

**LUDWIG VAN BEETHOVEN IN THE CONTEXT OF HIS TIME
TO THE 250TH ANNIVERSARY OF HIS BIRTH**

**ЛЮДВИГ ВАН БЕТХОВЕН В КОНТЕКСТЕ ЕГО ВРЕМЕНИ
К 250-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ**

Prof. A. Demchenko, PhD.

Center for complex artistic research at the Saratov Conservatory, Saratov, Russia

ABSTRACT

Beethoven's time is basically the final stage of the Enlightenment era, which can be described chronologically as the turn of the XIX century (1790s and 1800s). In General historical terms, this grandiose period was defined by two major events – the Great French revolution and the Napoleonic wars. And it was in the socio-political sphere that France put forward one of the four key figures of this time – that was Napoleon I. Other such figures of the turn of the XIX century should be recognized as representing Germany Hegel (philosophy), Goethe (literary creativity) and Beethoven (musical art). The article defines the different features of the great composer's spiritual kinship with three other outstanding personalities. Noting the extraordinary scale of the activities of these historical figures, it can be argued that the time of the turn of the XIX century was a unique era of European civilization.

Key words: the turn of the XIX century as a unique epoch of European civilization, Beethoven in comparison with other major personalities of his time

ABSTRACT

Время Бетховена – это в основном завершающий этап эпохи Просвещения, что хронологически можно обозначить как рубеж XIX века (1790-е и 1800-е годы). В общеисторическом плане облик этого грандиозного периода определили два крупнейшие события – Великая французская революция и наполеоновские войны. И именно в социально-политической сфере Франция выдвинула одну из четырёх ключевых фигур этого времени – то был Наполеон I. Другими из таких фигур рубежа XIX столетия должны быть признаны представляющие Германию Гегель (философия), Гёте (литературное творчество) и Бетховен (музыкальное искусство). В статье определяются по-разному проявившие себя черты духовного родства великого композитора с тремя другими из названных выдающихся личностей. Констатируя неординарный масштаб деятельности этих исторических лиц, можно утверждать, что время рубежа XIX века явилось уникальной эпохой европейской цивилизации.

Key words: рубеж XIX века как уникальная эпоха европейской цивилизации, Бетховен в сопоставлении с другими крупнейшими личностями его времени.

MAIN TEXT

Литература о Людвиге ван Бетховене поистине неисчислима, о чём можно составить некоторое представление, перелистывая, к примеру, вышедший недавно в Германии фундаментальный библиографический каталог (08). Помимо музыковедческой классики (в том числе на русском языке – 01, 04), в последнее время периодически появляются новые издания, нередко представляющие большой интерес (02, 05, 06, 09, 10, 11, 13). В них в той или иной степени затрагиваются и вопросы контекста творчества великого композитора, причём появляются работы, специально посвящённые связям Бетховена с окружавшими его явлениями (03, 07, 12). Тем не менее, исследования, охватывающего все стороны этих связей, до сих пор проведено не было, и это составляет смысл предлагаемой статьи.

Время Бетховена – это в основном завершающий этап эпохи Просвещения, что хронологически можно обозначить как рубеж XIX века: 1790-е и 1800-е годы с прилегающими к ним отрезками примерно 3–4 года снизу и сверху, что в целом составляет приблизительно тридцатилетие. Это время, когда то, что касается музыкального искусства, почти «монополюсно» сконцентрировало в себе творчество великого композитора.

В общеисторическом плане облик этой грандиозной эпохи определили два крупнейшие события – Великая французская революция и наполеоновские войны.

Первое из этих событий имеет все основания именоваться с большой буквы, как **Великая французская революция**, поскольку она оказала колоссальное влияние на весь европейский миропорядок. Но не будем забывать, что этому событию предшествовала своеобразная и весьма существенная «артподготовка», задолго до того грохотавшая за океаном.

Имеется в виду Война за независимость в Северной Америке (1775–1783), которая стала первой буржуазной революцией на далёком континенте. Здесь в 1776 году было образовано новое государство – Соединённые Штаты Америки, и тогда же провозглашена Декларация независимости, в 1787-м утверждена конституция, а в 1791-м под давлением народных масс вступили в силу принятые ещё в 1789 году поправки к ней, провозглашавшие основные демократические свободы.

Из Франции с неослабевающим вниманием и нарастающим сочувствием следили за происходящим в североамериканских штатах, и основополагающие положения названных выше документов перешли впоследствии в программные тексты Французской революции (обращает на себя внимание и совпадение ряда отдельных дат).

Можно напомнить, что в Париже началом народного восстания против королевской власти явился штурм Бастилии в 1789 году. Тогда же была принята Декларация прав человека и гражданина, провозгласившая свободу личности, свободу совести, слова и печати, равенство граждан перед законом, право на сопротивление угнетению и объявившая неприкосновенной частную собственность.

Результатом следующего восстания (1792 год) стало ниспровержение монархии и учреждение республиканской формы правления. В 1793-м был казнён король Людвиг XVI, и новое восстание привело к установлению леворадикальной якобинской диктатуры (вожди якобинцев – М.Робеспьер, Ж.Марат, Ж.Дантон,

Л.Сен-Жюст). В 1794-м эта диктатура была низвергнута, а государственный переворот, произошедший в 1799 году, знаменовал окончание революции.

