

Б. П. Борисов

Людвиг ван Бетховен

*Модерн –
Постмодерн –
Пост-постмодерн:*

*самооткрытие кода развития
духа глобального человечества
(цикл очерков в форме Рондо)*



Борис Борисов

**Людвиг ван Бетховен. Модерн –
Постмодерн – Пост-постмодерн:
самооткрытие кода развития
духа глобального человечества
(цикл очерков в форме Рондо)**

«Издательство «Перо»

2026

УДК 18
ББК 85.313(3)-8

Борисов Б. П.

Людвиг ван Бетховен. Модерн – Постмодерн – Пост-постмодерн:
самооткрытие кода развития духа глобального человечества
(цикл очерков в форме Рондо) / Б. П. Борисов — «Издательство
«Перо», 2026

ISBN 978-5-00289-095-8

В логике творческого становления Л. Бетховена обнаруживает себя процесс духовного развития живой личности художника, в котором выпукло проявляются сменяющие одна другую волны движения: от модернизма к постмодерну и последующей агонической вспышке пост-постмодерна. ...В отвлеченной аналогии, обретаемое благодаря исследованию свершившегося творчества Л. Бетховена знание также способно рассматриваться в качестве дополнительного ключа к пониманию еще не свершившейся истории человечества, поскольку проявленная творчеством Л. Бетховена логика связи модернизма, постмодернизма и пост-постмодерна являет нам (тот) феномен становления живой личной человеческой души, который равно относится как творчеству отдельного художника, так и к живой родовой духовности в становлении целого живого-социального человечества. Автор надеется, что его книга будет полезной не только специалистам-искусствоведам, философам, но также всем, кому покажутся интересными поднимаемые в ней проблемы.

УДК 18
ББК 85.313(3)-8

ISBN 978-5-00289-095-8

© Борисов Б. П., 2026

© «Издательство «Перо», 2026

Содержание

Аннотация (от автора)	7
Очерк 1. Людвиг ван Бетховен: обрис личности композитора	8
Конец ознакомительного фрагмента.	36

Борис Петрович Борисов
Людвиг ван Бетховен. Модерн –
Постмодерн – Пост-постмодерн
Самооткрытие кода развития
духа глобального человечества

Брату, Георгию Петровичу Борисову

© Борисов Борис Петрович, 2026

Аннотация (от автора)

В логике творческого становления Л. Бетховена обнаруживает себя процесс духовного развития живой личности художника, в котором выпукло проявляются сменяющие одна другую волны движения: от *модернизма*¹ к *постмодерну* и последующей агонической вспышке *пост-постмодерна*. ...В отвлеченной аналогии, обретаемое благодаря исследованию свершившегося творчества Л. Бетховена знание также способно рассматриваться в качестве дополнительного ключа к пониманию еще не свершившейся истории человечества, поскольку проявленная творчеством Л. Бетховена логика связи *модернизма*, *постмодернизма* и *пост-постмодерна* являет нам (тот) феномен становления живой личной человеческой души, который равно относится как творчеству отдельного художника, так и к живой родовой духовности в становлении целого живого-социального человечества.

Автор надеется, что его книга будет полезной не только специалистам-искусствоведам, философам, но также всем, кому покажутся интересными поднимаемые в ней проблемы.

¹ – В настоящей работе понятия «модерна» и «модернизма», «постмодерна» и «постмодернизма», «пост-постмодерна» и «пост-постмодернизма» употребляются в значении синонимов. Другая особенность связана с использованием выделений ее автором как отдельных слов, так и выражений посредством использования «кавычек» («.....»). Обращение к «закавычению» связано с литературно-писательским приемом применения терминов не в строго однозначном смысле, с обозначением таким способом понятий, состоящих из «нескольких слов», в том числе, включая элемент «переносного значения». Приводим пример понятий, состоящих из объединения кавычками нескольких слов: (1) [текст, стр. 161] «*член общества*»: «Общество» способно являться как тотальностью, так и отдельными членами и группами членов. Как результат, «*член общества*» превращается в самостоятельное понятие, состоящее из двух слов, выделяемое в тексте кавычками. (2) [текст, стр. 161] «*носитель от стихийной живой природы*»: Носителем начала *Капитала-разума* способен быть как условный «компьютер» (существо технического происхождения), так и существо стихийной живой природы. Соответственно, словосочетание «*носитель от стихийной живой природы*» обретает значение отдельного самостоятельного понятия, выделяемого из основного текста кавычками. Наряду с вышеотмеченным, кавычками в нашем тексте оттеняются, – традиционно, – смысло-значимые и акцентируемые в аспекте внимания понятия/термины, а также «цитаты» и претендующие на особый (псевдо-цитатный) смысловой статус собственные мысли автора работы, в том числе, ссылки на «якобы общеизвестное».

Очерк 1. Людвиг ван Бетховен: обрис личности композитора

Бетховен, от фигуры которого человечество, на протяжении уже почти двух столетий стремится обрести некую особую идеологически-значимую информацию, исполнен, скажем так, неоднозначностью понимания. Романтики в нем увидели своего перво-лидера; мыслители ницшеанского толку – образец личности, отказывающейся идти на поводу официальных идеологий и «духа масс»; вожди социалистического пролетариата – «певца Революции»... Каждая историческая эпоха находит в Бетховене нечто свое, родное и близкое. Однако, каким был Л. Бетховен – личность, творец, человек на самом деле? И является ли Девятая симфония гения единственно вершиной героической линии в творчестве художника? Как говорится, – нечто, которое стоит того, чтобы попытаться его осмыслить.

Вводные замечания

Сегодня, как кажется, нет такого – ни произведения Л. Бетховена, ни аспекта творчества композитора, который сохраняет на себе печать явной неизученности, либо – открыто видимой неполноты освещенности. О творчестве и личности гения исследователи непрерывно рассуждают, вот уже скоро как два столетия, ...с наступлением каждой новой исторической эпохи открывая в трудах композитора именно то, что наиболее адекватно последней: в итоге, тема эта видится «изъезженной вдоль и поперек», ...одновременно находясь в ситуации постоянной недорассмотренности.

Посмотрим на сей общеизвестный предмет и мы также. Что-же здесь видим: не просто в формах знания, но как нечто именно актуальное, обладающее свойством проблемности?

...Идеи претворения в искусстве композитора духа Венского классицизма? которые условно продолжают интересовать исследователей, однако более уже не столько в аспекте сегодняшней современности, сколько с позиций исторического прошлого².

Примерно то же самое можно сказать и относительно современности восторженного отношения к творчеству гения в историческую эпоху музыкального романтизма. Художники-романтики превратили творчество Л. Бетховена в «знамя» и «икону» одновременно. У такого отношения к искусству композитора были серьезные причины, ведь художник был гением и лидером революции не в социологически-позитивистском и марксистском понимании такового лидерства, но именно в кантовском³. Понимание личности, как «бурлящего личного духа», было близко художникам-романтикам и поэтому они совершенно закономерно увидели именно в Бетховене свою собственную предтечу. Однако, насколько близко такое понимание личности и творчества Л. Бетховена нам, – жителям исторического времени автоматизации всего и вся, которым дух романтически-неистового революционного порыва порою кажется, если и не чуждым, то достаточно анахроничным?⁴ Эпоха просветительского и одновременно романтически ориентированного социально-революционного сознания более не

² – Как говорится, актуальность место имеет, но это актуальность уровня проблем сугубо исторической науки. Уточнение знаний специфики времени жизни и творчества композитора важно, однако для решения проблем именно нашей современности далеко не всегда актуально.

³ – главным в котором является «буря бытия внутри личного Я», внутри личного творческого сознания.

⁴ – Современный информационному обществу массовый человек, увы, но (кажется) более склонен естественно имманентно-личностно переживать идею «экзистенциального конца истории» и разочарования в исторических идеалах, нежели революционные устремления к «прорыву в светлое будущее», тем более, в духе утопических социалистических движений XVIII столетия.

является актуальной. Соответственно, идеологически-романтический крен в изучении творчества Л. Бетховена обнаруживает себя сегодня также, как и традиционно-исторический, мало вдохновляющим...

Даже обращаясь к XX столетию заметим, что адекватное (например) идеологическим установкам искусства социалистического реализма понимание творчества великого музыканта⁵, сегодня (увы) тоже уже не является вполне мобилизующим. Приписывание композитору чисто «социальной сущности» и истолкование его творчества под углом зрения «зеркала социальной действительности», в свете биосоциального понимания сущности человека обнажило недостаточность классически марксистского представления о человеческой личности. Соответственно, продолжение традиции исследования творчества композитора под углом зрения простого выражения «духа Французской революции», сегодня видится, как минимум, чем-то достаточно искусственным.

Даже современная нам искусствоведческая теория, нередко рассматривающая творчество композиторов под взглядом нормативов идеологии постмодерна, также не обеспечивает «достаточности мировоззренческой позиции» в освещении творчества мастера⁶. Ведь, освобожденное от иллюзий и мировоззренческих штампов «света всемирно-исторического идеала», постмодернистское видение при интерпретации творчества Л. Бетховена не является панацеей в открытии новых граней искусства композитора⁷.

Историческая эпоха постмодерна совершила разрушение казавшейся такой безупречной конструкции возникших в искусствознании XIX–XX столетий представлений, изначально вовсе не сформировав новой «строгой позиции», но породив хаос «поиска нового среди трех сосен». Теория обрела черты мировоззренческой и методологической эклектики. И это обстоятельство дополнительно актуализирует проблему необходимого продолжения исследования специфики творчества Л. Бетховена.

Феномен Гения

...Когда исследователи говорят о творчестве Л. Бетховена, то обычным является заострение внимания на особой роли композитора в выражении духа исторически переломной эпохи: от рационализма адекватного XVIII столетию Просвещения, – к романтической духовности искусства XIX века. Вместе с тем, названная позиция не лишена недоговоренностей.

Первая из особенных недосказанностей заключается в том, что композитор (будучи в Вене, а не в Париже) фактически ведь не знал непосредственности того действительно «французского разочарования» в движении буржуазной революции, в котором ее итоги стали подлинным истоком романтической духовности. Для сознания композитора⁸, думается⁹, более существенным был не столько разгул буржуазной продажности там, где должны были утверждаться идеалы Разума, сколько – личное предательство идеалов «Общества Разума» лидером

⁵ – например, с предельной четкостью выраженное Б. В. Асафьевым в виде представления о получившем запечатление в искусстве Л. Бетховена «интонационном строе духа Французской революции».

⁶ – Увы, но постмодерн – это ведь не метод и не «набор правил» перереформирования виртуального бытия, но особый тип мировосприятия, возникающий в условиях фундаментального разочарования в идеальном базисе бытия и следующих из такового разочарования мировоззренческих отношениях к возможному и действительному человеческой социальности.

⁷ – ибо «раскупоривание возможностей» деконструкции-реконструирования открывает простор не только к исторической правде, но (не менее того) и к таким интерпретациям творчества композитора, которые реально далеки не только от его личности, но даже от исторической эпохи, в которую он жил и творил.

⁸ – творившего в социальных условиях все еще претендовавшего на социальный порядок просвещенного Венского абсолютизма.

⁹ – по крайней мере, изначально.

движения¹⁰. По крайней мере, рассматривая ситуацию глазами «как бы из Вены, до времени премьеры Девятой симфонии», это видится так.

Вторым из оснований недостаточной ясности источников эволюции бетховенского творчества является учет печального факта, по обстоятельствам которого¹¹ наиболее продуктивную часть своей творческой жизни композитор находился в раковине внутренней духовной изоляции¹². А это (как следствие) означает, что творчество Л. Бетховена – это не столько тот «музыкальный мир Вены», который (метафорически выражаясь) породил гений Ф. Шуберта и И. Штрауса, сколько его (Бетховена) собственный (внутренний) мир музыкально-выраженной духовности. То есть, что творчество художника необходимо не только видеть извне¹³; не только переживать адекватно субъективности, которая находится на стороне «слушателя этой музыки», но также и понимать адекватно действительной экзистенции композитора, ...для которого строй самовыражения в сонатах и симфониях вовсе не был – ни случайностью, ни механическим продолжением некоего ранее свершавшегося движения в сфере музыкальной композиции¹⁴.

Наконец, **третьей** из «трудностей» в стремлении к адекватному постижению содержания творчества великого композитора, по мнению автора этих строк, является собственно то, что явило себя человечеству в виде феномена Девятой симфонии и тут же перешло в качество последних струнных квартетов.

Для композитора, в своем поздне-сонатном творчестве уже открыто ставшего на путь преобразований содержания и формы музыки, разворачивающих искусство с тропы венски-классического симфонизма на адекватные тенденциям художественного движения романтизма, как кажется, странным является такой ренессанс наивно-просветительской шиллеровской концепции эстетически-воспитательного преобразования человечества. И, тем более малопонятным видится обращение к средствам полифонической рефлексии в завершающих творчество композитора произведениях 1824–1826 гг. ...Но, тем не менее, это произошло. Почему? Творчество композитора, несмотря на непрерывность стремлений исследователей к раскрытию его тайны, как было, так и остается загадкой¹⁵.

...Несколько особых фактов из истории бетховенского творчества, проблематизирующих музыку композитора:

1. Странный феномен Девятой симфонии

...Безусловно, Девятая симфония, главная идея которой получила итоговое выражение в обращении к оде «К радости» Ф. Шиллера, выбивается из основного тона VI–VIII симфоний композитора и его последних фортепианных сонат. Поворот к пасторальной и лирико-драма-

¹⁰ – Иначе говоря: оборачивание движения Революции в формы Империи и неминуемый крах последней под ударами того самого «старого» абсолютистски-имперского миропорядка, который (как декларативно казалось) Наполеон собирался ниспровергнуть, ...но вместо этого, по убеждению Л. Бетховена, – просто занял место среди других таких же тиранов.

¹¹ – в силу проблем болезни слуха.

¹² – ...соответственно, – развитие выразительности его музыки, которое исследователи нередко приписывают «исторической эпохе», на самом деле существенно имело источником прежде всего его собственное духовное саморазвития, т. е. так или иначе, но было развитием в «раковине самосознания».

¹³ – как (простой) объект наблюдения.

¹⁴ – ...Так уж получилось, что если брать за «точку отсчета» духовности просветительского времени (ту духовность, которую, как полагает Ф. Энгельс, философски наиболее философски-мировоззренчески выпукло выразил И. Кант), то лучшего примера, способного иллюстрировать кантовскую «Критику Практического разума», нежели фигура Творца-Бетховена, придумать трудно.

¹⁵ – Не исключено, что тайну этого возможно открыть через обращение к анализу искусства на особом «лезвии бритвы», сторонами которой являются социальное, лично-жизненное и экзистенциальное: однако, пока сей анализ еще не осуществлен в достаточной мере убедительно, утверждать что-то здесь оказывается, как минимум, сложно. Музыка Л. Бетховена – это творческий процесс-в-себе, открывающийся (в своем итоге) «для-нас-слушателей» бетховенской музыки. ...Как возможно говорить об этом искусстве механически применяя к нему штампы «теории отражения», представления о том, что художник «отражает дух социального времени». Да, это действительно так, но, говоря таким образом мы чувствуем, что чего-то в названной характеристике творчества Л. Бетховена явно не хватает, причем – не мелкого-наносного, но именно фундаментального.

тической духовности вроде бы как состоялся и вдруг, – «взрыв героического пафоса» в синтезе симфонии с кантатой/ораторией...

Что это; что стоит за ренессансом просветительски-возвышенной героики, которая, как кажется, к началу 1820-х годов в творчестве композитора уже обрела свою преодоленность?¹⁶ Что ожидал Л. Бетховен от акта исполнения последнего симфонического детища? ... Не исключая, что примерно того же, что предполагал почти веком позже А. Н. Скрябин, в качестве следствия исполнения так и не завершенной им полностью «Мистерии»: человечество, вовлеченное в очистительный акт исполняемой музыки, освободится от «скверны» и обретет наконец именно то обновление, о котором (если говорить о Бетховене) мечтали Ф. Шиллер и мыслители французского Просвещения.

