

ГЕНИЙ В ИСКУССТВЕ



ВАГНЕР



ББК 85.4

Л 67

Редакционный совет, составители серии:
*Булатов С.М., Валов С.Л., Васильев М.Н., Коршунов В.В.,
Кувшинников А.А., Николаев С.В., Романенко К.П.*

Лиштанберже А.

РИХАРД ВАГНЕР как поэт и мыслитель

Серия «Гений в искусстве», М., «Алгоритм», 1997.

Печатается по изданию:

Лиштанберже А., Рихард Вагнер как поэт и мыслитель, М, 1905 г.

ISBN 5-88878-008-1

Вниманию читателя представляется работа французского профессора-филолога Анри Лиштанберже, добросовестного и беспристрастного критика Рихарда Вагнера. В книге великий немецкий композитор показан первоклассным поэтом-мыслителем, человеком, которому немецкая литература обязана первым энергичным провозглашением художественных идеалов будущего, идеалов коллективистского пантеизма.

Большое количество иллюстративного материала позволяет лучше представить себе окружающую Вагнера атмосферу.

© Разработка серии, "Алгоритм"., 1997

© Худож. оформ., "Алгоритм"., 1997

*Все права на распространение книги принадлежат ТОО "Алгоритм"
(тел./факс: 197-35-97)*

*Книгу оптом и в розницу можно приобрести в фирменном магазине "Родник":
м. Коломенская, ул. Речников, 14, корп. 1 (тел/факс. 117-98-17)
и других крупных книжных магазинах Москвы.*



А. ЛИШТАНБЕРЖЕ

Р И Х А Р Д
ВАГНЕР
КАК ПОЭТ И МЫСЛИТЕЛЬ

Москва
АЛГОРИТМ
1997



СОДЕРЖАНИЕ

Вступление	6
	Библиография	19
Глава I.	Детские и юношеские годы Вагнера	
	I. Воспитание Вагнера	21
	II. Первые опыты	44
	III. «Риенци»	52
	IV. Вагнер в Париже	66
Глава II.	Вагнер в Дрездене	
	I. Проекты реформы	78
	II. «Моряк-скиталец»	83
	III. «Тангейзер»	107
	IV. «Лоэнгрин»	130
	V. Вагнер-революционер	147
Глава III.	Вагнер в изгнании	
	I. Первые годы изгнания	180
	II. Философские идеи Вагнера (1848—1854).	
	Вагнер под влиянием Фейербаха	192
	III. Идеи Вагнера об искусстве	212
	IV. «Кольцо Нибелунга»	253
	V. Эволюция пессимиста	299
	VI. «Тристан и Изольда»	317
	VII. «Мейстерзингеры»	338
Глава IV.	Возвращение Вагнера в Германию. Байрейтское предприятие	
	I. Сценическое исполнение драм Вагнера	357
	II. Учение о возрождении	379
	III. «Парсифаль»	423
Глава V.	Заключение	448

ПРЕДИСЛОВИЕ

В нашей переводной литературе есть один непростительный пробел: мы как будто забыли о первоклассном немецком поэте-мыслителе Рихарде Вагнере. Правда, у нас есть кое-какие свои намеки в виде приложений к театральным либретто его музыкальных драм, в виде маленьких биографий и от времени до времени появляющихся пустеньких брошюрок; но это очень слабые намеки. То, что писал о Вагнере Ницше, не может дать нам правильной оценки Вагнера как поэта и мыслителя; что сказал о нем в своем «Вырождении» Нордау, мы считаем пошлым и несерьезным. Тот, «кому, — как говорит новейший историк немецкой литературы Куно-Франке, — немецкая литература обязана первым энергичным провозглашением художественных идеалов будущего, идеалов коллективистического пантеизма», достоин и у нас на Руси более объективной и более правильной оценки. На Западе, как известно, о Вагнере существует целая литература, среди которой много очень серьезных, чисто-научных исследований и работ, у нас же — почти ничего; а потому мы позволяем себе предложить русской большой публике свой перевод работы одного из добросовестных и беспристрастных критиков Рихарда Вагнера, — профессора-филолога Анри Лиштанберже.

С. Соловьев.

Декабрь 1904 г.

ВСТУПЛЕНИЕ

Вагнеровская драма. — Философия Вагнера. — Эстетика Вагнера. — Общий план. — Библиографические указания.