В сравнении с предыдущими буржуазными революциями (Нидерланды, Англия, Северная Америка) именно Великая французская приобрела всемирно-историческое значение и стала знаменем борьбы против феодально-абсолютистских порядков для целого ряда других стран. И именно тогда были сформулированы идеи демократического мироустройства, во многом актуальные до сих пор.

Незримой параллелью к происходившему во Франции явилось возникшее в России тех лет либерально-демократическое течение. Наиболее отчётливо оно было представлено в антикрепостнической публицистике Николая Новикова (в 1792 году по приказу Екатерины II заключён в Шлиссельбургскую крепость), в сатирических комедиях Дениса Фонвизина и в раннем творчестве Ивана Крылова, который, прежде чем обратиться к басенному жанру, дал образцы открытого критицизма в памфлетах начала 1790-х годов. Кульминацией российского либерализма стало, как известно, сделанное Александром Радищевым, и его обличительный пафос наиболее полное выражение получил в знаменитой книге «Путешествие из Петербурга в Москву» – написана в 1800-м, и в том же году её автор был сослан в Сибирь. Таковы те далёкие ростки, которые вылились впоследствии в восстание декабристов.

Другим грандиозным историческим событием рубежа XIX столетия явились **наполеоновские войны**. Приходится признать: в сущности, впервые это была самая настоящая мировая война. И хотя она практически ограничилась масштабами Европы (не считая военных действий Франции на Ближнем Востоке), следует учитывать тот факт, что в те времена представления о мировом сообществе сводились собственно к европейскому континенту.

Преддверием наполеоновских войн стали, начиная с 1805 года, оборонительные меры, предпринятые в ответ на интервенцию ряда европейских монархий (Австрия, Пруссия, Великобритания, Нидерланды, Испания и др.) против революционной Франции. Собственно французские завоевания начались с Итальянской кампании 1796–1797 годов и Египетской экспедиции 1798–1801.

С 1800-го в результате блистательных побед французского оружия произошло огромное территориальное расширение империи, фактически включавшей, кроме Великобритании, всю Западную и Центральную Европу. Одной из важных причин успеха в этих войнах было то, что в завоёванных странах активно вводились прогрессивные по своей сути новые буржуазные отношения.

Однако со временем наполеоновские войны всё более превращались в чисто захватнические. Впервые это обнаружилось в 1808 году в Испании, народ которой поднялся против завоевателей. И с катастрофическими последствиями для Французской империи это подтвердилось в походе 1812 года на Россию, который сам Наполеон признал позднее своей фатальной ошибкой.

Далёким прогнозом этой выдающейся победы русского оружия был Итальянский поход А.Суворова 1799 года, которому сопутствовали успехи русского флота в Средиземноморском походе Ф.Ушакова. Уже тогда действия русской армии привели к освобождению Италии от французского господства (в 1800-м она была вновь завоёвана Наполеоном).

Возвращаясь к Отечественной войне 1812 года, стоит подчеркнуть, что именно она явилась кульминацией европейской военной эпопеи рубежа XIX века и впервые обозначила полномасштабный выход России в ранг великой державы. После окончательного разгрома захватчиков при Березине боевые действия были перенесены за пределы России.

Русская армия составила основное ядро, вокруг которого группировались войска других участников антинаполеоновской коалиции. Заграничные походы русской армии 1813–1814 годов завершились взятием Парижа и падением империи Наполеона I, в результате чего народы Европы были освобождены от чужестранного владычества.

При всём том, приходится признать, что именно на рубеже XIX столетия французская нация, пройдя полосу рассмотренных выше событий Революции 1789–1799 годов и наполеоновских войн 1796–1814 (с «постлюдией» Ста дней и битвы при Ватерлоо в 1815-м), пережила «звёздный час» своей социально-политической истории. И именно в социально-политической сфере Франция выдвинула одну из четырёх ключевых фигур истории этого времени.

Разумеется, это **Наполеон I** (Наполеон Бонапарт, 1769–1821) – полководец и государственный деятель, император Франции в 1804–1814 и в марте-июне 1815 года. Он выдвинулся в период Революции – двадцати пяти лет достиг чина бригадного генерала, став затем командующим армией. В 1799-м совершил государственный переворот и вскоре сосредоточил в своих руках всю полноту власти. После вступления в 1814 году войск антифранцузской коалиции в Париж отрёкся от престола и был сослан на остров Эльба. Вновь стал императором в 1815-м (так называемые Сто дней) и после поражения при Ватерлоо вторично отрёкся от престола. Последние годы жизни провёл пленником на острове св.Елены.

Как выдающийся полководец, Наполеон I, опираясь на возникшие в первые годы Революции плодотворные начинания в военном деле и предоставленные обновлённой страной возможности, сумел создать «Великую армию» с её колоссальными для того времени вооружёнными массами и максимальной технической оснащённостью, всемерно добиваясь её высокой боевой подготовленности и всемерной дисциплины. Его успехи лидера нации в немалой степени базировались на редкой способности находить и выдвигать талантливых людей, в том числе из низших слоёв общества, и на умело построенной системе поощрения.

Он до совершенства довёл мастерство стратегии и манёвренной тактики. Нередко сражаясь против численно превосходящего противника, Наполеон стремился к разъединению его сил и к уничтожению их по частям, создавал превосходство сил своей армии на решающих направлениях, всегда стремился благодаря быстрой движениям овладеть инициативой. Примечательно высказывание У.Черчилля – представителя страны, с которой у этого полководца были непрерывные распри: «Я не выношу, когда сравнивают Наполеона с Гитлером. Я бы оскорбил память о великом императоре и воине, сравнив его с мелким партийным функционером и мясником».