Л. Бетховену, как и А. Н. Скрябину, в попытке реализации идеала изменения духовно-социального устройства человечества силою их музыки¹⁷ не повезло (да, понятно, и не могло повезти в силу явной утопичности проекта¹⁸). Как результат, жесткая реальность итога стала источником глубокого надлома, на почве которого получил прогресс уже присутствовавшей в организмах художников (как у А. Н. Скрябина, так и у Л. Бетховена) смертельной болезни.

Симфония была создана, исполнена, но... – в достаточно полной аналогии с исполнением «Пролога» А. Н. Скрябина, – публика возрадовалась, похвалила Маэстро и... продолжила заниматься своими делами по-старому, оставив искусство Л. Бетховена миру искусства¹⁹.

2) Субъективистский разворот в творчестве после создания IX симфонии

Обыденная логика подсказывает, что после создания столь пламенного сочинения, каким стала Девятая симфония, композитор еще какое-то время (предполагается) должен был находиться в том самом творческом состоянии, которое инициировало бы и далее создание неких произведений «в этом же духе». Но, в действительности, фактом стала резкая перестройка сознания... Девятая симфония и струнные квартеты Л. Бетховена появляются (что называется) подряд, одно за другим, несмотря на принципиальную различность их идеологических концепций и художественно-творческих решений²⁰.

Смотрим еще раз на логику творчества композитора после создания Пятой симфонии:

¹⁶ – Трудность понимания оснований появления Девятой симфонии, безусловно, заключается не только в неожиданности возрождения величественного пафоса восторга от идеала Просветительского Титанизма – который (как считал Л. Бетховен) был погран «предательством Наполеона», – но, повторюсь, – также и в том, что это уже было время, когда творчество обретшего практически полную глухоту композитора совершалось не в атмосфере «действительного музыкального мира Вены», но – внутреннего мира его собственной духовности, принадлежало более симулякру самосознания, нежели социальной реальности.

¹⁷ – ... Отметим, в связи со сказанным выше еще раз, что историческое время создания Девятой симфонии – соответствует начавшей себя проявлять адекватной мелкому капитализму морали «универсальной продажности», которая если и не затронула Бетховена до самых духовных глубин, однако уже обнаружилась фактом обыденных человеческих отношений. Бетховен не мог не чувствовать и не понимать то, в какую пропасть движется так любимый им идеализированный мировой порядок «всеобщего Просвещенного братства». «Братства», понимавшегося Л. Бетховеном в полном соответствии с иллюзиями французских энциклопедистов XVIII века, надеявшихся средствами воспитания и образования обрести просвещенного, понимающего нужды народа Лидера-монарха, – такого, который (вместе с лучшими представителями от всех сословий, т. е. не только от аристократии) «будет должно заботиться о народе».

¹⁸ – Наличие именно таковых иллюзий на стороне Л. Бетховена косвенно подтверждается самим образом жизни композитора, который ведь «вертелся» в кругах венской знати, существенно имел материальное обеспечение по жизни не только от проведения частных уроков, выручки от публикации нот созданной им музыки и публичных концертов с исполнением его произведений, но, главное, – от щедрой меценатской поддержки тех самых «вершителей судеб мира», которых, как считают некоторые исследователи, композитор в душе презирал... Нет, термин «презрение», думается, в отношении чувств Л. Бетховена к венской аристократии будет не вполне точным. Подозреваю, что (скорее всего) это будет отношение, похожее на христианскую любовь к «овцам заблудшим», которых (для того, чтобы они «исправились» и мир стал другим) необходимо «наставить на путь истинный», ... что Л. Бетховен (как кажется, кстати) и попытался сделать созданием своей Девятой симфонии.

¹⁹ – Итог, – ... философски-разочарованный тон, относительно-равно проявившийся как в последнем цикле фортепианных прелюдий А. Н. Скрябина, так и в последних струнных квартетах Л. Бетховена.

²⁰ – Соответственно, подсказывает все та же самая обыденная логика, последней симфонией мастера и его струнные квартеты – это звенья одной цепи, различные проявления некоторого единого духовного (художественно-творческого) становления. Квартеты и Девятая симфония существуют вместе, как различные грани одного и того же процесса.

Переживание, сначала «предательства Наполеона», а затем и разгрома наполеоновской империи, первоначально побуждает Л. Бетховена к отстранению от героической темы. Это была духовная реакция в общем отклике начала широкого движения романтизма в европейском массовом сознании, получившая у композитора особенное проявление в художественно-образном строе (в частности) в Седьмой, Восьмой симфоний и даже, в своем относительном преодолении, инициировавшая появление Девятой симфонии.

Отстранение от желания «думать и обсуждать рациональность социализма» обнаруживает себя относительно временным явлением. Первый романтизм, стихийно получивший свой откровенно мещанский «проблеск»²¹, вскоре сменяется новой, базирующейся уже на эмоционально окрашенной надежде революционностью. Движение это и воплотила своим появлением Девятая симфония Л. Бетховена. Слабым местом симфонии, правда был – не сам разворот к «революции разумного коллективного действия», к «революции нравов», но «недостаточная пламенность» сего разворота²². Л. Бетховен почувствовал, понял, что пропагандируемая им идеология потеряла актуальность и... замкнулся в раковину личной духовности.

3) Почему композиторы-романтики не пожелали адекватно понять Л. Бетховена?

Общеизвестно то, что композиторы-романтики увидели именно в героическом Л. Бетховене²³, свою непосредственную духовно-творческую предтечу. Героический Бетховен оказался понятным и интерпретированным ими как «первый романтик», несмотря на то, что по существу своему он таковым здесь еще не был, обнаруживая более принадлежность исторической эпохе XVIII столетия. Романтики мифологизировали творческую фигуру художника, существенно приписав его героике именно те черты, которых в последней не содержалось в необходимой для зрелого романтизма форме, ...и при этом не увидев в творчестве композитора проявлений черт действительного «романтизма» тогда, когда последние именно прямо и непосредственно заявили о себе²⁴.

Вызывает удивление и иной штрих из отношения к бетховенскому творчеству последнего десятилетия жизни композитора. Даже осознав безусловную проигрышность от «революционного введения социализма не меняя в себе ничего», массовый европеец так и не пожелал «самому себе сделать себя лучше». Идеология Девятой симфонии, в которой обнаружили себя шиллеровские мотивы, оказалась не приемлемой по причине иного (нежели мечтал Л. Бетховен) характера массового активизма. Страждущие «социализма» на путях развития рыночного капитализма массы обнаружили себя обманутыми и в своей быстрой пролетаризации действительно искали виновных: кого угодно, кроме самих себя. Эти массы почувствовали острую потребность в экзальтированном «Герое-Спасителе», который личной отвагой перевернет мир и принесет «Освобождение». Им (этим духовно взбудораженным массам) необходим был именно экзальтически-героический, а не разумный путь решения проблемы²⁵. Романтизм, с

²¹ – например: песенно-романсовая жанровая лирика, пейзажная симфония, развлекательная танцевальность и проч.

²² – Романтически настроенное окружение композитора, как известно, критически-сдержанно отнеслось к произведению «в духе идеологии XVIII столетия», не вполне вписывающемуся в нормативы уже возникшей, ориентированной не на традиционный рационализм, а на «пламенный экстазм» новой эстетики. ...Но действительная проблема заключается ведь не в этом, но в том, что романтики не поддержали саму линию «рационализации» в трансформациях творчества Л. Бетховена.

²³ – в пафосе утверждения последним идеи трагической борьбы и победы.

²⁴ – ...Соответственно, истолковав (например) пасторальность VII–VIII симфоний в духе традиций пасторалей искусства XVIII столетия, не принимая в расчет то, что обращение к названной «пасторальности» оказывалось мотивированной в творчестве Л. Бетховена не только стремлением изображать «беззаботную жизнь пастухов и пастушек», но (где-то также и) реакцией отвержения строго рационального духа революции, т. е. той самой фундаментальной причиной, которая являлась источником романтизма в европейском искусстве начала XIX столетия.

²⁵ – Бетховен и Шиллер, же, предлагали хотя и безусловно утопическое, «попахивающее» XVIII столетием, но все-таки не «ветхозаветное» (уровня «око за око») решение проблемы: «самим стать нравственно лучше и, в итоге, образовать общину нравственно-чистых людей»... Когда-то ветхозаветные иудеи за подобные идеи отправили Христа на распятие. Теперь, когда

которым практически столкнулся Л. Бетховен в итоге премьеры своей Девятой симфонии, был реально другим, нежели его собственный. Обнаружилось открыто видимое взаимонепонимание. Художник духовно замыкается в себе. Из под его пера исходят исполненные подлинно философского пафоса произведения. Однако и этого «коллеги по цеху» также не замечают²⁶. Интерпретируя героику Л. Бетховена в качестве «романтики», действительные проявления «нот романтизма» в творчестве композитора они оставляют фактически без внимания.

Концепция «героику» в III, V, IX симфониях Л. Бетховена

Безусловно, в массовом обыденном восприятии бытует расхожее мнение о том, что главная тема в творчестве Л. Бетховена – героическая и что в трактовке названной темы, так сказать на музыкально-концептуальном уровне, композитор более-менее однороден, различия обнаруживают себя главным образом в степени проявленности названного «героизма»: – от пафоса «борьбы и победы», до интонаций «лирического отдохновения», скорби и «глубокого трагизма». Однако, как показывает даже весьма поверхностный анализ, положение оказывается существенно более сложным и противоречивым, нежели сие склонно представлять обыденное сознание.

Начнем с того, что в философско-художественных концепциях «героических» симфоний композитора – причем, в каждой из названных, – обнаруживает себя весьма различающаяся трактовка сторон «героического начала» в виде:

во-первых, – «самодостаточной Я-личности Героя»;

во-вторых, – трактовка «социально обобщенного родового Мы», в масштабе которого Я-личность обнаруживает себя уже не автономной, но как нечто «включенное в Мы», ... иначе говоря, как то, что (говоря современным нам языком) можно обозначить понятием «социального функционера»;

в-третьих, – начала «рокового действия Судьбы»²⁷, которая открылась не только в качестве некоторого относительно скрытого фонового агента, но иногда также поднимается и до уровня «главного героя».

В каждой из названных выше героических симфоний концептуально присутствуют все три из приведенных выше акторов²⁸, однако существенно различаясь²⁹.

Начнем свой анализ с рассмотрения драматургии III («Героической») симфонии:

«Героическая» симфония (№ 3 Ми-бемоль мажор, оп. 55)

сии-аналогичные идеи высказывает своей Девятой симфонией Л. Бетховен, его искусство оставляется просто без «последствий широкого социального активного внимания и интереса». Жители Вены просто не захотели (после прослушивания симфонически-кантатного произведения Л. Бетховена) – ни становиться «нравственно чище», ни – «любить друг друга»... Так что, с реакцией массовой духовно-романтически настроенной публики на симфонию композитора отчасти оказывается более-менее понятно: причина здесь видится существенно в идеологической плоскости.

²⁶ – После Девятой симфонии Л. Бетховен создает исполненные философских раздумий струнные квартеты. В пафосе этой музыки обнаруживает себя нечто «баховское», барочно-философское. И что же? Восхищенная гением вновь открытого Ф. Мендельсоном творчества И. С. Баха, глубиной философской лирики последнего, массовая европейская публика не пожелала также восхититься не менее серьезными по философскому содержанию сочинениями Л. Бетховена. Но, ведь в барочном творчестве И. С. Баха композиторы-романтики все-таки увидели существенный предысток собственной музыки. ... Вот и возникает вопрос: если «барочный И. С. Бах» оказался «обласканным» романтическим вниманием, то почему же тогда «необарочный» Бетховен не заслужил аналогичного «приема», не был столь же «на-Ура» принят композиторами романтического направления в музыке? ... Видимо, «не о том» (нежели И. С. Бах) размышлял Л. Бетховен.

²⁷ – т. е. действия того, что выступает как бы «(гегелевски-логическим) основанием», снимающим-преодолевающим напряжение диалектически-взаимодействующих противоположностей.

²⁸ – В принципиальном плане, названные акторы, в том или ином сопряжении характеризуют любое из произведений Л. Бетховена, однако сейчас мы сконцентрируем свое внимание именно на особенностях драматургии названных выше героических III, V, и IX симфоний.

²⁹ – различаясь в сопряжении противоположных сторон, что и придает концепциям симфоний принципиальность различий.

...Романтизм «народной надежды» на то, что «...самим ничего делать не надо». Герой придет и ценой своей жизни «подарит свободу всем желающим ее обрести». В сознании Героя являет себя борьба между «долгом» и «чувством». ...Народ же просто присваивает победу, – результат борьбы Героя.

Концепция симфонии, несмотря на все черты своей театральности, обнаруживает странность «недостаточности театральности»³⁰.

С одной стороны, перед нами разворачивается глубоко субъективно-личная трагедия «борьбы и гибели Героя», – действие, для живописания которого (кстати говоря) вполне достаточно первых двух частей, в итоге которых получилась бы (как ни странно это звучит) симфония с вполне внутренне завершенной концепцией возвышенно-романтического толку³¹. Но с другой, ...Бетховеном ведь поднимается проблема «Я» и «Мы»: – «Героя» и «народной массы», – «Народа», вполне потребительски ожидающего от Героя подвигов в свою пользу. Как способно показаться, именно эта проблема решается целым симфоническим циклом.

Первая часть симфонии (*Allegro con brio*) являет картину «поединка Героя с силой Зла». «Зло» здесь, – не театрально-зрелищное, внешнее, но адекватное подлинной выразительной природе музыки³², глубинно-личное, – духовно-внутреннее начало³³.

В центре внимания композитора – противоречивая раздвоенность души Героя, выступающего одновременно и как «боец» и как «чувственный человек», способный, будучи страдающим существом (вполне наподобие с «евангельским Самсоном»), совершать поступки по волюнтарным, человечески-эмоциональным порывам³⁴, ...в итоге становящимся причиной его, – не поражения, но – гибели.

...Призывно-фанфарная главная тема первой части симфонии противопоставляется тематическому материалу лирически-взволнованной побочной партии, интонации которой (однако) обнаруживают себя уже в составе главной темы³⁵.

Таким образом мы видим, что уже в масштабе главной партии первой части симфонии Л. Бетховен очерчивает основной «субъективно-центрический» конфликт:

³⁰ – Почему? Ответаем: Симфония – по реализуемой в ней концепции, – слишком субъективна, чтобы являть черты театральности (так сказать) простым образом.

³¹ – правда, с частями, не выдержанными в одной тональности... что однако малозаметно, имея в виду протяженность частей по времени. Вместе с тем, концептуально все вполне логично и даже завершено: герой-человек-личность вступает в смертельный бой с врагом, одерживает победу, однако от полученных ран погибает... Вполне в духе «псевдо-евангельского романтизма»: – «герой – нео-Самсон» ценой собственной жизни несет своему народу освобождение от рабства... Две последующие части симфонии (показывающие «радость народа по поводу одержанной победы»), кажется, здесь могут как присутствовать, так и быть опущенными: соответственно, концепция симфонии приобретает таким образом различные оттенки при общем героическом смысле. ...В варианте четырех-частной симфонии на первый план выводится образ народа, ради освобождения которого Герой совершает свой подвиг; в двухчастном варианте – «самого Героя». ...Для обретения откровенно театрального эффекта, более подходящим видится четырех-частный цикл, когда – для подчеркнута романтического результата, балансирующего на «бликах трагедийности», исполнение первых двух частей, как отдельного относительно завершенного произведения, кажется также вполне уместным.

³² – согласно эстетической теории Г. Гегеля, согласно которой музыка: – наиболее субъективный вид искусства, тот, который все выражает, но ничего не изображает.

³³ – т. е. в качестве особой театрально противостоящей Герою внешней силы, интонационно-специально не выписано, оно предметно предполагается как то, с чем (псевдо-внешне-театрально влияющим на Героя образом, ассоциативно напоминающим, например, влияние «филистимлян» через «соблазнительницу Далилу» на «Самсона») происходит битва, не называя при этом прямо сам этот ниспровергаемый предмет.

