufnahme. Leipzig, 1977.
16. Frimmel Th. Beethoven Handbuch. Bd. I. Leipzig, 1908.
17. Schlegel F. W. Über die Gottheiten der Samothrake. Stuttgart — Tübingen, 1815.
18. Seume J. G. *Spaziergang nach Syrakus* im Jahre 1802. Braunschweig und Leipzig, 1803.