Воспитанный на передовых идеях Просвещения, Наполеон с энтузиазмом воспринял Французскую революцию и, установив впоследствии личную диктатуру, несомненно способствовал утверждению и развитию основополагающих завоеваний нового буржуазного миропорядка.

Экономическая политика Наполеона была направлена на развитие торговли и особенно промышленности, в которой он видел важнейшее средство укрепления мощи государства. При его личном участии был составлен действующий до настоящего времени Французский гражданский кодекс 1804 года (Кодекс Наполеона), определяющий правовые нормы буржуазного общества.

Как государственный деятель Наполеон I стремился к утверждению аналогичных принципов и на завоёванных территориях, проводя на них прогрессивные реформы, что на фоне рутины феодально-абсолютистских режимов зачастую обеспечивало ему поддержку больших масс населения Европы. Ещё раз сошлёмся на У.Черчилля, который считал, что именно благодаря Наполеону Европа восприняла идеи Французской революции.

Блистательные победы «гения войны» и его превращение в повелителя Европы, достигшего за десять лет беспримерного могущества, создавало почву для возникновения всякого рода легенд. Человек огромной одарённости, исключительной работоспособности, сильного ума и непреклонной воли, он в пору своего высшего взлёта являлся олицетворением могучего потенциала восходящего класса буржуазии.

Помимо Наполеона, другими ключевыми фигурами эпохи рубежа XIX столетия должны быть признаны представляющие Германию Гегель (философия), Гёте (литературное творчество) и Бетховен (музыкальное искусство).

Георг Вильгельм Фридрих Гегель (1770–1831) – философ. Всю жизнь преподавал, являясь последние пятнадцать лет профессором философии в университетах Гейдельберга и Берлина. Основные труды: «Феноменология духа» (1807), «Наука логики» (1812–1815), «Энциклопедия философских наук» (1817), а также лекции по философии истории, эстетике, философии религии.

Наследуя традиции Г.Лессинга, И.Гердера, И.Канта, И.Фихте, Ф.Шеллинга, Гегель завершил становление немецкой классической философии с характерным для неё углублённым анализом духовной жизни и стремлением к построению завершённой научной системы. Его мировоззрение складывалось под влиянием идей и событий Великой французской революции и отразило основные противоречия буржуазного прогресса, подводя определённые итоги и в том отношении, что вся немецкая классическая философия являлась своеобразным теоретическим осмыслением этой революции.

На основе объективного идеализма Гегель создал систематическую теорию диалектики, которую рассматривал как путь к отысканию истины и как подлинно адекватный философский метод. Её центральное понятие – развитие как характеристика деятельности абсолюта, который в качестве мирового духа дифференцируется на «*субъективный дух*» (*существование индивида*), «*объективный дух*» (право, мораль и нравственность, подразумевающая семью, гражданское общество, государство) и «*абсолютный дух*» (искусство, религия и философия как формы самосознания духа). Примечательно, что «доверенными лицами» мирового духа Гегель считал великих людей, воплощающих смысл эпохи – в их числе он называл Александра Македонского, Юлия Цезаря, Наполеона.

С феноменом абсолюта связаны понятия «абсолютной идеи» и «абсолютного знания». Первое, по его словам, «*это совокупность категорий, которые являются условием формирования мира и человеческой истории*», то

есть то, что охватывает всё мироздание и все аспекты человеческой жизни. Второе – совокупность всех знаний, накопленных человечеством (наука, нравственность, религия, искусство, политико-правовые системы), что в конечном итоге устремлено к осмыслению тех форм и законов, которые управляют всем процессом духовного развития.

Путь этого развития представляет собой постепенное выявление творческой силы «мирового разума». В данном ряду закономерно сменяющих друг друга ступеней развития современную себе эпоху философ рассматривал как время перехода к той формации, в которой явственно проступали черты буржуазного общества с его правовыми и нравственными принципами.

Центральное место в диалектике Гегеля занимает учение о *противоречии* как внутреннем источнике и необходимом условии развития. Противоречие описывается в виде триады: тезис (исходный момент), антитезис (переход в противоположность, отрицание), синтез противоположностей в новом единстве (отрицание отрицания и тем самым снятие противоречия).

Таким образом, категорию противоречия недостаточно понимать в виде антиномии – это единство взаимоисключающих и в то же время взаимопредполагающих друг друга противоположностей. Формулируя вытекающий отсюда закон единства и борьбы противоположностей, философ всюду находит напряжённую диалектику, процесс постоянного отрицания каждого достигнутого состояния следующим, вызревающим в его недрах состоянием.

Иоганн Вольфганг Гёте (1749–1842) – основоположник немецкой литературы нового времени, мыслитель и естествоиспытатель. В 1770 году стал участником движения «Буря и натиска» и два десятилетия спустя, при достаточной сдержанности отношения к Великой французской революции, после одного из её успехов прозорливо заметил: «С этого дня начинается новая эпоха всемирной истории».

В ряде его произведений тех лет отчётливо просматривается позиция: не принимая революционного насилия, вместе с тем признаётся неизбежность социального переустройства. Так же и в последующий период, когда возобладали романтические тенденции, писатель трезво оценивал баланс их позитивного и негативного потенциала.