³⁴ – т. е., инстинктивно, доверяя чувственности, ...по потребностям не разума, но – жизни... и потому, – действовать «влюбленно-глупо».

³⁵ – Вместе с тем, главная партия интонационно неоднородна. Лапидарному, героически-фанфарному мелодическому построению по звукам тонического трезвучия основной тональности уже здесь, в масштабе самой главной темы противопоставлено построение прямо противоположного по своей выразительности склада: на тоне до-диез в виолончельном регистре появляются синкопированные звучания, нарушающие (внедрением лирического элемента) «уверенную поступь» первого тематического элемента главной партии.

– между «волевым разумом» героя и «лирической чувственностью» живого человека. Конфликт этот, углубляющийся вместе с введением тематического материала побочной партии симфонии, разрастается до уровня высочайшего драматизма в разработочном разделе.

...Разработка являет картину борьбы между «долгом» (как ведущее содержание главной партии) и «чувством», олицетворенным образной сферой побочной партии. На вершине драматического напряжения композитор вводит новую тему – нежную мелодию гобоя, к которой вскоре присоединяется проведение лирической побочной партии, – эпизод особого драматургического значения³⁶...

Реприза восстанавливает основную тональность, однако оказывается не в состоянии полностью компенсировать масштаб нестабильности, обнаружившийся в разработочном разделе. Названная компенсация достигается только в развернутой коде, фактически превращающейся во вторую разработку. Хотя... тот самый «нежно-лирический» тематический материал, который возникает (как эпизод) первично в разработке, как бы «вспоминается» в коде. Что это, почему?

Ответ на вопрос отчасти дает вторая часть симфонии, введение которой формирует модель, так называемой, «оптимистической трагедии»: «личная жертва жизнью во имя Идеи»³⁷.

Является парадоксальным для «Героической» симфонии Л. Бетховена, что первые две части полного цикла обнаруживают, как псевдо-театрально-сюжетную, так и собственно музыкально-драматургическую относительную самодостаточность. Это как бы «симфония в симфонии»: вполне адекватный духу еще исторически не возникшего зрелого движения европейского романтизма «блик» чисто субъективно-романтического прочтения трагически-героической темы.

Однако в структуре «Героической» симфонии, ведь, вовсе не две части, но – четыре. Какую же драматургическую роль выполняют третья и четвертая части симфонического цикла? ...Тем более, если принять во внимание не только собственно момент наличия квази-театральности в симфонических произведениях Л. Бетховена, но также и то, что эта театральность особого рода: она образуется в формах не объективности сцены, но – как проявление «симулякр-реальности» воображения композитора, – т. е. как художественная виртуальная реальность, в которой каждый элемент обнаруживает высокий уровень субъективной обеспеченности личным переживанием автора-художника.

...Итак, перед нами третья и четвертая части «Героической» симфонии. Третья часть – Scherzo (Allegro vivace) & Trio.

Проблема третьей части симфонии Бетховена заключается не столько в том, что здесь, вопреки исторически сложившейся традиции, на место «галантного менуэта» композитор помещает «искрометное скерцо», но более, – что музыкально-интонационно выражено особое состояние уже не личного, но «народного духа», в котором «Герой», ценою собственной жизни принесший народу освобождение, отправлен в последний путь: ...в освобожденном от Зла мире «дышится легко», хотя – осознание подлинного величия подвига еще и не наступило. ...Как бы «момент безвременья»³⁸.

³⁶ – ...что-то (драматургически) наводящее на вполне театральные ассоциации с образом «Далилы» из евангельского рассказа.

³⁷ – Увы, хотя сражение Героем и выиграно, раны оказываются несовместимыми с жизнью. Вторая часть симфонии – «Похоронный марш» (*Marcia funebre (Adagio assai)*) сочетает черты трехчастной и сонатной формы с варьированной динамической репризой. Средняя часть марша, несущая на себе драматургическую функцию кульминации, подобна (по своей роли в целом формы) разделу разработки.

³⁸ – По поводу названной части симфонии исследователем А. К. Кенигсберг написаны следующие строки: «Каких только ассоциаций не рождала эта музыка! Одни исследователи видели в ней воскрешение античной традиции – игры на могиле героя. Другие, наоборот, предвещают романтизм – воздушный хоровод эльфов, наподобие созданного сорок лет спустя скерцо из музыки Мендельсона к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь». Контрастная в образном плане, тематически третья часть

Иначе говоря, мы видим здесь вполне зримый псевдо-театральный образ мира, который уже освободился от «Зла», но еще не вполне осознал это... «Герой» умер, но именно он дал освобождение и потому, не будучи еще действительно адекватно субъективированным в народном сознании, образ его пока еще не стал основанием Торжества³⁹, ...просто слился с лишенным зла Миром-Природой. Действительно, очень именно романтический по идейно-эстетическому воплощению образ.

...За ступенью выраженного в третьей части симфонии «ощущения освобожденности от Зла», наступает наконец Финал симфонического цикла: – образ всенародной восторженной радости.

Да, чувство свершившегося освобождения сменяется ликованием Победы. На место «Я-Героя» окончательно приходит образ: «Мы – Народ-победитель», обретший свободу от Зла благодаря лучшему из своих сынов, – Герою⁴⁰.

Концепция «Героической» симфонии Л. Бетховена, таким образом, позволяет обнаружить в произведении одновременно черты героически-просветительской и романтической духовности: включающей псевдо-мифологическую надежду на «Спасителя»⁴¹, в единстве с ликом социума, не участвующего в своем освобождении революционно-самодеятельно, но ждущего «Спасения» в результате самопожертвования Героя и искренне радующегося наступлению последнего («Спасения»).

Пятая симфония (до-минор, Ор. 67) Л. Бетховена:

...рационально обезличенная концепция «Судьбы», носителем которой является Народ, когда Личность: функционер, представитель и персонификатор Народа. Народ отныне уже не ждет «халяву». Он сам в героической борьбе берет то, что ему положено.

Созданная в 1804 году Третья («Героическая») симфония, если смотреть на ее концепцию не в ассоциациях с текстами библейского «Священного Писания», но с философски-мировоззренческой точки зрения, увы, более являет вовсе не мировоззрение тех «французских революционеров», которым желал посвятить свое сочинение Л. Бетховен⁴², но нечто другое: – метафорически воплощает кантовскую «практически-разумную личность», которая персонально творит историю, действуя «закономерно, но без закона», ...иначе говоря, – «переворачивая мир по необходимости», осознаваемой героями в качестве являющихся из трансцендентальной сферы спонтанными актами «свободной воли»⁴³.

тесно связана с предшествующими – слышны те же мажорные трезвучные зовы, что и в главной партии первой части, и в светлом эпизоде траурного марша. Трио скерцо открывается зовами трех солирующих валторн, рождающих ощущение романтики леса» (Кенигсберг А. К. Бетховен. Симфония No. 3 («Героическая») – URL: https://www.belcanto.ru/s_beethoven_3.html Дата обращения: 18.05.2024)

³⁹ – своеобразного «ритуального действия» возвышенного поминания Героя в родовом народном сознании, превращающем личность и подвиг Героя в основание культурной идентичности народа.

⁴⁰ – Характеризуя особенности завершающей цикл части, В. С. Галацкая (в частности) пишет: «Весьма показателен отбор и формирование тематизма в финале. Бетховен часто выражает чувство всеохватывающей радости, пользуясь элементами трансформированного танца. ...Пристрастие Бетховена именно к этой теме, превращение ее в тематический материал для финала Героической симфонии не случайно. Многократная разработка помогла ему выявить самые существенные, скрытые в теме, элементы. В финале симфонии эта тема предстает как итоговое выражение победно-торжествующего начала. Сравнение темы финала с темой главной партии первой части, второй темой и темой трио в C-dur из траурного марша, наконец, с фанфарами из трио скерцо, выявляет общность оборотов, составляющих интонационный остов каждой из указанных тем...» (Галацкая В. С. Бетховен. Симфония No. 3 («Героическая») – URL: https://www.belcanto.ru/s_beethoven_3.html Дата обращения: 18.05.2024)

⁴¹ – личной своей энергией освобождающему мир («свой народ») от Зла.

⁴² – но, повторимся, будучи разгневанным от поведения лидера революции, как известно, отказался от «посвящения».

⁴³ – Из биографии Л. Бетховена мы знаем, что в молодые годы он всерьез интересовался философией и этот интерес наложил фундаментальный отпечаток на духовность композитора. Исследователь, по названному поводу, например, пишет следующее: «Людвиг ван Бетховен – один из самых философичных композиторов. Причем интерес к философии его сопровождал всю жизнь. Он даже поступил на философский факультет Боннского университета, подготовив себя самостоятельно. Случи-

Над написанием Пятой симфонии композитор работал с 1804-го вплоть до 1808 года и, заметим, что это вызвано вовсе не проявлением неких «случайных обстоятельств», но оказывается связанным с коренным переосмыслением оснований мировоззрения.

Первый и, пожалуй, самый главный момент, характеризующий Пятую симфонию, заключается в отказе от образа исторической личности, некоего псевдо-библейского Героя, «выдвигивающего» своими сверхчеловеческими силами победу над врагами «Его народа».

...Нет, идея «борца со Злом» не исчезает, однако мировоззренческая основа концепции симфонии у Л. Бетховена приобретает здесь уже не «кантовский», но, условно говоря, «открыто-гегелевский» характер. Субъект «борьбы» теряет особенную частно-человеческую воплощенность и приобретает характер псевдо-гегелевского Абсолюта = Судьбы. Иначе говоря, Л. Бетховен пока еще не видит главным субъектом исторически-преобразовательного процесса то, что реально обнаруживается движением буржуазно-политического самообъединения личностей, но, вместе с тем, для него становится уже вполне очевидным, что история детерминирована «Народным духом»⁴⁴, именно который и «ведет в необходимое будущее», оказываясь безличной, но персонифицированной силой⁴⁵.

В итоге, картина получается лишь по видимости относительно близкой той, которую композитор рисует в Третьей симфонии. Ибо отныне, таким Героем становится уже не особый «человек-личность = супермэн-полубог», но родовой духовный субъект⁴⁶, который действует (по своему основанию-сущности) разумно-фатально, т. е. как «историческая необходимость» и потому уже не обладает внутренней само-раздвоенностью⁴⁷: – самопротиворечивостью того уровня, который способен привести Героя, – одновременно с победой, – к гибели, как живого человека⁴⁸.

лось это в год Великой французской буржуазной революции, то есть в 1789 г. Бетховен проучился там на протяжении одного курса и затем любовь к музыке все же одержала верх. С философией Бетховен начал свое знакомство довольно рано... Юный Людвиг проводил много времени в доме семейства Брёттингов и именно там он познакомился с произведениями Гомера, Платона, Шекспира а также с некоторыми трудами античной и немецкой философской мысли. Кроме того, его преподавателем был Иоганн Готлоб Нефе – один из самых передовых и образованных музыкантов, впитавших в себя и просветительские идеалы, и настроения немецкого штюрмерства. Среди философов современниками Бетховена были Кант, Фихте, Гегель, Шеллинг. И философия Канта интересовала композитора самым серьезным образом» (Скобелева Gala. Заметки эстетика. Бетховен и философия. – URL: <https://dzen.ru/a/YuZTYlpWmXf3IMPV> Дата обращения: 18.05.2024).

⁴⁴ – носителем определенной ступени в саморазвитии (логике самоопределения) гегелевского Абсолюта.

⁴⁵ – т. е. Героем иного, нежели отдельный человек, уровня, в качестве уже родового субъекта – прежде всего разумного, лишенного способности совершать губительные для себя действия по основаниям интуиции стихии чувств. Ошибки и чувственно-детерминированные глупости способны допускать отдельные люди, персонифицирующие родового субъекта, но не сам родовый субъект. Родовой субъект – пост-живой, хотя и персонифицированный. Соответственно, реализовать «глупости стихии чувственного самоопределения» по основаниям своей пост-живой природы он не способен.

⁴⁶ – который действительно является «полу-богом», поскольку находится на грани, – в переходном моменте между пришедшей в тупик эволюции стихийной Природой и набирающей свою силу зрелой природой антистихийной. В античном «Герое-полубоге» на первом месте находится начало «стихий жизни»: потому этот «герой» и способен совершать «хулиганство», подворовывая у богов и отдавая людям – «то одно, то другое». Потому античный Герой-полубог и обретает трагическую судьбу. Судьба полубога-человечества также трагична, ведь этот «Полубог» также приносит в жертву интересам антистихийной природы себя в качестве «живого существа» популяции человечества, однако названная жертва происходит уже по намеренной воле «родового субъекта», включена в структуру его идеологии и потому выглядит не фатально-пессимистической трагедией «безумных античных героев», но оптимистической трагедией сознательного самопожертвования личным ради общественного, «стихий жизни» – ради антистихийной пост-живой организации.

⁴⁷ – на стороны «утверждающего героическое начало – мужественного» и противоположного

⁴⁸ – ...Впрочем, повторимся, как известно из идеологии «персонифицированных» общественных субъектов, дух героического самопожертвования жизнью во-имя достижения целей родового антистихийно-природного субъекта – это фундаментальная идеологическая идея именно социальности. Поэтому «боги первобытности», это, все-таки не совсем боги действительной зрелой антистихийной природы (т. е. не «объективированное» в материю знание), но того, что находится в транзитной сфере: «боги» возвышенной воображением природной стихии, которая погибает в результате свободного сознательного ее преобразования и потому «протестует», наказывает человека, который желает преодолеть ограниченность себя в качестве существа стихийной природы через «воровское вытягивание» из стихийной природы «знание ее закона» и покорение последней.

Первая часть симфонии открывается энергичной главной темой, со специфическим ритмо-интонационным рисунком основного элемента, получившего общепотребительное обозначение термином «мотив Судьбы». В отличие от главной партии первой части третьей симфонии, главная партия в пятой духовно цельна и тотально выражает смысл основного мужественного образа. Более того, противопоставляющаяся главной партии лирическая тема побочной партии, – чувственно-нежная, – открывает внутреннюю раздвоенность, в масштабе которой нежные лирические интонации постоянно появляются на фоне все новых и новых проведений (в партии оркестрового сопровождения) «мотивов Судьбы», завершая изложение побочной партии все теми же, но уже грозно-победоносными унисонными проведением всем оркестром главного мотива-идеи⁴⁹.

Идея родового «Народного духа», сплывающего «лирически-разноликую массу» (психической) человеческой популяции в монолит будущего (по Гегелю) самого совершенного общества⁵⁰, определяет главное содержание симфонии. То «родовое Зло», которое в Третьей симфонии композитора оказывалось (как кажется) более подразумеваемым, нежели открыто проявляющимся⁵¹, в Пятой симфонии Л. Бетховена заявляется открыто: – это живая человеческая психическая вольность, противоречащая родовой тотальности «Народного духа» и нуждающаяся быть в своем плюрализме преодоленной⁵². (проявления специфически-человеческой слабости) – «лирического начала».

Противоборство противоположных начал⁵³ образует «ядро», – главное содержание в разрабочном разделе, – и не вполне преодолевается в репризе первой части симфонии, ...более того, «противоборство это» продолжается даже в разделе «коды».

Вторая часть симфонии, по своей форме образует двойные вариации, в которых (в ходе вариационно-вариантных изменений) темы относительно сближаются, приобретая общие величественно-торжественные черты⁵⁴. ...Переводя вопрос в идеологическую плоскость, возможно (полу-фантазийно) констатировать, что в содержании второй медленной части симфонии композитор раскрывает внутри-личностный духовный процесс перерастания автономности отдельного «Я» в особенное личности социального функционера, члена организованного человеческого общества.