Творчество Рихарда Вагнера представляет интерес не только для истории музыки, но вообще для истории искусства и цивилизации в Германии. В самом деле, Вагнер создал новую форму искусства, музыкальную драму. В его критических сочинениях, которые составляют документ бесконечно ценный для эстетики музыки, изложенный в отвлеченных теориях, мы находим законы его драмы и искусства вообще. Наконец, как все великие художники, размышляя над вечной проблемой значения жизни, он и нам сообщил свои идеи о судьбе человека как в символической форме своих драм, так и в отвлеченной форме своих теоретических сочинений. Одним словом, он не только музыкант, талант которого в настоящее время почти уже неоспорим, но кроме того — драматург, эстет и мыслитель. С этой тройкой точки зрения мы и намерены здесь рассмотреть его.

Прежде всего несколько слов о драматическом творчестве Вагнера.

До Вагнера вопрос о соединении драмы и музыки почти все время затрагивал музыкантов, и они решали его каждый по-своему. Одни отводили больше места драме и старались как можно вернее сообразовать музыку с той поэмой, которую она должна была переводить, создать, насколько возможно, искреннюю и верную лирическую декламацию; другие, напротив, утверждали за музыкой право и необходимость следовать своим собственным законам и вместе с Моцартом провозглашали, что «в опере безусловно необходимо, чтобы поэзия была послушною дочерью музыки». Но никогда почти не задавались вопросом, становясь на точку зрения драматурга, и не старались установить тот определенный вид, в каком должна существовать драма, предназначенная к положению на музыку. В союзе музыканта с поэтом главным действующим

щим лицом был вообще музыкант; поэт как лицо подчиненное, работая по заказу, старался изо всех сил угодить музыканту и слишком часто с успехом только мешал ему; в выборе сюжетов и в манере обращаться с ними он применялся к установленным традициям, не заботясь подвергнуть те же традиции сколько-нибудь серьезной критике. Одна же из самых оригинальных сторон реформы Вагнера, соединяя в его лице поэта с музыкантом, ясно поставила вопрос о соединении драмы с музыкой на двойную точку зрения драматурга-композитора и первая дала подробную и точную теорию того, какова должна быть драма, «задуманная в музыкальном духе». Чтобы установить тип музыкальной драмы, Вагнер кладет в основание внимательное изучение выразительных средств, свойственных поэзии с одной стороны, и музыке — с другой. Цель всей поэзии вообще и драмы в особенности — всегда изображать человеческую душу, или, по выражению Вагнера, «внутреннего человека», его чувства, его эмоции, — а также и в душе зрителя вызывать соответствующие эмоции. Только эта передача эмоций не происходит непосредственно, а совершается орудием слова, стало быть, через посредство разума. Эмоции действующих лиц драмы претворяются в слова, которые, будучи восприняты зрителями, превращаются снова в эмоции. Но между эмоцией начальной и словом, которое служит знаком ее, нет необходимой и естественной связи: слово хорошо может указывать на причины эмоции, радости, скорби, или анализировать их действия, или еще — точно определять, при каких обстоятельствах эта эмоция произошла; но оно не в силах выразить, дать почувствовать эмоцию, скорбь, радость *самих в себе*. Стало быть, поэзия не передает начальной эмоции непосредственно душе слушателя; она только подсказывает аналогичную эмоцию благодаря слову, которое действует на разум, а потом на воображение. С другой стороны, что такое музыка? На этот вопрос нет определенного ответа; музыкальное чувство — недоступная тайна для ума, и было бы совершенно напрасно желать доказать, что она выражает нечто такое, что приписывают ей не-

которые музыканты. Однако все имеют смутное чувство того, что существует тесная связь между миром эмоций и звуков, что музыка способна непосредственным действием на чувства возбудить в нас очень сильные, хотя и очень неопределенные эмоции. Отсюда Вагнер заключает, что музыка и есть именно то *адекватное и непосредственное* выражение эмоции, которого не может найти слово. Поэзия исходит от сердца и через посредство разума и воображение говорит сердцу; музыка исходит от сердца и говорит непосредственно сердцу, не имея иного посредника, кроме чувства слуха. Каждое из этих двух искусств находит одно в другом свое естественное дополнение. Голое чувство, которое уже не может быть выражено словом, стремится вылиться наружу при помощи музыки, трогательный язык которой дивно способен выражать наши душевные радости и печали. Но музыка, в свою очередь, нуждается в помощи слова для точного выражения того, что она хочет сказать. Предоставленная своим собственным средствам, она не в силах вывести нас из туманной области простой эмоции; это какой-то близкий и сильный голос, который потрясает самые потаенные фибры нашего сердца, но ничего не говорит нашему уму. Поэтому-то Бетховен, заставив в своих первых 8 симфониях одну музыку высказать все, что только она могла высказать, как вдохновенный гений решается в конце девятой симфонии приобщить к оркестру человеческий голос: он пророчески провидел, что музыка может выполнить самое высокое назначение только в связи с поэзией.