Как мыслитель, Гёте восходил к созвучным Гегелю прозрениям относительно теории развития и принципов диалектики, рассматриваемой преимущественно в антиномиях добра и зла, созидания и разрушения.

Если трое других из великих личностей рубежа XIX века оказались, в сущности, ровесниками (Наполеон родился в 1769 году, Гегель и Бетховен в 1770-м), то Гёте был старше их на два десятилетия. И если судьбоносный для себя период они пережили в основном в 1790–1800-е годы, то он опередил их, пройдя нечто аналогичное в 1770–1780-е.

На данном, раннем этапе творчества он был не только связан с литературным движением «Буря и натиск», но и стал его несомненным лидером. А движение это отличалось той настроенностью, которая по многим своим признакам предвосхищала дух, идеи и чувства, характерные для времени Великой французской революции.

Стремление возвеличить человека, подвигнуть его на служение высоким целям, неприятие закосневшего уклада жизни и максимализм социально-

нравственных позиций определили характерный для той поры пафос гордой независимости духа и бунтарских умонстроений. И произведения Гёте особенно ярко выразили суть этого движения.

Наиболее притягательной для штюрмеров являлась драма, и он первым дал её типичный образец в трагедии «Гёц фон Берлихинген» (1771). Излюбленным жанром эпохи Просвещения был эпистолярный жанр, и его лучшим примером стал роман «Страдания юного Вертера» (1774).

Помимо множества стихотворений, среди других примечательных произведений той поры – драмы «Клавíго»(1774), «Стелла» (1775), «Эгмонт» (1775–1787). В них со всей очевидностью заявили о себе энтузиазм молодой поры жизни, эмоциональная напряжённость, бурное кипение открытых чувств, их свежесть и непосредственность со свойственной всему этому раскрепощённостью художественного выражения, что отражало радикализм жизненных позиций.

Кстати сказать, французский перевод «Вертера» стал настольной книгой семнадцатилетнего Наполеона. Как он утверждал позже, этот роман был прочитан им семь раз. И когда, завоевав Германию, император Франции оказался в местах, где жил Гёте, его настоящим желанием было повидать высокочтимого автора, что и произошло. Так что надо ли говорить, какое воздействие оказал на него этот «бестселлер» конца XVIII века.

Переходя к последнему из великих представителей времени рубежа XIX века, каким является **Людвиг ван Бетховен** (1770–1827), начнём с сопоставлений по степени духовного родства.

Наполеон и Бетховен. Обоих отличали могучая харизма, исключительная масштабность начинаний, титанизм натуры, отданность стихии жизненной борьбы с её захватывающим темпераментом и героическим накалом.

Примечательна в данном отношении битва с постигшей его глухотой. Казалось бы, большего удара музыканту злосчастный рок нанести не мог. Но композитор продолжал создавать шедевр за шедевром. Лозунгом его жизни стало, по знаменитым словам, стремление «схватить судьбу за глотку», и это ему удалось.

Бетховен был истинным стратегом музыкального действия и властителем дум и душ. К примеру, те, кому довелось быть свидетелем его импровизаций на фортепиано, оказывались в состоянии транса, настолько неотразимо покоряющей силой отличалась его фантазия.

До поры до времени Бетховен испытывал восхищение перед деяниями Наполеона и его исходным республиканизмом. Третью симфонию, это своё первое подлинно грандиозное творение со столь симптоматичным заголовком «Егоíса» он посвятил великому полководцу, но когда узнал, что тот узурпировал власть и объявил себя императором, в бешенстве разорвал страницу рукописи с посвящением, бросив негодующую реплику: «*И этот – человек!*», вложив в неё всё своё презрение к слабостям людского тщеславия и самовозвеличения.

Гегель и Бетховен. Диалектический принцип единства и борьбы противоположностей (тезис – антитезис – синтез), который в искусстве музыкальной композиции уже активно разрабатывали его непосредственный предшественник, Бетховен довёл до высшего совершенства, а фактор развития стал «абсолютом» его художественного мира.

В анналы истории искусств он вошёл как величайший художник-мыслитель с характерной для него неукоснительной логикой архитектурных построений и

погружением в глубины интеллектуальной жизни человеческого духа. Но, в отличие от умозрительных абстракций Гегеля, рефлексии в музыке Бетховена всегда пронизаны пульсацией живого человеческого чувства.

Гёте и Бетховен. Оба титана немецкого искусства по многим линиям обнаруживали близость творческих устремлений, питали друг к другу глубокое взаимное уважение, внутренне сознавая себя вершителями национальной художественной культуры.

Композитор неоднократно обращался к произведениям поэта, создав несколько шедевров на его тексты. Об отношении Гёте к Бетховену красноречиво свидетельствует следующий факт: автор трагедии «Эгмонт» категорически настаивал на том, чтобы её постановки осуществлялись только с написанной к ней музыкой Бетховена.

Главное отличие двух великих современников состояло, пожалуй, в их жизненной позиции: компромиссность поведения первого и подчёркнутое чувство собственного достоинства, демонстративная независимость второго. Показателен известный эпизод их совместной прогулки в Вене, когда мимо проезжала карета австрийского императора: Гёте остановился, чтобы склониться в низком поклоне, а Бетховен продолжал путь с гордо поднятой головой. Он и вслух не раз высказывал полное небрежение к царственным особам, считая, что история поставит всё на свои места.