Процесс «якобы социализации» индивидуально-личного «Я» достигает кульминационного уровня в третьей части симфонии – Скерцо. Вновь псевдо-театрально воскресает откры-

⁴⁹ – «Герой-Судьба» – не индивидуально-человеческий, склонный к проявлениям чувственных слабостей, но тоталитарно-родовой дух, не позволяющий субъективности психического существа человека взять верх на объективностью тотального народно-духовного начала. Потому и получается, что лирическая побочная партия, уже в масштабе даже своего первого появления в симфонии, завершается интонациями с основанием в главной теме: «воля Долга», выражающая причастность человека к «Судьбе», подавляет индивидуально-чувственную слабость.

⁵⁰ – образцом которого мыслитель (Г. Гегель) видел тоталитарно-правовое (полицейское) государство типа Прусской монархии.

⁵¹ – и лишь «намеком» обнаруживающее себя «лирической слабостью» в характеристике образа Героя.

⁵² – идея якобы нуждающегося в превращении каждого отдельного живого психического существа – человека в социального функционера (т. е. в носителя и выразителя-персонификатора родовой идеи «Народного духа»), что происходит в результате «победного преобразования плюрализма психических вольностей» (порождающих как бы буржуазную стихийно-рыночную безнравственность). Таким преобразователем, по близкому к логике Г. Гегеля мирочувствованию, становится «мудрое», рационально организованное «правовое государство».

⁵³ – «родового-социального» и индивидуально-человеческого – «стихийно-чувственного» начал.

⁵⁴ – Вторая медленная часть являет продолжение той самой борьбы, драматизмом которой была исполнена первая часть симфонии. В двух лирических темах излучается то, что можно обозначить, как «личность отдельного рядового-массового человека». Две основные темы этой части симфонии, – обе лирические. Вместе с тем, они не рядоположены, но противопоставлены по параметру отношения к «мотиву Судьбы». Первая тема – лирическая, песенная (как бы самодостаточная в своей лиричности), являет образ атомизированного психического человеческого существа, не связанного узами необходимой социальности с остальным человечеством. Однако самодостаточность такового образа, как показывает композитор, – условна. И это открыто проявляется во второй теме, которая (будучи поначалу вариантом от первой темы) приобретает героически-интонационную особенность.

тость борьбы противоположных начал, начавшаяся в сонатном аллегро первой части⁵⁵. Разделы Трио и репризы наполнены динамизмом развития. Фугато (раздел Трио) имеет моторный характер, – как бы образ самого движения. Реприза сжата: борьба интенсивна, но как бы истончается в звучностях уровня пиано-пианиссимо. ...«Социализация» таким образом являет как бы положительное свершение.

Финал – победный марш – начинается после третьей части сразу, без перерыва⁵⁶. «Судьба» из относительно нереализованной возможности заявляет себя действительностью «Революции»⁵⁷.

...Такова видимая непосредственно противоположность концепций двух «героических» симфоний Л. Бетховена: «Я – атомизированный герой» здесь превращается в «Я социализированной личности», действительным Героем относительно которой становится охваченный революционным духом Народ.

* * *

Создание Пятой симфонии Л. Бетховена содержит в себе загадку, – назовем ее таким определением: *недостаточной веры в Гегелевскую концепцию становления Абсолюта*. И суть предмета заключается в следующем:

Как известно, согласно представлениям великого мыслителя, субъективный Дух, – являющийся прежде всего психикой отдельного живого человеческого индивидуума, – перерастает (подвергается отрицанию и снимается) в формы «объективного Духа», ядром которых является родовой «Народный дух», «Индивидуальный дух» и «Государство»⁵⁸, объективность которого снимает уже персональный или «Абсолютный Дух» («Абсолютная Идея»).

⁵⁵ – Первая тема скерцо внутренне диалогична: скрытому, едва слышимому вопросу, звучащему в нижнем регистре струнной группы оркестра, отвечает грустная задумчивая мелодия скрипок, альтов и деревянных духовых инструментов. ...Проблемная ситуация личного сознания... Но вот, неопределенность преодолевается и, после фермат валторны, весь оркестр фортиссимо, неумолимо утверждает «мотив Судьбы». При втором проведении диалогическая тема звучит уже иначе, – неуверенно, мотивно-дробно, в результате чего новое внедрение «мотива Судьбы» оказывается еще более грозным. В третьем проведении между интонационно-противоположным тематическим материалом возникает подлинное противоборство: «с задумчивым, певучим ответом полифонически соединяется мотив судьбы, слышатся трепетные, молящие интонации, и кульминация утверждает победу судьбы» (Кенигсберг А. К. Бетховен. Симфония No. 5, до минор. – URL: https://www.belcanto.ru/s_beethoven_5.html Дата обращения: 18.05.2024).

⁵⁶ – ...Метафорически говоря, – единение разрозненной массы отдельных психических индивидуумов в целое «революционного народа» (как бы) свершилось.

⁵⁷ – Вот как описывает строй музыкальной выразительности финальной части Пятой симфонии Л. Бетховена А. К. Кенигсберг: «Торжество победы воплощено в аккордах героического марша, усиливая блеск и мощь которого композитор впервые вводит в симфонический оркестр тромбоны, контрафагот и флейту-пикколо. Живо и непосредственно отражена здесь музыка эпохи Французской революции – марши, шествия, массовые празднества победившего народа. Рассказывают, что наполеоновские гренадеры, посетившие концерт в Вене, при первых звуках финала вскочили с мест и отдали честь. Масовость подчеркнута простотой тем, преимущественно у полного оркестра, – броских, энергичных, не детализированных. Их объединяет ликующий характер, который не нарушается и в разработке, пока в нее не вторгается мотив судьбы. Он звучит как напоминание о прошлой борьбе и, может быть, как предвестие будущего: предстоят еще и схватки и жертвы. Но теперь в теме судьбы нет прежней грозной силы. Ликующая реприза утверждает победу народа. Продлевая сцены массового торжества, Бетховен завершает сонатное аллегро финала большой кодой» (Кенигсберг А. К. Бетховен. Симфония No. 5, до минор. – URL: https://www.belcanto.ru/s_beethoven_5.html Дата обращения: 18.05.2024).

⁵⁸ – Соответственно Г. Гегелю, (§ 483) «Объективный дух есть абсолютная идея, но сущая лишь *в себе*; поскольку он тем самым стоит на почве конечности, постольку его действительная разумность сохраняет в себе сторону внешнего проявления. [Иначе говоря, свою «действительную разумность» человеческий индивидуум, в качестве носителя «объективного духа» обретает из внешнего источника, посредством социализации. – Б. Б.] Свободная воля первоначально имеет различия непосредственно в себе, так что свобода является ее *внутренним* определением и целью и относится к *внешней*, уже преднайденной в качестве данной, объективности; а эта последняя расщепляется на антропологическую сторону частных потребностей, т. е. на внешние вещи природы, существующие для сознания, и на отношение одних единичных волей к другим единичным волям, являющимся самосознанием свободы в качестве различных и частных волей, – эта сторона образует внешний материал для наличного бытия воли. [Иначе говоря, социальные отношения обнаруживаются наличным бытием, в которое включена индивидуальная воля. – Б. Б.](§ 484) Однако целевая деятельность этой воли состоит в том, чтобы реализовать свое понятие,

Г. Гегель разворачивает субъективный дух человеческого индивидуума в ту плоскость, которая ведет к обнаружению отдельного человека персонификатором социальной организации, явленной Государством, которое... далее уже снимается Абсолютным духом...

Однако названная трактовка социального индивидуума, в которой на первое место выходит социализация, (т. е. превращение индивидуума в *гражданина*) не является единственно возможным путем движения исследовательской логики. Не случайно, же, исторически одной из самых сильных форм философской критики мировоззрения Г. Гегеля стал философский позитивизм О. Конта, в котором было предложено отказаться от *метафизического философствования* и просто *посмотреть на эмпирию*, увидеть мир таким, каким он является в его чувственной реальности: той, в которой в социальном человечестве отдельный человек – первично – не *гражданин*, но именно, – *живой человек*⁵⁹. И, необходимо отметить, что названный поворот обладал существенным смыслом⁶⁰. ...*Народный дух* ведь вполне способен быть *руссоистского образца*, т. е. являть себя слитостью индивидуальной жизни человека и естественно коллективизированной жизнью общины с Природой.

– Не *милитаристский субъект государства*, но намеренность *жить в гармонии с Природой*, по такой логике также способны стать основанием *социализма*, счастливого человеческого общежития. И это осознание, возникнув, вполне естественно разворачивает мысль от *гегелевской метафизики* к представлениям о счастливом обществе *существующем в гармонии не с метафизическим Абсолютом, но – с Природой*. *Природа*, здесь, – *добрая-счастливая чувственность*, с которой не надо бороться и которую нет необходимости ниспровергать или осуществлять спекулятивное диалектико-логическое *снятие* в форме сохранения наиболее ценного содержания понятия... – разворот от «Гегеля» к «Контю» обнаруживает свою реальность в порядке Пятой и Шестой симфоний композитора.

свободу во внешнеобъективной стороне действительности так, чтобы свобода существовала как определенный этой волей мир и воля в нем была бы у себя и сомкнута с самой собою, и тем самым понятие было бы завершено до идеи. Свобода, приобретающая форму действительности некоторого мира, получает *форму необходимости*, субстанциальная связь которой есть система определений свободы, а ее проявляющаяся связь в качестве мощи есть *факт признания*, т. е. ее значимость для сознания. [... Иначе говоря, индивидуум действует во внешней ему социальной среде по собственным понятиям. Однако эти собственные понятия о свободе детерминированы внешним индивидууму разумом. Как результат, понятия индивидуума возрастают до идеи необходимого социального устройства. – Б. Б.](§ 485) Это единство разумной воли с единичной волей, являющейся непосредственной и своеобразной стихией проявления деятельности первой, составляет простую действительность свободы. Так как свобода и ее содержание принадлежат мышлению и есть нечто *всеобщее* в себе, то это содержание имеет свою подлинную определенность только в форме всеобщности. Содержание, *положенное* (gesetzt) для сознания интеллигенции в этой форме с определением его как действующей мощи, есть *закон* (das Gesetz); – освобожденное от нечистоты и случайности, которыми оно обладает как в практическом чувстве, так и во влечении, и равным образом не проявляясь уже более в их форме, но в своей всеобщности усвоенное субъективной волей как ее привычка, образ мыслей и характер, – это содержание существует как *нравственное* (Sitte). [Иначе говоря, возникающее таким образом социальное устройство оказывается *правовым*, закрепленным в *праве*, т. е. не только *моральным* (или извне детерминирующим самоопределение индивидуумов), но также и *нравственным*, т. е. выявляющим (в *праве*) их собственное свободное самоопределение. – Б. Б.](§ 486) Эта реальность вообще как *наличное бытие* свободной воли есть *право*, которое следует понимать не только как ограниченное юридическое право, но как право, которое обнимает наличное бытие *всех* определений свободы. Эти определения в отношении к *субъективной* воле, в которой они должны и единственно только и могут иметь свое наличное бытие как всеобщие, суть ее *обязанности*, в качестве же привычки и образа мыслей этой субъективной воли они составляют *нравы*. То же самое, что есть право, есть также и обязанность, а то, что есть обязанность, есть и право. Ибо всякое наличное бытие есть право только на основе свободной субстанциальной воли; это и есть то самое содержание, которое в его отношении к воле, различающей себя как субъективная и единичная, есть обязанность». (Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. Том 3. Философия духа. – М.: «Мысль», 1977. – с. 326–327).

⁵⁹ – Иначе говоря, в философии позитивизма актуализировалась естественная установка здравого смысла: установка первичного доверия чувствам более, нежели абстрактным конструкциям логически сформированного умозрения; поворот по модели (как в известном анекдоте) следующего пассажа: – «чему ты больше веришь: своим глазам или моему [Г. Гегеля] честному слову»?

⁶⁰ – ведь *народный дух* действительно способен являться не только духом *общественного договора*, загоняющего человеческого индивидуума в «клетку правил» законодательства и превращающего его в «социального функционера», в «винтик государства», но и быть *духом стихийно-чувственной стадности*.

И, вот таким образом и возникает ситуация, когда душевные колебания композитора равно и практически одновременно приводят его к созданию продолжающей героическую тему *судьбы революционной перестройки* и здесь же – *счастья жить в единении с Природой*, слитость с которой и есть «подлинная судьба». ...Станным образом «Судьба», в ее трактовке в Шестой симфонии, раскрывает скрытую тайну «Кармы» из Пятой симфонии, дает ответ на вопрос: «за что собственно идет борьба», за какого рода «судьбу-неизбежность»?

Строго говоря, Шестая симфония Л. Бетховена – это не симфония, в ее традиционно-бетховенском динамично развивающемся драматическом качестве, с драматургически-сложным образом. Скорее, это цикл «симфонических картинок», где-то и в чем-то напоминающий «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского, однако (в отличие от последнего) решенных в стиле, близком по духу эпохе Рококо. – Этакий симулякр «идиллически-красивой сельской жизни», вступающий (как кажется) в резкое противоречие с духом одновременно создававшейся, более того, даже впервые исполненной в один и тот же концертный вечер, Пятой симфонии.

...Последний факт (одновременности создания и одновременного исполнения), заметим, действительно побуждает рассматривать Пятую и Шестую симфонии не как различные рядоположенные произведения, но как нечто взаимосвязанное, – части некоего «мета-симфонического цикла», относительно различным образом посвященного одному и тому же предмету, и фактически отвечающего на один и тот же вопрос.

Заметим, что если в Третьей симфонии предметом действительной борьбы и ниспровержения была *естественно-человеческая чувственная слабость*, способность «любить ближнего» (и совершать недостаточно рационально продуманные поступки), обнаруживающаяся источником *гибели Героя*, то в Пятой симфонии идея *рационального основания бытия* оказывается (в ауре «Объективного духа» Г. Гегеля) превратившейся во внешнюю индивидууму силу (= в «Судьбу»), которая «легко расправляется» со способной становиться источником поражений стихией живой индивидуально-человеческой чувственности. Идея Пятой симфонии – победа единенного общим разумом социального рода над психической разобщенностью живой человеческой популяции. ...И (как бы) именно идиллическому закреплению этого симулякра служит образная сфера Шестой симфонии. Симфоническое полотно оказывается своеобразным (разрушающим гегелевскую строгость логики) «идиллическим довеском», – своеобразной второй частью двухчастного симфонического цикла, состоящего из Пятой и Шестой симфоний⁶¹.

...Итак, *Симфония № 6 F-dur, Op. 68 («Пасторальная»)*.

Произведение являет собой образец программного симфонизма в творчестве Л. Бетховена, предвосхищая неким образом расцвет «программной симфонии» в творчестве композиторов-романтиков. Симфония пятичастна. Между частями, живописующими «картинки сельской жизни», драматургического конфликта нет. Имеет место лишь контраст образно-выразительного характера: между первой-третьей и пятой частями – жанровыми картинками

⁶¹ – В качестве «вольной ассоциации» по названному поводу, на ум приходит созданный Дж. Свифтом «достаточно аналогичный» цикл из «нескольких историй “про путешествия”», с одним общим героем – Гулливером, первые две из которых (путешествия в страны Лилипутов и Великанов) вполне способны как-то коррелироваться с порядком Пятой и Шестой симфоний Л. Бетховена. Дж. Свифт, ведь, аналогично Л. Бетховену рисует противоположности нуждающегося в своем ниспровержении мира человеческой порочности в государстве Лилипутов и радость бытия в «идиллическом государстве Великанов», с разумно выстроенными, соответствующими естеству Природы порядками. ...И посвящает этой экспозиции противоположных образов не две части одного и того же произведения, – но два относительно раздельных произведения, объединенных в мета-цельность идеей «путешествия» или «поиска миров с “правильной” и “неправильной” судьбой». ...Впрочем, ассоциации с романом Дж. Свифта действительно являются весьма поверхностными, ведь симфонии Л. Бетховена – из другой исторической эпохи, да и герой в них существенно отличен от романа Дж. Свифта.

сельской жизни – композитор помещает (в качестве четвертой части) картинку с изображением природного явления, – «Грозы»⁶²...

Показательна программа, которую Л. Бетховен предпосылает своей Шестой симфонии. Программа, выполняя отчасти традиционно-иллюстративные⁶³ функции, вместе с тем, содержит в себе некоторую «загадку». Композитор, акцентируя внимание слушателей на художественно-выразительных качествах произведения, предлагает слушателю самостоятельно разгадать тот смысл, который являет эта музыка⁶⁴.

Задача эта, на первый взгляд даже способная показаться вполне тривиальной, при более внимательном взгляде (учитывающем фактор одновременности создания Пятой и Шестой симфоний), обнаруживает «изюминку», ибо... речь ведь идет не просто о «картинках сельского быта», но – том самом «идеальном миропорядке», который (вопреки всему, что творилось во вступившей в период быстрой концентрации капитала буржуазной Европе) должен был наступить в итоге *победы той самой Судьбы*, которая в Пятой симфонии «стучится в дверь».

Романтическая утопически-социалистическая идиллия исторической эпохи заката адекватных XVIII столетию просветительских иллюзий⁶⁵; – последний всплеск духа модернизма, который еще жил в душе композитора, разуверившего в личности Наполеона, но в 1808 году (как кажется) все еще верившего, что «дело революции», возглавленное Бонапартом, способно победить и принести народам Европы действительность освобождения от ига феодально-монархического абсолютизма.

...Однако время шло. Европу быстро стала захлестывать анархия капиталистически-рыночной безнравственности; ...надежды на революцию, способную обеспечить *общество гармонии с Природой*, быстро таяли, а после 1812 года – обнаружили свою полную бесперспективность. И вот именно в этих социальных условиях в 1811–1812 годах Л. Бетховен предпринимает опыт создания новых своих – уже не *просветительски-модернистских*, но – *просветительно-постмодернистских*, «романтических»⁶⁶ симфонических творений и последних сонат.

– Вера в «светлое будущее» ушла. Идеал померк. Остался удел, как говорится, «жить воспоминаниями и смутными надеждами». – Да, это (наверное) романтизм. Хотя... ведь европейские романтики (по большей своей части) творили в условиях волн национальных революционно-демократических движений, которые прокатились по странам Европы⁶⁷; для Л. Бетховена – же, такая перспектива большим смыслом не обладала. Поэтому «романтизм-для-других»,

⁶² – Части симфонии имеют следующее обозначение: 1. «Пробуждение радостных чувств от прибытия в деревню» (Angenehme, heitere Empfindungen, welche bei der Ankunft). Allegro ma non troppo 2. «Сцена у ручья» (Szene am Bach). Andante molto mosso 3. «Веселое сборище крестьян» (Lustiges Zusammensein der Landleute). Allegro 4. «Гроза. Буря» (Donner. Sturm). Allegro 5. «Пастушья песнь» (Hirtengesang. Wohltatige, mit Dank and die Göltheit verbundene Gefühle nach dem Sturm). Allegretto

⁶³ – характерные для изобразительно-программного искусства времен барокко.

⁶⁴ – Приводим авторскую аннотацию (программу) к Шестой симфонии: «Слушателю предоставляется самому определить ситуации. Sinfonia caratteristica, или Воспоминание о сельской жизни. Всякая изобразительность проигрывает, если к ней чрезмерно прибегают в инструментальной музыке. – Sinfonia pastorella. Тот, кто имеет понятие о сельской жизни, может и без многих заголовков представить себе, что хотел автор. Целое является больше выражением чувств, чем изображением, оно будет распознано и без описаний». (Цит. по: Кенигсберг А. К., Михеева Л. В. 111 симфоний. – URL: <https://beethoven.ru/node/68> Дата обращения: 25.05.2024)

⁶⁵ – Нечто, весьма напоминающее утопический иллюзионизм русских революционеров-демократов середины XIX столетия, искренне надевавшихся на возможность: – через огонь революционного бунта осуществить скачок из «крепостнической России» и (минуя «в логическом продвижении» стадию буржуазно-рыночной безнравственной социальности) войти в общественное устройство, основанием которому будет являться развернутая в масштаб целой страны якобы высоко-нравственная, основанная на принципах взаимной любви и заботе о ближних *социалистически-крестьянская община*. ...Заметим, что Л. Бетховен в таковых воззрениях, высказываемых в виде идеологии *картинок сельской жизни*, явно опережает время.

⁶⁶ – постмодернистских по своему существу, а не просто романтических, назовем это так...

⁶⁷ – что, кстати говоря, существенно придавало черты «модернистской романтики» названным движениям.

для самого Л. Бетховена существенно светился именно «нотками постмодерна»⁶⁸. И вот, на волне именно этих постмодернистских духовных состояний, Л. Бетховен создает свои Седьмую и Восьмую симфонии.

Наполеоновская империя, после триумфального своего инициирования, вместе с походом в Россию начала быстро клониться к закату. Европейские монархии объединились в анти-наполеоновском устремлении... что вселяло в Л. Бетховена чувства безверия в возможность победы «Просвещенного Разума»⁶⁹.

Романтизм, обычно заключавшийся в таких условиях в пессимистическом отношении к идее достижимости идеалов «общества Разума», в смутной мечтательности и мистике надежд на «чудо», – в отношении к просветительскому модернизму обнаруживает себя именно постмодерном, временем деконструктивистского отношения к рациональности Просвещения. Конечно, постмодернистские импульсы в романтическую историческую эпоху еще не были господствующими⁷⁰: ориентированное, от времени эпохи Возрождения, на обретение «земного рая» человечество с трудом освобождалось от иллюзий и было все еще готово питать надежды на мистические чудеса сказочного «Освобождения», сказочные представления о неизбежном появлении «общества добра» в том случае, если каждый человек захочет добра и постарается сам быть добрым⁷¹.

...Существенными основаниями к такого рода иллюзиям прокладывались идущие от живой человеческой природы псевдо-стадные интуиции «любви» и «добрососедства», когда счастье и довольствие от «праздника временной сытости» отождествляется с социальной-на-века... И, пока «стадная» интуиция веры в добро и в светлое будущее не разрушена, у модернизма есть основания для своего нового и нового возрождения, а постмодерн обнаруживает постоянную способность скатывания в иллюзионизм.

Однако, какими бы ни были слабыми ростки постмодернизма на почве разочарования в идеалах, последние способны существенно влиять на сознание тех социальных индивидумов, которые (в силу некоторых обстоятельств) обнаруживают ослабление «псевдо-коллективистских» иллюзий. Названную ситуацию мы и обнаруживаем на стороне Л. Бетховена в тот самый исторический момент, когда последний оказывается в ситуации особого сплетения обстоятельств: наполеоновская империя двинулась к своему историческому разгрому, потянув за собою также и веру в «Революцию Разума»; массовое европейское сознание захватил ажиотаж эпохи «первоначального накопления Капитала», всеобщее-торгашеской духовности и лицемерной морали; сам Л. Бетховен (как кажется) смирился с прогрессом глухоты и научился

⁶⁸ – ...Композитор (увы) не был активистом буржуазно-демократического движения в Германии и Австрии, – он жил рефлексией событий французской буржуазной революции, в масштабе которой проходил один за другим этапы разочарования: сначала в Наполеоне, затем – в возможности имперского распространения революции во весь мир, а затем... – и в саму возможность сохранения и упрочения завоеваний этой революции; причем: – не то, чтобы в масштабе Европы, но даже, – во Франции. Поэтому для Л. Бетховена разочарование уже не содержало в себе оттенка оптимистических надежд, соответственно было лишенным модернистских иллюзий, оказывалось именно постмодернизмом.

⁶⁹ – Впрочем, это не помешало буржуазно-торгашескому духу, воспользовавшемуся ситуацией либерализации рынка, захватить власть в сфере массовых человеческих отношений и показать: – во что способно превратиться человеческое общество, в котором господствующее положение обретает дух наживы.

⁷⁰ – такими, как это обнаруживает себя полтора-два века позже, когда «мечтательный иллюзионизм» по поводу «безусловно светлого будущего» человеческой истории окончательно потерял свою притягательность и обернулся «жестким пониманием сего будущего» в его не утопически-идеальной, но – рационально-научной перспективе.

⁷¹ – Заметим в данной связи: для того, чтобы стать действительно зрелым постмодерном, последний должен преодолевать модернизм не на основаниях опоры в «сиюминутные разочарования», но именно в той разочарованности, которая базируется на фундаменте научного мировоззрения, объективно-истинного знания. Только тогда, когда разочарование в практической достижимости всемирно-исторического идеала «земного рая» начинает опираться не на жизненные обстоятельства и стихийную психическую реактивность на последние, но на твердую опору в виде теоретического научного мировоззрения, постмодернизм действительно подавляет стихию модернистских импульсов и превращается в господствующее массовое сознание. В романтическую историческую эпоху XIX века таковой уровень оснований разочарованности еще достигнут не был, хотя «нотки постмодерна» начинают заявлять о себе уже достаточно открыто и отчетливо.

«радости жить одним днем». Все говорит о том, что в сих условиях, если по некоторым обстоятельствам оказывается смягченной потребность к «просветительскому социализму»⁷², революционно-модернистская ситуация в массовом сознании, способна оборачиваться в пост-модернистское довольство *жизнью сегодняшним днем*⁷³.

И, необходимо отметить, что черты именно такого положения мы и отмечаем в творчестве композитора исторического периода 1810-х годов.

Л. Бетховен впадает в духовный кризис⁷⁴, главным в котором обнаруживают себя (условные) *безыдейность* и *мелкотемье*, что в отношении прежнего пафоса героически-тематического творчества означает (скажем так) – «постмодерн».

Предпосылки поворота к постмодернистским реконструкциям возвышенно-героического социального идеала (обратим на это еще раз внимание, в данной связи) наблюдались еще в Шестой симфонии. Однако там они, будучи сопряженными с образом «Судьбы»⁷⁵, обретали несколько иной отсвет, нежели тогда, когда тема «природного естества быта» берется в трактовке нечто самодостаточного. ...В Седьмой и Восьмой симфониях⁷⁶, просветительский идеал, – теперь уже столкнувшись с жизнью, с буржуазной безнравственностью, обнаруживает себя «ходульным»⁷⁷. «Дух Лилипутии» в реалиях социального бытия явно побеждает, но композитор просто *не желает видеть этого*: – точнее говоря, не желает превращать это в *новую центральную тему* своего творчества.

Седьмая симфония (A-dur, op. 92) выражает духовность Л. Бетховена на момент 1811–1812 годов. Характеризуя жизненные обстоятельства, в которых создавалось это произведение, Л. В. Михеева в частности пишет: «Лето 1811 и 1812 годов Бетховен по совету врачей проводил в Теплице – чешском курорте, славящемся целебными горячими источниками. Глухота его усилилась, он смирился со своим ужасным недугом и не скрывал его от окружающих, хотя и не терял надежды на улучшение слуха. Композитор чувствовал себя очень одиноким; многочисленные любовные увлечения, попытки найти верную, любящую жену... все закончилось полным разочарованием»⁷⁸.

Л. Бетховен начал работать над партитурой Седьмой симфонии еще в 1811 году, но завершил лишь в мае 1812 года. Премьерный показ произведения состоялся в конце 1813 года⁷⁹.

⁷² – возможно, как результат существования в (условно) «псевдо-беспроblemном-либерализованном» социуме, как и в духовной ауре «вальсово-песенной культуры», – искусство, социо-активизирующая проблемность которого оказывается (скажем так) вырожденной.

⁷³ – т. е. без желания переживать «день завтрашний», от которого (как говорится) «ничего хорошего ждать не приходится».

⁷⁴ – и, заметим, это вполне общее мнение исследователей творчества композитора.

⁷⁵ – центрального образа Пятой симфонии.

⁷⁶ – повествующих как бы о «радостях бытия в иллюзорной стране “псевдо-Великанов”».

⁷⁷ – ...То, что в Шестой симфонии вполне возможно было отождествить с «мечтой о “неминуемом Судьбы”», теперь заявило о себе иронией стремлений не видеть ситуацию «упадка нравов». ...Как говорится, очень «романтические по своему духу произведения», хотя, с другой стороны, – являет себя жесткий постмодерн, – не критический реализм, но утопически-ироническая фиксация ситуации: – «Приехали. ...За что боролись, на то и...»

⁷⁸ – Продолжение цитаты: «В Теплице [также] произошло знакомство композитора с величайшим из современников – Гёте... Но и она не принесла Бетховену ничего, кроме разочарования. В Теплиц под предлогом лечения на водах съехались многочисленные правители Германии на тайный конгресс, чтобы объединить свои силы в борьбе с Наполеоном, подчинившим себе немецкие княжества. Среди них был и герцог Веймарский в сопровождении своего министра, тайного советника Гёте. Бетховен писал: “Придворный воздух нравится Гёте больше, чем это надлежит поэту”». (Михеева Л. В. Бетховен. Симфония No. 7 Symphony No. 7 (A-dur), Op. 92 – URL: https://www.belcanto.ru/s_beethoven_7.html Дата обращения: 25.05.2024)

⁷⁹ – «...8 декабря 1813 года под управлением автора в благотворительном концерте в пользу воинов-инвалидов в зале Венского университета [состоялась премьера Седьмой симфонии]. В исполнении участвовали лучшие музыканты, но центральным произведением концерта была отнюдь не эта «совсем новая симфония Бетховена», как объявляла программа. Им стал финальный номер – «Победа Веллингтона, или Битва при Виттории», шумная батальная картина, для воплощения которой не хватило оркестра: он усилен двумя военными оркестрами с громадными барабанами и специальными машинами, воспроизводившими звуки пушечных и ружейных залпов. Именно это сочинение, недостойное гениального композитора, имело потрясающий успех... А Седьмая симфония прошла незамеченной». (Михеева Л. В. Бетховен. Симфония No. 7 Symphony

Показ оказался провальным. «Один из критиков назвал ее “сопровождающей пьесой” к “Битве при Виттории”»⁸⁰. ...

Симфония четырех-частная⁸¹. Все части подчинены раскрытию одного общего образа, выражаемого обращением к стихии танца, радостного прославления жизни⁸². Колорит симфонии жизнеутверждающий: как будто бы социальный идеал наконец «вошел в действительность»⁸³ [– правда, лишь в качестве симулякра, обманного образа воображения. – Б. Б.].