Приведённые выше сопоставления позволяют утверждать, что в некотором роде Бетховен в своей личности и в своём творчестве вобрал всё самое характерное для времени рубежа XIX столетия, в том числе наиболее ярко отобразив в художественной форме суть центральных исторических событий тех лет, какими были Великая французская революция и наполеоновские войны. Вот что даёт достаточные основания именовать то время эпохой Бетховена. Убедить в этом способен и нижеследующий краткий обзор художественного творчества 1790–1800-х годов с частичными выходами на «предикт» 1780-х и «постикт» 1810-х.

Литературное творчество, представленное прозой (А.Радищев и Н.Карамзин в России), поэзией (Р.Бёрнс, М.Шенье) и особенно значительно драматургией (Ф.Шиллер, И.Гёте, П.Бомарше, В.Альфьери), выдвинуло едва ли не на передний план различные явления предромантизма (Ф. и А.Шлегели, Л.Тик, И.Гёльдерлин, Ф.Новалис, Г.Клейст в Германии, У.Водсворт, С.Колридж, Р.Саути в Британии).

Архитектура проходила на данном этапе завершающую фазу классицизма и исходную стадию формирования стиля ампир (К.Леду и Ж.Шальгрэн во Франции, О.Бове, И.Воронихин, А.Захаров, Ж.Тома де Томон в России). В живописи основной вклад внесли Ф.Гойя, Ж.Давид, Ж.Энгр, А.Гро, В.Боровиковский, У.Блейк, в скульптуре – Ж.Гудон, Э.Фальконе, А.Канова, Б.Торвальдсен, М.Козловский. И.Мартос.

Музыкальное искусство, помимо позднего творчества Й.Гайдна и В.Моцарта, достаточно широко было представлено именами композиторов революционной Франции (Э.Мегюль, Ф.Госсек, Л.Керубини, Ж.Лесюэр).

Этот чисто фактологический перечень имён дополним фрагментарно поданной картиной ведущих содержательно-смысловых линий художественного творчества рубежа XIX века.

Рассматривая эпоху Просвещения в целом (середина XVIII–начало XIX века), нередко акцентируют такие её качества, как свет, гармоничность, жизнелюбие. Действительно, всё это было очень важным для облика данной исторической эпохи (стоит напомнить её ходовое обозначение на французском языке: *siècle des lumières* – век света). Но существовали в жизни тех десятилетий и совсем иные грани, связанные с напряжённым осмыслением проблемных сторон бытия, с его противоречиями и конфликтами. И эти грани выдвинулись на передний план как определяющие именно на рубеже XIX столетия.

В рамках единого исторического времени на данном этапе происходили весьма ощутимые, даже кардинальные перемены, а в искусстве всё острее нарастали предромантические черты.

И характерно, что в то время заметно изменился внешний облик человека, в том числе даже то, как он стал одеваться и какую стал носить причёску. Всё сказанное не замедлило сказаться на портретном жанре. Начнём с женского портрета.

Вот, скажем, принадлежащая кисти *Франсуа Жерара* «Госпожа Кочубей» («Портрет М.В.Кочубей», около 1809). Известный французский художник запечатлел в нашей соотечественнице сочетание как будто бы противоположных свойств.

В портретируемой хорошо чувствуется грация и прелесть очаровательной женственности, но в точёных чертах лица читается твёрдость характера, волевой настрой, а в глазах светится острота ума.

Отметим и новизну ракурса. Фигура показана сбоку, с разворотом головы, что опять-таки при обрисованной задумчивости настроения передаёт внутреннюю решимость, готовность к действию.

Кроме того, ощутимо ещё одно качество: при всей элегантности модели – подчёркнутая естественность и простота.



Франсуа Жерар Госпожа Кочубей



Джордж Опи Мисс Франсис Виникоум

Или, к примеру, «**Мисс Фрэнсис Виникоум**» *Джорджа Опи* (1796). Примечательно, что и этот портрет, принадлежащий кисти малоизвестного английского художника, даёт настроение, очень характерное для рубежа XIX века.

Сразу же бросаются в глаза перемены в подходе к пейзажному фону. Прежде в нём господствовали исходящие от природного окружения мягкость, умиротворённость, золотистый свет (можно напомнить, допустим, известнейший портрет М.И.Лопухиной работы В.Боровиковского).

Здесь иное: сурово-сумрачное, почти грозное небо, тревожная взвихренность пейзажа – такой фон становится с конца XVIII столетия довольно типичным. И он отвечает облику изображённой молодой женщины с написанным на её лице выражением смелости, решимости.

Опять-таки обратим внимание на её позу: энергичное движение руки, натягивающей перчатку – в этом просматривается та действенно-героическая нота, которая оказалась едва ли не определяющей для данного исторического этапа, который нередко с достаточным основанием именуют *бетховенским*.

Перейдём к мужскому портрету. Подобно тому, как у дам отходят в прошлое пышно взбитые причёски, так и мужчины на рубеже XIX века отбрасывают парики. Эта деталь по-своему отмечала происходившее повсеместно утверждение таких качеств, как естественность и простота.

И почти всегда чувствуется возникшая склонность передать состояние волевой устремлённости. Всё отмеченное присутствует в приводимых ниже автопортретах двух выдающихся живописцев того времени, какими были *Жан Огюст Доминик Энгр* (Франция) и *Франсиско Хосе де Гойя* (Испания).