И в этом духе выдержана музыка всей симфонии, всех ее частей, контраст между образами которой имеет более жанрово-композиционное, нежели идеологически-драматургическое основание⁸⁴. ...Иллюзорная картина «якобы победившей революции», своего рода еще одно «послесловие» к Пятой симфонии. Однако (подчеркнем), – ...в условиях, когда стало уже

No. 7 (A-dur), Op. 92 – URL: https://www.belcanto.ru/s_beethoven_7.html Дата обращения: 25.05.2024)

⁸⁰ – Продолжение цитаты: «...Вызывает изумление, что эта сравнительно небольшая симфония, теперь столь любимая публикой, кажущаяся прозрачной, ясной и легкой, могла вызвать непонимание музыкантов. А тогда выдающийся фортепианный педагог Фридрих Вик, отец Клары Шуман, считал, что лишь пьяница мог написать такую музыку; директор-основатель Пражской консерватории Дионис Вебер объявил, что автор ее вполне созрел для сумасшедшего дома. Ему вторили французы: Кастиль-Блаз назвал финал “музыкальным сумасбродством”, а Фетис – “порождением возвышенного и больного ума”. Зато для Глинки она была “непостижимо прекрасной”, а лучший исследователь творчества Бетховена Р. Роллан писал о ней: “Симфония ля мажор – само чистосердечие, вольность, мощь. Это безумное расточительство могучих, нечеловеческих сил – расточительство без всякого умысла, а веселья ради – веселья разлившейся реки, что вырвалась из берегов и затопляет все”. Сам же композитор ценил ее очень высоко: “Среди лучших моих сочинений я с гордостью могу указать на ля-мажорную симфонию”». (Михеева Л. В. Бетховен. Симфония No. 7 Symphony No. 7 (A-dur), Op. 92 – URL: https://www.belcanto.ru/s_beethoven_7.html Дата обращения: 25.05.2024)

⁸¹ – I часть. Poco sostenuto; Vivace II часть. Allegretto III часть. Presto IV часть. Allegro con brio

⁸² – В. Дж. Конен, в данной связи, пишет: «Действительно, поэзия танца (то есть коллективно организованного ритмического движения) воплощена в каждой ее части». (Конен В. Дж. Бетховен. Симфония No. 7 Symphony No. 7 (A-dur), Op. 92 – URL: https://www.belcanto.ru/s_beethoven_7.html Дата обращения: 25.05.2024)

⁸³ – Приводим более подробно «солнечную» характеристику симфонии, данную В. Дж. Конен: «Подобно Allegro Пятой симфонии, Vivace Седьмой является примером гениального конструктивного мастерства. Музыка пронизана единой ритмической “ячейкой”. Все ее темы благодаря мотивно-ритмическому единству воспринимаются как варианты главной. Полный солнечного блеска колорит обусловлен также особенностями инструментовки. Порывая с оркестровыми принципами музыки XVIII века, Бетховен главное место отводит здесь не струнной, а духовой группе, особенно же деревянным духовым инструментам...» (Конен В. Дж. Бетховен. Симфония No. 7 Symphony No. 7 (A-dur), Op. 92 – URL: https://www.belcanto.ru/s_beethoven_7.html Дата обращения: 25.05.2024)

⁸⁴ – Вот каким образом характеризует музыку Седьмой симфонии Л. В. Михеева: «**Первая часть** открывается широким величественным вступлением... Тихо, еще затаенно звучит главная тема с ее упругим, словно туго скрученная пружина, ритмом; тембры флейты и гобоя придают ей черты пасторальности. Современники упрекали композитора за слишком простонародный характер этой музыки, ее деревенскую наивность. Берлиоз увидел в ней рондо крестьян, Вагнер – крестьянскую свадьбу, Чайковский – сельскую картину. Однако в ней нет беззаботности, легкого веселья. Прав А. Н. Серов, употребивший выражение «героическая идиллия». Особенно ясно это становится, когда тема звучит во второй раз – уже у всего оркестра, ...ассоциируясь с грандиозными массовыми плясками на улицах и площадях революционных французских городов. ...Вся первая часть пролетает как вихрь, словно на одном дыхании: единым ритмом пронизаны и главная и побочная – минорная, с красочными модуляциями, и фанфарная заключительная, и разработка – героическая, с полифоническим движением голосов, и живописно-пейзажная кода с эффектом эха и перекличкой лесных рогов (валторны). ...**Вторая часть** – вдохновенное аллегretto... Снова господство ритма, снова впечатление массовой сцены, но какой контраст по сравнению с первой частью! Теперь это ритм траурного шествия, сцена грандиозной похоронной процессии. Музыка скорбная, но собранная, сдержанная: не бессильная скорбь – мужественная печаль. В ней – та же упругость туго скрученной пружины, что и в веселье первой части. Общий план перемежается более интимными, камерными эпизодами, сквозь основную тему словно «просвечивает» нежная мелодия, создавая светлый контраст. Но все время неуклонно выдерживается ритм маршевой поступи. Бетховен создает сложную, но необыкновенно стройную трехчастную композицию: по краям – контрапунктические вариации на две темы; в середине мажорное трио; динамическая реприза включает фугато, приводящее к трагической кульминации. **Третья часть** – скерцо – воплощение буйного веселья. ...Мощный музыкальный поток полон бушующей энергии. Дважды повторенное трио основано на австрийской песне, записанной самим композитором в Теплице, и напоминает наигрыш гигантской волынки. Однако при повторении (tutti на фоне литавр) звучит как величественный гимн огромной стихийной силы. **Финал** симфонии представляет собой «какую-то вакханалию звуков, целый ряд картин, исполненных беззаветного веселья...» (Чайковский)... Вагнер называл финал дионисийским празднеством, апофеозом танца... Поразительно слияние самых разных национальных истоков в этом буйном круговом движении, объединяющем ритмы танца и марша: в главной партии слышатся отголоски плясовых песен Французской революции, в которые вкрапляется оборот украинского гопака; побочная написана в духе венгерского чардаша. Таким празднеством всего человечества заканчивается симфония». (Михеева Л. В. Бетховен. Симфония No. 7 Symphony No. 7 (A-dur), Op. 92 – URL: https://www.belcanto.ru/s_beethoven_7.html Дата обращения: 25.05.2024)

полностью очевидным, что главным итогом буржуазной революции становится не «разумный социализм», но «вакханалия рынка».

Между тем, композитор упорствует. С принципиальной твердостью «страуса» он иронически скрывает реальное социальное положение очередным празднованием «якобы победившей Судьбы». ...Что-ж, – это вполне естественная грань между подвергающимся самоотрицанию модернизмом и зрелым постмодерном: ситуация, в которой былой модернизм вполне вырождается уже в формы «романтических» иллюзий.

Симфония No. 8 (F-dur), Op. 93

Симфония была создана в 1812 году. Первое исполнение – в 1814. Музыка симфонии – своеобразный «неоклассицизм», еще один поворот сознания, вполне адекватный духу охватившего Л. Бетховена *романтического постмодерна*: псевдо-возврат в прошлое, специфическое восстановление «гайдновского» и «ранне-бетховенского» симфонизма в условиях фактического вырождения объективно необходимых бытийных оснований для существования последнего⁸⁵.

Не будем предлагать читателю собственный анализ произведения. Воспользуется интернет-подсказкой – краткой, очень емкой и образной характеристикой произведения, ясно свидетельствующей о том, что Седьмая и Восьмая симфонии – это две грани одного общего духовного состояния композитора, имя которому – стремление уйти от реальности быстро разрушающегося традиционного миропорядка, ...разрушающегося однако вовсе не так, как это предполагал просветительский утопически-социалистический идеал установления общества всеобщих братства и любви⁸⁶. Образный строй Восьмой симфонии, здесь, – «возврат в молодость», в мир невозвратимой юности, туда, где главным музыкальным авторитетом для начинающего творческий путь Л. Бетховена еще был «Учитель-Гайдн»⁸⁷.

Симфония No. 9 (d-moll) Op. 125

После создания Восьмой симфонии, Л. Бетховен-симфонист на какое-то время как бы замолкает. Возникает пауза, в которой ощущается не то, чтобы «прерыв движения», но напряженное ожидание чего-то, что как будто бы должно было произойти, ожидалось, но так и не происходило... Да, это реально духовный кризис, потенция возрастающего в условиях романтического мироощущения постмодерна.

Так прошло долгое десятилетие, в которое Л. Бетховен очень мало пишет. ...Тайна открывается в начале 1820-х годов, «взрывом» в виде Девятой симфонии композитора.

...Девятую симфонию исследователи обычно называют вершиной творчества композитора, тем достижением, к которому художник как бы стремился всю свою жизнь⁸⁸. Не будем

⁸⁵ – Нечто подобное (в качестве «неоклассицизма») музыкальное искусство узнает также век спустя, в условиях духовного кризиса начала XX столетия...

⁸⁶ – т. е. не «возвышенно-революционно», но как-то резко иначе, как минимум, – продажно-грязно.

⁸⁷ – А. К. Кенигсберг, характеризуя образный строй Восьмой симфонии, пишет: «Летом 1811 и

⁸⁸ – «Работа над грандиозной Девятой симфонией, – пишет А. К. Кенигсберг – заняла у Бетховена два года, хотя замысел созрел в течение всей творческой жизни. Еще до переезда в Вену, в начале 1790-х годов, он мечтал положить на музыку, строфа за строфой, всю оду «К радости» Шиллера; при появлении в 1785 году она вызвала небывалый энтузиазм у молодежи пылким призывом к братству, единению человечества. Много лет складывалась и идея музыкального воплощения. Начиная с песни «Взаимная любовь» (1794) постепенно рождалась эта простая и величавая мелодия, которой было суждено в звучании монументального хора увенчать творчество Бетховена. ...Заказ на последнюю симфонию Бетховен получил от Лондонского симфонического общества. ...Премьера Девятой симфонии, посвященной королю Пруссии Фридриху-Вильгельму III, герою национально-освободительной борьбы немецких княжеств против Наполеона, состоялась 7 мая 1824 года в венском театре «У Каринтийских ворот» в очередном авторском концерте Бетховена, так называемой «академии». Композитор, полностью потерявший слух, только показывал, стоя у рамп, темп в начале каждой части, а дирижировал венский капельмейстер И. Умлауф. Хотя из-за ничтожно малого количества репетиций сложнейшее произведение было разучено плохо, Девятая симфония сразу же произвела потрясающее впечатление. Бетховена приветствовали овациями более продолжительными, чем по правилам придворного этикета встречали императорскую семью, и только вмешательство полиции прекратило рукоплес-

оспаривать этого мнения. Обратим лишь внимание на то, что названное симфоническое полотно находится в резком контрасте с творчеством мастера начала 1800-х годов: не только теми произведениями, которые были созданы после Пятой симфонии, но, не менее того, также и вершинного «героического» периода, явственно означенного шедеврами Третьей и Пятой симфоний. ...Периода, якобы высшим достижением именно которого, обычно и определяется названная (Девятая) симфония.

Сомнение в однозначной привязке Девятой симфонии к циклу «героических» (III и V) симфоний, заметим, создает не идеологически заостренная тема этого грандиозного симфонического полотна, связанная с шиллеровской идеей «революции нравов»; как и не то, что художник сближает симфонию с кантатой/ораторией, вводя в финальную часть симфонии грандиозное звучание хора, исполняющего «Оду к Радости» Ф. Шиллера; ...даже не то, что произведение это, по концепции, – более *рассказывающее* об истории борьбы, нежели⁸⁹ непосредственно являя сию борьбу музыкально-интонационным проявлением диалектически-раздвоенного личного самосознания.

Главным, что характеризует специфику Девятой симфонии композитора – это ... *психоделическая ориентированность искусства*.

По характеру музыки отчетливо видно, что Л. Бетховен как бы находится во власти иллюзии-интуиции. Композитор верит, что ту самую социалистически-революционную перестройку, которую оказался не способным совершить Наполеон; которая не свершилась также и сама-собою, когда поражение «Узурпатора» уже не смогло отменить разворот Европы к буржуазно-организованной социальности⁹⁰; ...вслед за Ф. Шиллером верит в то, что сие способно совершить «Искусство», – его (Бетховена) музыка⁹¹.

Да, безусловно, Л. Бетховен надеялся, что искусство, – явленное «агитационной» Девятой симфонией, – способно совершить «Революцию», очистить человечество от всего того негатива, который принесла с собой начавшаяся уже новая буржуазная историческая эпоха. Да, он мечтал о «психоделической музыке», – той самой, опыты которой пытались повторить (после него), как минимум трижды: – А. Н. Скрябин⁹²; второй раз – в СССР, – в масштабе государственно-регулируемой политики в сфере искусства⁹³; и наконец, в качестве действительно исторически последней вспышки массового социалистически-утопического энтузиазма⁹⁴ – искусстве «сексуальной революции».

Общим у всех вышеназванных «художественных опытов» является стремление превратить музыкальное искусство – из средства изображения духовных объектов; из средства «выражения души»⁹⁵; в средство «делания души», обернуть музыку в основание направленного трансформирования массовой психики⁹⁶.

кания. Слушатели бросали в воздух шляпы и платки, чтобы не слышавший аплодисментов композитор мог видеть восторг публики; многие плакали. От пережитого волнения Бетховен лишился чувств. Девятая симфония подводит итог исканиям Бетховена в симфоническом жанре и прежде всего в воплощении героической идеи, образов борьбы и победы, – исканиям, начатым за двадцать лет до того в Героической симфонии. В Девятой он находит наиболее монументальное, эпическое и в то же время новаторское решение, расширяет философские возможности музыки и открывает новые пути для симфонистов XIX века. Введение же слова облегчает восприятие сложнейшего замысла композитора для самых широких кругов слушателей. (Кенигсберг А. К. Бетховен. Симфония No. 9, ре минор. Symphony No. 9 (d-moll), Op. 125 – URL: https://www.belcanto.ru/s_beethoven_9.html Дата обращения: 18.05.2024)

⁸⁹ – так, как это, например, происходило в первой части Третьей симфонии.

⁹⁰ – кстати говоря, также не принесшей в человечество «Социализм».

⁹¹ – Своеобразным подкреплением наличия названной иллюзии, повергшей композитора (как свидетельствуют биографы) даже в состояние «лишенности чувств от переживания счастья», стал восторженный прием симфонии публикой на премьерном ее исполнении...

⁹² – в замысле и частичной художественно-творческой реализации «Мистерии».

⁹³ – как искусство, творившееся по методу советского социалистического реализма.

⁹⁴ – с ядром в рожденном исторической эпохой «истерии холодной войны» рок-музыкальном искусстве «Битлз».

⁹⁵ – что, пожалуй, ярче всего проявилось в основной направленности музыкального искусства в историческую эпоху

* * *

Если некоторым образом опираться на логику гегелевской Эстетики, полагающей якобы необходимое «перерастающее превращение» *музыки в поэзию*⁹⁷, то Девятая симфония Л. Бетховена и обнаруживает способность иллюстрировать последнее: композитор чувствует недостаточность чисто музыкально-симфонических средств к тому, чтобы передать содержание-Идею своего «Призыва к человечеству» и потому он обращается к искусству слова, находя в последнем компенсацию названной недостаточности⁹⁸.

Обращение к «программности» обнаруживается источником фундаментальных трансформаций, проявившихся не только во введении хорового фрагмента в финальном разделе произведения, но и в целом организации симфонии. Грандиозное полотно существенно преодолевает черты «классического» (для «героических» симфоний Л. Бетховена) цикла⁹⁹. ...И действительно, художник более стремится не передать противоречивость собственного духовного «Я», но – рассказать средствами искусства о том, «что было, есть и что должно быть», стремится воздействовать на сознание слушателей, формируя последнее и побуждая стать другими¹⁰⁰.

Заметим, что названный подход сразу же лишает (естественной, стихийной) острой необходимости не только опору на «разработочный принцип» в изложении тематического материала, но также и резко контрастное основание в противоположении тем и разделов. Как результат, в форму (в качестве цементирующего принципа) проникают начала «моно-образности»¹⁰¹ и «непрерывности развития»¹⁰².

Девятая симфония Л. Бетховена, как никакое другое произведение композитора, «смотрит в эпоху романтизма в музыкальном искусстве», являя наиболее характерные черты последнего в том отношении, каким происходит работа с музыкальным материалом. И, необходимо отметить, что названные особенности произведения вполне подмечаются исследователями творчества Л. Бетховена.

Первое, на что обращают внимание исследователи, и что говорит о некоей «лирико-эпической особенности» симфонии, – заключается в картинной повествовательности на уровне музыкального развития. Симфония предстает здесь (прежде всего) как *рассказ о том, что*

Барокко, с его установкой на «правду аффектов».

⁹⁶ – Последнее движение (превращение музыки – в исток «Революции») обычно родоначалом своим связывается исследователями сего вопроса с именем Р. Вагнера, хотя, строго говоря, подлинным родоначальником «психоделического музыкального искусства», думается, следует определить именно Девятую симфонию Л. Бетховена.

⁹⁷ – эстетики, в структуре которой становление Абсолютной идеи, как чистого «чувство-выражения», на определенной своей ступени обнаруживает недостаточность предметной определенности, побуждаясь к подъему к уровню «синтетического» поэтически-драматического искусства, не отбрасывающего «изобразительные искусства» и «музыку», но вбирая последние в качестве своих моментов.

⁹⁸ – ...Тот самый фундаментально значимый для искусства XIX столетия «романтически-стилевой» разворот от «чистой музыки» к программной, основанной не на «удачно-изобразительных заголовках» (как такое часто бывало, например, в клавишинных миниатюрах композиторов направления Рококо), но именно на синтезе искусств, в полной своей мере обнаруживает себя (прежде всего) в Девятой симфонии Л. Бетховена.

⁹⁹ – которым характеризуются Третья и Пятая симфонии, с ядром в «противоречивом духе самой Я-личности», образующем главное содержание первой части формы и превращает все целое Девятой симфонии в тот результат, к которому оказывается более применимым то определение, которое характеризует «идеологическую агитацию-призыв», нежели объективацию-проявление становления «Я – личного духа».

¹⁰⁰ – таким, каким как полагает художник, должно быть сознание преобразовавшейся личности.

¹⁰¹ – подкрепляемой чертами тяготения к тому, что способно быть определено в понятиях «монотематизма».

¹⁰² – иначе говоря, – происходит переход к основаниям, преодолевающим драматургически-контрастную многочастность, переводящим многочастный цикл к масштабу *непрерывного развития развернутого* как бы *одночастного* произведения (лишь условно подразделяющегося на разделы-части).

было, что стало и что должно произойти¹⁰³. От первой и до финальной части симфонии проводится сопряжение интонационно индивидуализированных образов *мира борьбы со Злом* и *«темы Радости»*, что создает достаточные основания к тому, чтобы рассматривать музыку симфонии под углом проявлений черт лейтмотивизма и *«картинного монотематизма»*.

На черты «романтической эпичности» в развертывании музыки Девятой симфонии Л. Бетховена обращает внимание также В. С. Галацкая¹⁰⁴. Ученый подчеркивает устремленность симфонии Л. Бетховена к реализации принципа *«единства и непрерывности развития»*, высокий уровень открытой художественно-идеологической направленности содержания произведения¹⁰⁵.

Резюмируем драматургию симфонии:

¹⁰³ – Вот, например, как «картинно-повествовательную» сторону Девятой симфонии характеризует А. К. Кенигсберг: **Первая часть** – сонатное аллегро грандиозного масштаба. Героическая тема главной партии утверждается постепенно... словно из бездны хаоса. ...резкие sforцандо, отрывистые аккорды рисуют разворачивающуюся упорную борьбу. И тут же мелькает луч надежды: в нежном двухголосном пении деревянных духовых впервые появляется мотив будущей темы радости. В лирической, более светлой побочной партии слышатся вздохи, но мажорный лад смягчает скорбь, не дает воцариться унынию. Медленное, трудное нарастание приводит к первой победе – героической заключительной партии. Это вариант главной... Но опять все срывается в бездну: разработка начинается подобно экспозиции. Словно бушующие волны безбрежного океана вздымаются и опадает музыкальная стихия, живописуя грандиозные картины суровой битвы с тяжкими поражениями, страшными жертвами. ...Начало репризы возникает непосредственно на гребне разработки: впервые мотив главной партии звучит в мажоре. Это предвестник далекой еще победы. Правда, торжество недолго – вновь воцаряется основная минорная тональность. И тем не менее, хотя до окончательной победы еще далеко, надежда крепнет[...] ...развернутая кода – вторая разработка – приводит к трагедии. На фоне мерно повторяющейся зловещей нисходящей хроматической гаммы звучит траурный марш... И все же дух не сломлен – часть завершается мощным звучанием героической главной темы. **Вторая часть** – уникальное скерцо, полное столь же упорной борьбы. ...Единый энергичный острый ритм пронизывает все скерцо, несущееся подобно неодолимому потоку. На гребне его всплывает краткая побочная тема – вызывающе дерзкая, в плясовых оборотах которой можно расслышать будущую тему радости. Искусная разработка ...целиком построена на мотивах главной партии. Оригинально появление трио: ...ворчливое стаккато фаготов без паузы вводит совершенно неожиданную тему. ...интонационно тема трио... – это еще один, наиболее развернутый эскиз темы радости. ...Впервые в симфонии Бетховен ставит на третье место **медленную часть** – проникновенное, философски углубленное адажио. В нем чередуются две темы – обе просветленно-мажорные, неторопливые. ...В коду (последнюю вариацию первой темы) дважды резким контрастом врываются героические призывные фанфары, словно напоминая, что борьба не завершена. О том же повествует и начало **финала**, открывающегося, по определению Вагнера, трагической «фанфарой ужаса». Ей отвечает речитатив виолончелей и контрабасов, словно вызывающих, а затем отвергающих темы предшествующих частей. Вслед за повторением «фанфары ужаса» возникает призрачный фон начала симфонии, затем – мотив скерцо и, наконец, три такта певучего адажио. Последним появляется новый мотив..., в мажоре, непосредственно переходя в тему радости. Это соло виолончелей и контрабасов... Песенная тема, близкая народной..., развивается в цепи вариаций. Разрастаясь до грандиозного ликующего звучания, тема радости на кульминации внезапно обрывается новым вторжением «фанфары ужаса». И только после этого последнего напоминания о трагической борьбе вступает слово. Прежний инструментальный речитатив поручен теперь солисту-басу и переходит в вокальное же изложение темы радости на стихи Шиллера: Радость, пламя неземное, Райский дух, слетевший к нам, Опыянные тобою, Входим мы в твой светлый храм! Припев подхватывает хор... Ничто не омрачает картины торжества..., Бетховен ...расцветива[ет] финал различными эпизодами. Один из них – военный марш... Другой – сосредоточенный величавый хорал «Обнимитесь, миллионы!» ...компози-тор полифонически объединяет и разрабатывает обе темы – тему радости и тему хорала, еще сильнее подчеркивая величие празднества единения человечества. (Кенигсберг А. К. Бетховен. Симфония No. 9, ре минор. Symphony No. 9 (d-moll), Op. 125 – URL: https://www.belcanto.ru/s_beethoven_9.html Дата обращения: 18.05.2024)

¹⁰⁴ – отмечающая (прежде всего) именно «эпический» характер созданного композитором музыкального образа. «Девятая симфония – пишет исследователь, – одно из самых выдающихся творений в истории мировой музыкальной культуры. По величию идеи и глубине ее этического содержания, по широте замысла и мощной динамике музыкальных образов Девятая симфония превосходит все созданное самим же Бетховеном». (Галацкая В. С. Бетховен. Симфония No. 9, ре минор. Symphony No. 9 (d-moll), Op. 125 – URL: https://www.belcanto.ru/s_beethoven_9.html Дата обращения: 18.05.2024)

¹⁰⁵ – Ученый пишет: «Хотя Девятая симфония – далеко не последнее творение Бетховена, именно она явилась сочинением, завершившим долголетние идейно-художественные искания композитора. В ней нашли высшее выражение бетховенские идеи демократизма и героической борьбы, в ней с несравненным совершенством воплощены новые принципы симфонического мышления. В Девятой симфонии Бетховен ставит центральную для своего творчества жизненно важную проблему: человек и бытие, тиранизм и сплоченность всех для победы справедливости и добра. Эта проблема ясно определилась в Третьей и Пятой симфониях, но в Девятой она приобретает характер всечеловеческий, вселенский. Отсюда – масштабы новаторства, грандиозность композиции, форм». (Галацкая В. С. Бетховен. Симфония No. 9, ре минор. Symphony No. 9 (d-moll), Op. 125 – URL: https://www.belcanto.ru/s_beethoven_9.html Дата обращения: 18.05.2024)

...Центральное место в первой части симфонии¹⁰⁶ занимает образ «напряженной борьбы со Злом», – того состояния бытия, которое необходимо преодолеть. Образ «Свободы-Радости» обнаруживает себя – «в потенции»¹⁰⁷.

Вторая часть¹⁰⁸ все еще концентрирует внимание на «борьбе со Злом существующего миропорядка», однако, художник уже вводит новое начало – образ «народного Идеала»¹⁰⁹.

«Народ мудр», характеризующая его образ «лирическо-эпическая возвышенность» образует основное содержание третьей части симфонии (*Adagio molto e cantabile*). Исполненная в форме двойных вариаций медленная часть симфонии готовит Финал. Финал (*Presto*) – окончательная победа.

Показательна также и музыкально-интонационная концепция Финала симфонии¹¹⁰. Здесь, несмотря на всю существенность отличий, обнаруживает себя нечто принципиально общее, – то, что роднит все «героические» симфонии композитора. И это общее заключается в представлении о «неизбежности победы»¹¹¹.

¹⁰⁶ – Первая часть. *Allegro ma non troppo, un poco maestoso*

¹⁰⁷ – В. С. Галацкая, в названной связи, пишет: «Начальное *Allegro* Девятой симфонии очень точно и выразительно охарактеризовано А. Н. Серовым. Он [А. Н. Серов] пишет: «Это первое мрачное эпическое вступление пахнет кровавыми днями терроризма. Царство свободы и единения *должно быть завоевано*. Все ужасы войны – подкладка для этой первой части. Она ими чревата в каждой строке. Эти темные страницы служат художественным контрастом (*geroussoir*) для отдаленного еще Эллизия, но, кроме писательского приема, это... – глубочайшее философское воплощение в звуках темных страниц истории человечества, страниц вечной борьбы, вечных сомнений, вечного *уныния*, вечной *печали*, среди которых – *радость, счастье* мелькают мимолетным, как молния, проблеском». Действительно, трагически мрачные стороны жизни сильнее всего обрисованы в первой части симфонии, и ее главная тема, составляющая тематическую основу *Allegro* – средоточие всего враждебного человеку и человечеству...» (Галацкая В. С. Бетховен. Симфония No. 9, ре минор. *Symphony No. 9 (d-moll)*, Op. 125 – URL: https://www.belcanto.ru/s_beethoven_9.html Дата обращения: 18.05.2024)

¹⁰⁸ – Вторая часть. *Molto vivace*, скерцо.

¹⁰⁹ – В. С. Галацкая в названной связи пишет: «В скерцо образы действительности предстают в необычном для Бетховена мрачно-демоническом аспекте. В безудержно головокружительном движении как бы воплощается драматизм стремительного бега жизни. ...оригинальностью отличается строение скерцо. ...в трансформации сложной трехчастной формы, крайние части которой написаны в развернутой сонатной форме, а средний, контрастный, раздел представляет собой простую трехчастную форму. Драматизму крайних частей противопоставлена пасторальная идилличность средней части – трио. Оно написано в спокойной, даже несколько шутилой жанровой манере, дышит ароматом сельского пейзажа и простотой крестьянской песни [образ «идеальной социальности». – Б. Б.]. Народность этого образа, его ясность и чистота рассеивают окружающий сумрак, освещают дорогу к далекой, но уже видимой цели. Не случайно так близки напев трио и гимн радости в финале. ...» (Галацкая В. С. Бетховен. Симфония No. 9, ре минор. *Symphony No. 9 (d-moll)*, Op. 125 – URL: https://www.belcanto.ru/s_beethoven_9.html Дата обращения: 18.05.2024)

¹¹⁰ – Характеризуя финальную часть Девятой симфонии, В. С. Галацкая в частности пишет: «...гимн радости превратился у Бетховена в гимн свободе. ...[И далее, ссылаясь на авторитет А. Г. Рубинштейна]: «Не верю я также, что эта последняя часть есть «ода к радости», считаю ее *одой к свободе*. Говорят, что Шиллер по требованию цензуры должен был заменить слово **свобода** словом **радость**, и что Бетховен это знал... Радость не приобретается, она приходит и она тут, но свобода должна быть приобретена... кроме того, свобода есть весьма серьезная вещь, и потому тема этой оды столь серьезного характера...». (Галацкая В. С. Бетховен. Симфония No. 9, ре минор. *Symphony No. 9 (d-moll)*, Op. 125 – URL: https://www.belcanto.ru/s_beethoven_9.html Дата обращения: 18.05.2024).

¹¹¹ – победы, которая приносится народу (соответственно концепции Третьей симфонии) «лучшим из людей – Героем»; оказывается «неминуемой Судьбой» (соответственно концепции Пятой симфонии), – той самой гегелевской «объективной логикой Истории», в которой «Добро-Разум-Справедливость» просто не могут не победить... Иначе говоря, победа возникает естественным образом объективно происходящего процесса, в который как отдельные люди, так и целые народы оказываются лишь вовлечены (или, формируя метафору в духе псевдо-Гегеля, – «эпически плывут по течению объективно-исторического движения»). Несколько иначе, но все также «объективно-духовно», победа куется силою «единенного-морального духа» и в концепции Девятой симфонии. ...Да, тот самый принцип превращающейся в материально-преобразующую силу мощи-единства общенародного сознания, который теоретически сформулировал Ф. Шиллер, особым образом практически реализовал в XX столетии Махатма Ганди, в формах «музыкально выраженной идеологии» в своей Девятой симфонии попытался реализовать также и Л. Бетховен. Концепция Девятой симфонии «Иллюзия»? ...Да, иллюзия, но зато какая: реализующая представление о псевдо-гегелевском «Народном духе», явлениями заявляющим себя совокупным индивидуальным духом и (опосредовано последним) непосредственно ведя к «Праву», к возникновению справедливого общества «Разума-Благополучия-Счастья».

...Девятая симфония Л. Бетховена¹¹² обрела иронически-странную историческую судьбу. С одной стороны, общепризнанным является то, что произведение это характеризует «идеология революции», идеология «борьбы за идеалы» и «Победы в справедливой борьбе»¹¹³.

Но, с другой стороны, Л. Бетховен, ведь, вовсе не пропагандирует простым непосредственным образом «восстание масс», ибо повествует о «трудной борьбе» не субъектно-конкретным, но музыкально-обезличенным процессом, хотя и вполне псевдо-театрально, интуитивно-субъективно¹¹⁴. Художник как бы говорит: вот, смотрите, – каковы жертвы революции, какова «плата» за идеал «обрести счастье в собственном домике в деревне», за идеал «мещанского социализма», к которому, как показывают его же собственные произведения, тяготел и сам композитор.

...Сказанное наводит на мысль о том, что композитор экзистенциально все-таки тяготел не к грубому революционному насилию, но, – к действиям, которые исходили из концепции «мирного духовно-воспитательного пути»¹¹⁵. Поверить в эту «наивность» побуждает не только «шиллеровская» концепция социальной революции, пропаганду которой (в итоге) осуществляет Л. Бетховен, но также тот способ социального самоопределения, который реально избирает художник по самому способу своей жизни.

...Композитор наполняет произведения не просто «революцией», но – «*фатальным духом социализма*»¹¹⁶, который просто должен-обязан¹¹⁷ наступить по логике «объективно-исторического процесса». И это, – взором из имперской Вены¹¹⁸, – прежде всего открывается упованием на «либерализацию монархии», в надежду на превращение современного Л. Бетховену государства в такое, в котором «*народ и власть будут едины*». ...В связи со сказанным, заметим, что композитор ведь, не просто переживает в своей художественно оформленной мечте сей идеал, не являет названную идеологическую установку в формах публичных высказываний и театрально-отвлеченной абстрактности романтических образов своего искусства¹¹⁹, но именно, – живет таковыми образами¹²⁰.

Соответственно, не будем преуменьшать идеологическую значимость например, факта того, что художник одно за другим свои «революционные сочинения» снабжает «посвящениями» высокопоставленным «монаршим и аристократическим особам»¹²¹. Что желает композитор этим сказать, чего добиться? ...Простейшим предположением, приходит в голову «желание побудить сильных мира сего» оказать ему-композитору меценатскую помощь, либо – отблагот-

¹¹² – вкупе с остальными «героическими» симфониями композитора и «Аппassionатой».

¹¹³ – Ведь Л. Бетховен как бы являет образ «трудной борьбы и победы». Именно это качество превращало творчество Л. Бетховена (исторически позже), как минимум, в «знамя пролетарской революции»...

¹¹⁴ – Его «революционеры» – это «абстрактный Герой», которого когда-то композитор увидел в фигуре Наполеона; это – «обезличенная объективность (фатально действующей) Судьбы»; это «*народ/публика*» – сомкнувшаяся в общности желания измениться самим и, в итоге само-трансформации, – изменить мир... – задача (как кажется) наиболее «практически-конкретная» и столь же (по способам предполагаемой реализации) «театрально-показная».

¹¹⁵ – т. е. как бы к тем воззрениям, к которым тяготели «ранние Просветители XVIII столетия», искренне надеявшиеся, что через «правильное» воспитание Героя-Монарха и издание последним «мудрых законов» в человечество действительно способен прийти «социализм».