Энгр подаёт себя в обличье якобинца, то есть как представителя радикального крыла политической жизни времён Французской революции. Разворот головы и всей фигуры, заострённые черты лица, горящие глаза фанатика, обуреваемого гражданскими страстями, характеризуют неистовый темперамент «экстремала» рубежа XIX века.



Огюст Энгр Автопортрет



Франсиско Гойя Автопортрет (офорт)

В автопортрете-офорте Гойи художник разительно напоминает облик Бетховена тех же десятилетий. Такой же высокий цилиндр, который носил и великий композитор, грива всклокоченных волос, сумрачный взгляд, характерная поза (плотно запахнувшись в сюртук) – во всём этом чувствуется подчёркнутая независимость, холодок отчуждения. Очевидно, невольно сказалась близость их судьбы: оба оглохли, что повело к замкнутости, порой доходящей до мизантропии.

Главное в содержании искусства рубежа XIX можно определить понятием *героика*. Причём многое в ней было связано с атмосферой военных столкновений, с духом батальности.

Вот почему в портретном жанре на важнейшие позиции выдвигается фигура человека войны. В числе самых ярких образцов – картина *Антуана Гро* «Генерал Бонапарт в сражении при Арколе» (1796). Арколе – селение в Италии, около которого французские войска под командованием Наполеона нанесли поражение австрийской армии.

Гро впечатляюще идеализировал наружность Наполеона, за что и был произведён в статус придворного живописца французского императора. Разумеется, великий полководец был далеко не таким, но Гро замечательно передал то, что хотели видеть в Наполеоне: бесстрашие, смелый порыв, всепобеждающая героика.

И уже приобретший к этому времени широкую известность Бонапарт предстаёт на полотне в романтизированном облике: красивый, высокий молодой генерал с развевающимся знаменем и клинком, воплощение отваги и боевой решимости. Фигура выписана на фоне пожарищ – атмосферу баталь с соответствующим азартом воинского дерзания Гро воспроизводил превосходно.



Антуан Гро
Генерал Бонапарт в сражении при Арколе



Джордж Доу
А.П. Ермолов

В военном искусстве эта эпоха, наряду с Наполеоном, выдвинула большое число талантливых полководцев. Особенно в России, где «непобедимый» Бонапарт потерпел сокрушительное поражение.

Вот почему английский живописец *Джордж Дю* по заказу русского правительства выполнил свыше 300 романтически приподнятых портретов участников Отечественной войны 1812-го и заграничных походов 1813–1814 годов (наиболее значительные из этих портретов составили большую галерею в петербургском Эрмитаже).

Один из портретируемых – русский боевой генерал **Александр Петрович Ермолов**. Его фигура подана со спины, в резком развороте головы в профиль, что делает портретируемого олицетворением суровой силы, мужества, воли и доблести.

А.Пушкин в своих путевых записках «Путешествие в Арзрум» отмечает примечательный факт: в 1829 году он сделал крюк в 200 вёрст, дабы повидать Ермолова, жившего в деревне близ Орла. В пушкинской словесной зарисовке есть и такой штрих: *«Когда он задумывается и хмурится, то он становится прекрасен и разительно напоминает поэтический портрет, написанный Довом».*

* * *

Стремление времени к героике побуждало к соответствующей трансформации принципов классицизма, который был важнейшим художественным направлением эпохи Просвещения. На рубеже XIX века возникает его разновидность, получившая название *героический классицизм*.

Главой этого направления во французской живописи стал *Жак-Луи Давид*. Герои его картин – исторические личности, которые прославились служением родине. Один из якобинцев назвал Давида художником, *«гений которого приблизил революцию»* (имелась в виду Французская революция). Первой работой подобного рода стала у него *«Клятва Горациев»* (1784).

Картина выполнена в согласии с античным преданием: отец благословляет трёх братьев на ратный подвиг во славу Рима; они должны встретиться в поединке с тремя братьями, выставленными неприятелем, а все так или иначе связаны между собой родственными узами – отсюда реакция женщин, ведь в схватке могут погибнуть их братья и мужья.

Но если не знать этого сюжета, изображение прочитывается как контраст мужества и слабости. И мужество, олицетворяемое центральной группой персонажей-мужчин (выражение решимости, смелого порыва), всемерно высвечено слабостью женщин, находящихся в полуобморочном состоянии. Выполненная с театральной яркостью, картина воспринимается как призыв к самоотверженной борьбе.

Помимо разработки античного мотива, о классицистском характере произведения говорят одеяния античного покроя, архитектурный фон (хотя он

скорее ренессансный, но для эпохи Просвещения это тоже прекрасное далёкое прошлое), а также подчёркнутая ясность, чёткость рисунка и цветового решения.



Жак-Луи Давид Клятва Горациев

Произведения подобного рода убеждают в том, что борьба идей и вообще жизненная борьба достигала тогда очень высокого накала. Этот накал страстей, как и обобщённое выражение самих идей, своё высшее воплощение получили в музыке Бетховена.

* * *

Драматизм и героика исключительной интенсивности – вот что скрывалось под покровом солнечного сияния «эпохи света». И когда эти подспудные силы смыкались с тем, что шло от людских множеств, когда они приобретали общенародный размах, тогда в искусстве рождался высший художественный сплав – *героико-драматический эпос* как концентрированный синтез важнейших свойств искусства рубежа XIX столетия.