¹¹⁶ – разумного-справедливого человеческого общежития уровня «земного рая».

¹¹⁷ – наступить просто по логике развития, где-то, вполне по-гегелевски понятого «*объективного духа мировой истории*», хотя и без поэтизации порядков прусско-монархического полицейского государства, королю которого – Фридриху Вильгельму III (кстати говоря), Л. Бетховен, проявляя «глубокое уважение» и посвящает свою Девятую симфонию.

¹¹⁸ – как, впрочем, – и из России времен «блистательного Петербурга Екатерины Великой», сумевшей создать симулякр единства «*псевдо-демократического культурного процветания*» и «*укрепления крепостничества*». ...Этакий очередной эклектический квази-античный «нео-имперский Рим».

¹¹⁹ – т. е. музыкально-художественных представлений «революции и ее итогов».

¹²⁰ – живет, эклектически сочетая позиции «революционного демократизма» и «чинопочитания».

¹²¹ – Например: Пятая симфония посвящена аристократическим покровителям Л. Бетховена – Й. Ф. фон Лобковицу и А. К. Разумовскому; Шестая симфония – эрцгерцогу Австрийскому Рудольфу и Ф. Й. М. Лобковицу.

дарить за покровительство... Однако, как говорится, уж слишком «незамысловатым» является такое стремление.

Другим, как кажется куда более серьезным предположением, обнаруживает себя намерение Л. Бетховена оказать на аристократический класс реальное (собственное) духовно-воспитательное воздействие¹²².

Не будем продолжать и далее гадания на тему: «хотел или не хотел» Л. Бетховен сделать аристократов более склонными к «заботе о народе», однако факт именно такой «половинчатой революционности» на стороне композитора¹²³ действительно характеризует его личность¹²⁴.

Итак, премьера Девятой симфонии состоялась. На концерт собралась «лучшая часть» интеллигентского класса Вены, прежде всего – аристократия и, не без буржуазной, демократически-разночинной¹²⁵ публики. – ...Восторг зала неопиcуемый¹²⁶.

Ну, а дальше... Стали ли аристократы (прошедшие «школу социализации Девятой симфонией») – щедрее, больше думать и проявлять заботу о простых людях, приблизилась ли Вена к «идеалу утопического социализма»? ...Стали ли «буржуа» и «прохиндеи при деньгах» более скромными, нравственно чистыми, более заботливыми об интересах народа и государства? ...Увы, как нам сегодня достоверно известно, ничего этого равным счетом не произошло. Симфония не только не исполнила заложенную композитором в нее «духовно-воспитательную программу», но даже не обрела исполнительскую популярность, способную оспорить «эротическую шоу-вальсовость культуры а la Strauss»¹²⁷.

...Да, Европа Девятую симфонию услышала, однако «перевоспитываться» от этого не только не стала, но даже и не захотела. ...Как результат, для Л. Бетховена создание сего симфонического полотна стало последним агоническим порывом, принадлежавшего еще иллюзиям эпохи Просвещения, творческого сознания¹²⁸.

* * *

Последние струнные квартеты Л. Бетховена обнаруживают резкий контраст не только с тоном непосредственно предшествовавшей их созданию Девятой симфонии, но также и со всем предшествовавшим творчеством композитора¹²⁹. ... Тем не менее, мы не будем здесь сразу

¹²² – ведь, принимая от композитора «посвящение», высокопоставленные аристократы (впрочем, как и социальное окружение последних) оказываются в ситуации «как бы перевоспитания...»

¹²³ – в которую «идеально» вписывается «путь в социализм», по Ф. Шиллеру.

¹²⁴ – одновременно обуславливая как закономерность рождения замысла «эстетически-нравственной революции» в Девятой симфонии, так и естественность личной реакции композитора на иронию ее успеха в публичном исполнении.

¹²⁵ – но, «при деньгах», ибо билеты – недешевы.

¹²⁶ – «...И в воздух чепчики бросали...» – здесь, это не метафора, ибо так было на самом деле. От нахлынувших переживаний счастья композитор даже «временно лишается чувств»...

¹²⁷ – «Вальс» стал исторически первым массовым демократическим танцем, превратившим «интимность обнимания» в основание танцевальной драматургии.

¹²⁸ – Все... на сем этап романтически-постмодернистского состояния бетховенской души закрылся. «Вера в социализм» ушла полностью, без остатка и без жгучей потребности в ее реанимации. Постмодернистское движение сознания достигло «дна», той условной «точки», после которой дальнейшее продвижение (в том же самом направлении) становится уже невозможным...

¹²⁹ – В. Дж. Конен в названной связи пишет: «Пять квартетов, сочиненных между 1824 и 1826 годами, являются последними законченными произведениями Бетховена. ...С огромной художественной силой проявляется в этих квартетах внутренний мир гениального художника-мыслителя...[особо] показателен в этом, отношении финал квартета № 16 (ор. 135, 1826), Ему предшествует сосредоточенное, одухотворенное, полное философского раздумья Lento... Над финалом рукой Бетховена помечено: «С трудом найденное решение». Вслед за этими словами написаны два мотива: один – Grave с вопросительными интонациями и с подписью: «Должно ли это быть?» Второй мотив, Allegro, с категорически утверждающими интонациями, имеет подпись: «Это должно быть!»... В процессе развития мотив Grave, полный мучительного раздумья, преодолевается радостной народно-танцевальной музыкой темы Allegro». (Конен В. Дж. Бетховен. Камерно инструментальное

пытаться давать итоговые характеристики названной группе произведений композитора. Первоначально постараемся просто понять: какими особыми интонационно-музыкальными потенциями обладает жанр «струнного квартета» к тому, чтобы именно его средствами выразить особое состояние души художника после «обнарождения» Девятой симфонии.

Первая и, может быть самая главная предпосылка творческого разворота Л. Бетховена от «титанизма» симфонии – к «камерности» струнного квартета, заключается в органически-низкой приспособленности инструментального состава струнного квартета к тому, чтобы исполнять музыку гомофонно-гармонического склада¹³⁰.

Второй, не менее важной художественно-выразительной предпосылкой, говорящей о намеренности обращения к квартетному творчеству, является особая возможность реализации здесь «философской» индивидуализации музыкальных образов¹³¹.

Тематизм и способ его интонационного развития в последних струнных квартетах Л. Бетховена, скажем так, «по-Баховски философичен», и это – не формально нео-классический возврат к миру художественных образов «барокко», но выражение освобождения сознания композитора от характерной для выразительности Девятой симфонии образной связи со сферой процессов «внешне-социального бытия», явление «погружения в самого себя», в мир собственной души¹³².

Вот эта способность полифонически-выраженной интуиции явить «философское содержание души» и образует то самое главное содержание, которое (думается) побуждает художника обратиться именно к средствам музыкально-интонационной выразительности, имплицитно заключенным в специфике струнного квартета¹³³.

творчество. Струнные квартеты. – URL: https://www.belcanto.ru/beethoven_quartets.html Дата обращения: 18.05.2024) В каком-то смысле слова (причем не только, под углом зрения специфики музыкально-выразительных качеств струнных инструментов, но в аспекте более широко понимаемой «аранжировки-оркестровки», способ интонирования в условиях струнного квартета достаточно близок хоровому, для которого мало-естественен склад «мелодии с хоровым-аккордовым аккомпанементом», но – вполне подходит склад полифонический (прежде всего, «контрастной полифонии»), в масштабе которого каждый голос интонирует как бы самостоятельно, но – все вместе – партии образуют слаженное звучание. Полифонический склад, как показывает история музыки (особенно времени барокко), весьма благоприятствует выражению глубин личной человеческой души. ...Соответственно, то, что Л. Бетховен, после создания грандиозной Девятой симфонии, обращается не к сочинению новых пьес для фортепиано или романсов, по самой тенденции «намекает», что композитор уходит от образности, естественно-адекватной гомофонно-гармонической организации музыкального интонирования.

¹³⁰ – т. е. музыку, по основаниям организации идеально приспособленную к открыто выраженной «театрально-оперной чувствительности», однако потерявшей (после «обнарождения Девятой симфонии») для Л. Бетховена актуальность.

¹³¹ – Не только специалисты-искусствоведы и музыкальные критики, но сам композитор выделяет особенную «изобразительно-выразительную» качественность используемого им интонационно-тематического материала, приписывая последнему «риторические формулы»: «судьбоносного» вопроса («Должно ли это быть?») и не менее «судьбоносного» ответа («Это должно быть!»). ...Л. Бетховен фиксирует программно-ориентированными надписями лишь отдельный интонационно-тематический материал своих квартетов, однако, такова уж специфика самой «вдумчивой» интонационности последних (причем, по природе струнного квартета), что сказанное – рассудительность – способно быть отнесено к любому из заключающих творчество композитора произведений в этом жанре.

¹³² – В последних квартетах перед нами действительно – не «нео-Бах», но лично-сам тот Л. Бетховен, который обнаружил, что способен «внести мир» в свою охваченную глубочайшим разочарованием душу только погрузившись в себя, только поднявшись (если уж пользоваться аналогиями из адекватного Л. Бетховену наиболее развитого философского мировоззренческого сознания Г. Гегеля) к уровню преодоления «Музыки-Искусства» уровнем «музыкально выраженной Идеологии-Религии» и затем, преодолевая идеологизм, – к высшей ступени развития «Абсолютной идеи» – музыкально выраженному чистому философскому размышлению, ...об истоках всего существующего и смыслу всеобщего-особенного бытия.

¹³³ – Именно квартета, а не к средствам фортепиано, хора или другим музыкально-инструментальным «ресурсам». ... Безусловно, художнику вполне было по силам выразить глубину и сложность охвативших его после субъективно осознаваемого «Провала» идеологически-воспитательного опыта с Девятой симфонией не только средствами струнного квартета. Это, конечно же, могли быть и соната для фортепиано, цикл фортепианных прелюдий (как исторически позже разрешил бытийно-аналогичную ситуацию А. Н. Скрябин), это могла быть и «хоровая поэма...», однако для Л. Бетховена, для специфики его души наиболее адекватным средством «выхлеста личного духа», поднявшегося к уровню «философского самосознания», стал именно «струнный квартет».

Что был способен «философски высказать» Л. Бетховен музыкой своих струнных квартетов, имея в виду, что это высказывание не являлось «строго логически выстроенным и доказательным», но лишь – объективированностью музыкальным интонированием движения «разумной интуиции»? ... «Включаем» механизм предположений, моделирования ответа средствами «рационализированной фантазии»:

Во-первых: – ничего нет в этом бытии без причины. Вещи, люди, государства приходят и уходят но саморазвивающаяся, бесконечно становящаяся «Вечность» (Абсолют) сохраняется, остается всегда одной и той-же в своей тотальности и неповторимой уникальности, в каждом конкретно-индивидуальном проявлении. Поэтому не имеет смысла «строить мир» по идеалу собственной личной одиноко-человеческой души, но необходимо просто смириться с «Неизбежным»¹³⁴.

Второй – не менее фундаментальный вывод, который (псевдо-цитируем) «сквозит» в интонационном строе бетховенских квартетов¹³⁵: *«все, что происходит в мире моей души, проявляясь соответствующим музыкальным интонированием, есть именно мой (Л. Бетховена) личный мир, который (“Я-Бетховен”) творю, преобразую так, как посчитаю необходимым»*¹³⁶. Вывод этот – выражение персоналистского идеализма¹³⁷ и он – как кажется, – совершенно отчетливо «слышится-чувствуется» в «полифонии интонирования» в квартетах Л. Бетховена.

Третий, не менее важный вывод, ... – псевдо-романтизм субъективно-идеалистического основания в «строительстве нового мира»¹³⁸. Музыка последних струнных квартетов свидетельствует о том, что композитор отвращается от попыток перевоспитания социума, действительно замыкается в масштабе «мира собственной души». И здесь, если первые два философских вывода еще вполне могли быть отнесены к специфике условного «романтического постмодерна», то третий, – это выход в перспективу, причем не (очередного) модернистского социо-ориентированного типа, – но в пост-постмодерн, в котором обладающим единственной подлинной ценностью¹³⁹, обнаруживается лишь «личное-персональное Я»¹⁴⁰.

Свобода воли не есть свобода рабства¹⁴¹. Соглашаясь «плыть по течению Судьбы», человек избирает удел именно для самого себя¹⁴², но не для других, в том числе и прежде всего, – не для тех, кто будет после него и для которых он сам будет являться перво-Причиной. Осознание сего фундаментального противоречия свободной персональной воли и порабощающего живое само-продолжение волюнтаризма Персоны, оказывается той фундаментальной пробле-

¹³⁴ – ...Ибо нет в мире ничего случайного и все одновременно случайно происходит в нем. Поэтому царящая в мире «порочность» не менее обусловлена фундаментальными основаниями Абсолюта, как и любая «добродетель». Соответственно, не надо «искоренять пороки» или «насаждать добродетель». И то и другое – возникают не по субъективному умыслу отдельных людей, но – по объективной необходимости Абсолюта. Поэтому, наиболее разумная позиция – принять мир таким, каким он есть, «плыть по течению Мироздания», не пытаюсь переделать последнее по лекалам из собственного слабого человеческого сознания.

¹³⁵ – вывод не менее «кантиански-персоналистический» и «младогегельянский», нежели первый (из выводов).

¹³⁶ – ибо основания как постройки, так и преобразования этого виртуального мира находятся не вне меня, но во мне самом: *«Я-Бетховен» – демиург собственного духовного мира, того самого, который выражаю своей музыкой*.

¹³⁷ – персонализма кантианской – младогегельянской природы.

¹³⁸ – как «мира собственного личного абсолютно ценного «Я», который, будучи «социализмом в душе», сохраняется в душе композитора именно благодаря разрыву с «не понявшим» и «не принявшим» эту душу социумом.

¹³⁹ – т. е. единственным подлинным смыслом и предметом, достойным настоящей (модернистски-трепетной) заботы.

¹⁴⁰ – в отношении которого экзистенциально ориентированный вопрос А. Камю – стоит ли жизнь того, чтобы ее прожить, решается по основаниям не разума, но – «оразумленного» инстинкта самосохранения жизни: ...согласно таковому представлению, за жизнь сто́ит (следует) бороться до конца, но если ценой самосохранения жизни становится удел принятия «рабства», то такую перспективу жизни, даже не отрицая вынужденность, вполне возможно, не следует поощрять..., в том числе и в формах *«создания видимости псевдо-вольного существования в клетке рабства»*.

¹⁴¹ – хотя и способна особым образом являться «любовью к существованию в качестве тотально подконтрольного субъекта», условно обеспеченного всем необходимым для жизни из внешнего Я-персоне источника «заботливой среды».

¹⁴² – и здесь он способен как «смириться», так и избрать «бунт», «восстание псевдо-гладиаторов».

мой, которая открывается сознанию, ставшему готовым к приятию «фатализма Судьбы» без отречения от себя самого в качестве «Я-Персоны»¹⁴³

¹⁴³ – ...Пусть мир идет тем путем, который сам себе избрал. ...Пусть ближайшее окружение композитора, в том числе и его любимый родственник не проявляют понимания «Я-личного мира» художника. Все. Л. Бетховен отпускает социальную реальность на самотек, сохраняя себя в ней лишь в качестве «формального функционера»: – только потому, что иначе не выжить. ...Основания для «трепетной заботы о не-Я» закончились. Идея «утопического мещанского социализма» полностью исчерпала себя. Остался лишь странный пустой эгоизм, ...но и он, как оказалось, жестко детерминирован предельностью живой природы, способности продолжать жить...Однако «Я-жить» необходимо. Но почему и ради чего? Ради жизни? ... Ответ на этот вопрос абстрактный персоналистически ориентированный «Я-разум» равно дает как в положительной, так и в отрицательной альтернативах. ...Определенность выбора альтернатив, получается, для Я-персоны живой природы, более всего зависит от «настроения», которое (увы) очень часто детерминировано случайными обстоятельствами... Такова «особая логика старости», особого пост-постмодернистского осознания завершения собственного жизненного пути.

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.