В присущих этому синтезу могучих образах, в мощи и грандиозности художественных форм фиксировалось то, что вся Европа пришла в движение, главным катализатором которого были наполеоновские войны – именно они определили тогда иной масштаб жизни человечества. Их дыхание наполняло многое в искусстве качественно новым содержанием.

Красноречивое свидетельство тому – резкий поворот в творчестве *Николая Карамзина*. Глава русского сентиментализма, автор «Бедной Лизы», пишет в 1803 году (год создания Третьей симфонии Бетховена) историческую повесть «**Марфа-Посадница**». В её основу положен реальный исторический факт – покорение вольного Новгорода Иваном III.

Несмотря на трагический финал, это рассказ о величии человека, о твёрдости его духа. Носительницей столь высокой настроенности становится Марфа Борецкая, гордо и стоически завершившая свою судьбу на эшафоте – там

же, где она бросила вдохновенный клич и подняла новгородцев на битву за свободу города-республики.

Вот какой видит автор Марфу, когда она поднимается на помост, чтобы обратиться к новгородцам в ответ на требование царя Ивана III подчиниться Москве.

Она всходит на железные ступени, тихо и величаво, взирает на бесчисленное собрание граждан и безмолвствует... Важность и скорбь на бледном лице её... Но вскоре осенённый горестию взор блеснул огнём, бледное лицо покрылось румянцем, и Марфа вещала...

Обращает на себя внимание используемая писателем лексика: «*собрание граждан*» – это от Французской революции, «*взор блеснул огнём*» – бетховенская нота, а позже прозвучит фраза «*язвы России*» – то есть используя терминологию более позднего времени, так как во второй половине XV века (время действия повести) понятия *Россия* ещё не существовало. Введение подобных выражений говорит о совершенно явной актуализации исторической тематики.

«...и Марфа вещала...» Она взывает к разуму царя, стремится убедить его в бессмысленности насилия и братоубийственной войны. И опять-таки обратим внимание на манеру и дух её речи.

Да будет велик Иоанн, но да будет велик и Новгород! Да славится князь московский истреблением врагов христианства, а не друзей и братьев земли Русской!

Царствуй с мудростью и славою; залечи глубокие язвы России; сделай подданных своих и наших братьев счастливыми – и если когда-нибудь соединённые твои княжества превзойдут славою Новгород; если мы позавидуем благоденствию твоего народа; если Всевышний накажет нас раздорами, бедствиями, унижениями, тогда придём в царственный град Москву и скажем тебе: «Владей нами! Мы уже не умеем править собою!..»

Ты содрогаяешься, о народ великодушный!.. Да идёт мимо нас сей печальный жребий! Не страшись угроз Иоанновых, когда сердце твоё пылает любовью к отечеству, когда можешь умереть за честь предков своих и за благо потомства!

Именно после этой повести, где Карамзин обрёл высокую историческую тему и характерный строй высказывания, он обратился к созданию главного своего труда – «**История Государства Российского**».

Теперь обратимся к двум разноплановым работам *Михаила Козловского*, выполненным в свойственной ему классицистской манере, подчинённой устремлениям героико-драматического эпоса.

Большой каскад фонтанов Петергофа украшен скульптурами, и центральной из них является «**Самсон, раздирающий пасть льва**» (1800–1802).

Могучая фигура библейского титана подаётся в мощном развороте героического деяния (драматическая схватка с диким зверем).

Статуя пронизана неукротимой энергией, в ней запечатлена всё преодолевающая воля – такое впечатление достигается благодаря исключительно энергичной лепке фигуры. Великолепие скульптуры усиливается благодаря декоративному эффекту, достигаемому применением позолоты, что дополняется сиянием струй и брызг воды.



Михаил Козловский

Самсон, раздирающий пасть льва



Памятник А.В.Суворову

Создавая **памятник А.В.Суворову в Петербурге** (1799–1801), Козловский, подобно упоминавшемуся выше Антуану Гро с его портретами Наполеона, в изображении лица и фигуры прославленного полководца исходит из идеальных представлений (как известно, Суворов был маленького роста и довольно щедрым).

Кроме того, он драпирует его в полуантично-полусредневековое одеяние, что дополнено шлемом и боевыми доспехами, так что в целом складывается образ могучего воителя легендарных времён.

Героическая символика усиливается и благодаря тому, что скульптура поставлена на чрезвычайно высокий постамент в форме цилиндра, и это придаёт ей подчёркнутую монументальность. Но при всей монументальности, фигура полна движения и стремительной энергии (общий пружинящий ритм монумента и в особенности – решительный взмах правой руки, держащей меч).

Своего рода монументом, освящающим высокие исторические деяния, могло стать и здание. В числе таких сооружений в первую очередь следует назвать **Адмиралтейство в Петербурге** (строилось с 1806 года) – главное детище *Андреяна Захарова*.

Поскольку в строгую гладь стен органично включается пластика, то в некотором роде соавторами А.Захарова выступили скульпторы Ф.Щедрин, В.Дёмут-Малиновский, С.Пименов, И.Теребенёв. Но основную ценность, конечно же, составляет само здание, которое является центром огромной площади (она выступает в функции общественного форума города) и становится как бы камертоном для величественных архитектурных ансамблей северной столицы.

В свою очередь, главным в данном сооружении является взметнувшаяся ввысь башня. Взятое в целом, это величественное здание напрямую резонирует находящемуся на другом берегу Невы Петропавловскому собору (сооружение эпохи Барокко), ощутимо отличаясь от него большей гармоничностью и классичностью.

Это соответствие знаковых построек северной столицы подкрепляется тем, что обе они увенчаны шпилем-иглой, а шпиль Адмиралтейства символизировал мощь русского флота и стал эмблемой Петербурга.



Андреян Захаров Адмиралтейство

* * *

Только что наванные художественные шедевры приближают нас к ещё одной метаморфозе классицизма, которая вылилась на рубеже XIX века в *стиль ампир*. Это касалось главным образом архитектуры, приобретающей торжественно-триумфальный характер и подчас гиперболизированно монументальный масштаб, отвечая прямому переводу понятия – *императорский стиль*.

Он зародился во Франции, и в числе его наиболее примечательных образцов – выполненная по проекту *Жана-Франсуа Шальгрена Триумфальная арка в Париже* (воздвигалась с 1806 года). Как помним, тип такого монумента впервые получил распространение в античной архитектуре, во времена триумфов императорского Рима.

Подобные устремления возникли во Франции как бы по аналогии с забытой традицией и с целью прославления побед армии Наполеона.

Соответственно в декоре таких сооружений в изобилии были представлены воинские атрибуты и батальные реликвии.

Обращает на себя внимание почти неизменная черта стиля ампир – исключительная тяжеловесность и подчас гипертрофия пропорций (в данном случае ощутима явная несоразмерность грузной верхней части триумфальной арки остальному).



Жан Шальгрен Триумфальная арка в Париже

Черты рассматриваемого стиля наблюдались и в изобразительном искусстве. Одна из самых очевидных иллюстраций тому – картина *Огюста Энгра* «**Наполеон на императорском троне**» (1806). И по замыслу («... на императорском троне»), и по исполнению перед нами типичнейший ампир. Причём в той его форме, когда он мог приобретать сугубо парадный и даже помпезный характер.



Огюст Энгр Наполеон на императорском троне

Гипертрофия изображения в равной степени касается и избыточности аксессуаров (пышное великолепие бархата, ковровой ткани и т.д.), и собственно императорского величия портретируемого (властная поза надменного владыки Европы).

При желании в этой блистательной работе Энгра можно почувствовать и определённый подтекст – в отмеченной выше избыточности улавливается намёк на внешнюю мишуру, недостойную подлинно великого человека (выше отмечалось публично выраженное Бетховеном открытое неприятие подобного).

Однако следует признать, что черты пышного, импозантного ампира появлялись и в некоторых произведениях самого Бетховена (таков его Пятый фортепианный концерт, который не случайно назвали «Императорским»).

Тем не менее, даже учитывая некоторые «издержки» исторического этапа рубежа XIX столетия, необходимо констатировать: то был совершенно особенный, незабываемый, великий час человечества.

Его значимость в художественной сфере более всего была подтверждена феноменом музыки **Бетховена**, отобразившей движение огромных людских масс, стихию суровых жизненных схваток, грозную атмосферу времени. Одним из ярчайших свидетельств этого является его **Пятая симфония** (1808).

Постоянные отсылки к музыке великого композитора, возникавшие по ходу намеченного выше общехудожественного контекста, были призваны подтвердить, что он являлся центральной фигурой искусства своего времени. И как для гражданской истории рубеж XIX века – в определённом роде наполеоновская эпоха, так и для художественной истории это время – во многом бетховенская эпоха.

REFERENCES

1. Альшванг А. (1977). *Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчество*. Издание пятое. Музыка. 447 с.
2. Кириллина Л. (2009). *Бетховен. Жизнь и творчество*. В 2 т. Московская консерватория, 2009. Т.1, 535 с. Т.2. 595 с.
3. Роллан Р. (2018). Гёте и Бетховен. In Роллан Р. *Музыкально-историческое наследие. В 8 выпусках*. Выпуск 6. Центр гуманитарных инициатив. 208 с.
4. Серов А. (1892). Девятая симфония Бетховена, её склад и её смысл. In Серов А. *Критические статьи*, т. 1. Санкт-Петербург: Тип. деп. Уделов. С. 483–491.
5. Geck M. (2003). *Beethoven*. London: Haus. 173 p.
6. Davies P. (2002). *The Character of a Genius: Beethoven in Perspective*. Westport, Conn.: Greenwood Press. 376 p.
7. DeNora T. (1995). *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803*. Berkeley, California: University of California Press. 232 p.

8. Dorf Müller K. (und andere). (2014). *Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. Revidierte und wesentlich erweiterte Neuausgabe des Werkverzeichnisses von Georg Kinsky und Hans Halm. – Munich: Henle. 842 p.
9. Hatten R. (1994). *Musical Meaning in Beethoven*. Bloomington, IN: Indiana University Press. 350 p.
10. Kropfinger K. (2001). *Beethoven*. Verlage Bärenreiter/Metzler, 2001. 334 p.
11. Rosen C. (1998). *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton. 560 p.
12. Sachs H. (2010). *The Ninth: Beethoven and the World in 1824*. London: Faber. 225 p.
13. Solomon M. (2003). *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination*. Berkeley: University of California Press, 2003. 344 p.

Contact

prof. Alexander Demchenko, PhD. in art history, chief researcher

Center for complex artistic research at the Saratov Conservatory, Saratov, Russia

E-mail: sgk@freeline.ru