Теперь понятно, как слово и музыка могут соединяться в лирической драме. Поэт должен будет дать внешний план действия: ему одному надлежит вводить действующие лица в драме, располагать ими во времени и пространстве, точно определять: кто они, к чему стремятся, чего хотят. Тогда музыкант разоблачит пред нами, что происходит в глубине их сердец, заставит нас принять участие в их внутренней жизни, вибрировать в унисон с их радостями или их скорбями. Таким образом, от союза слова и музыки произойдет художест-

венный образ жизни, самый высокий, самый полный, какой только можно себе представить. «Но, — заключает Вагнер, — это соединение только тогда может оказаться плодотворным, когда музыкальный язык сольется с теми элементами, которые в разговорном языке имеют наибольшее сродство с музыкой. Определенное место, где происходит слияние двух искусств, — это пункт, где разговорный язык проявляет непреодолимое стремление выразить эмоцию в ее наличной и осязательной действительности. А этот пункт определяется самой природой мотивов, с которыми приходится иметь дело и содержание которых может быть более *интеллектуально или эмоционально*. Предмет, дающий пищу только уму, зато и переводим только на разговорный язык; чем больше клонится он к проникновению эмоцией, тем еще больше требует для полного выражения своего тех выразительных средств, которые может дать только один музыкальный язык. Таким образом, природа предметов, открывающихся поэту-музыканту, определяется самою силою вещей; его область — *вечно человеческое, чуждое всякого условного элемента*.

Легко видеть, что драмы, построенные на таких началах, лишь весьма несовершенным образом могут отвечать на требования нашей театральной эстетики, и это в силу самого их определения. В самом деле, для Запада основной элемент всякой поэзии, и в особенности поэзии драматической, есть действие, и существенная задача драматурга состоит, следовательно, не в том, чтобы выражать ряд эмоций, но чтобы изображать завязку с ясно определенными фазами. Только, с другой стороны, надо хорошо заметить, что такая всецело внутренняя, вполне эмоциональная драма, какую ее определяет Вагнер, не так необычайна в Германии, как она необычайна во Франции. В самом деле, в глазах немцев — расы, кажется, крайне идеалистической и склонной более к мечтам, чем к действительности — внутренняя жизнь человека, мир идей и чувств представляет больше интереса, чем внешние, активные проявления этой жизни. Такое направление ясно сказывается в истории их литературы. Например, несомненно, что лири-

ческий и сентиментальный элемент в трагедии Шиллера и особенно в трагедии Гете более значителен, чем в трагедиях Корнеля, Расина или Вольтера. Завязка, видимое действие, которое передается в событиях, стремится стать у них побочной вещью, между тем как существенный элемент драмы это — невидимое действие, разыгрывающееся в глубине сердец действующих лиц. Возьмем для примера один из классических образцов театра Гете, «Ифигению в Тавриде»: внешнее действие разворачивается широко, чинно, не спеша, без неожиданностей, без искусственных оборотов и без бурных столкновений страстей. Очевидно, поэт рассчитывает заинтересовать публику тем, что не принадлежит фабуле драмы; и Шиллер не совсем был не прав, говоря по поводу «Ифигении», что «все, что относит произведение к категории драматических поэм, безусловно наносит ему ущерб». Что особенно было важно для Гете, это — картина внутреннего человека: он хотел развернуть пред нами светлую, полную гармоний душу Ифигении в ее чистой красоте. Эта кроткая и сильная девушка, с сердцем, открытым для всех благороднейших человеческих чувств, инстинктивно находит верный выход из тех столкновений, которые создает драма; ее благотворное влияние смягчает страдания преследуемого фуриями Ореста, смирят гнев, клокочущий в смятенной душе Фоаса и научает этого варвара скорбной добродетели отречения. Вот настоящий, всецело внутренний сюжет его пьесы. Упростите теперь мысленно драму подобного рода; уничтожьте в ней сложность, не скажу — бесполезную, но без которой, строго говоря, можно обойтись; сократите завязку до более простого выражения; сделайте характеры возможно более общими и типичными; разверните в то же время в наиболее широкой мере внутреннее действие, которое станет существенным элементом пьесы, и вы будете иметь музыкальную драму так, как понимает ее Вагнер. В «Тристане и Изольде», которую можно рассматривать как образец этой драмы, вполне характеристичный и некоторым образом парадоксальный, поэту достаточно шестидесяти стихов, чтобы опи-

сать положение дела и представить своих действующих лиц, после чего действие вполне развивается в глубине душ двух героев драмы. Тристан и Изольда любят друг друга любовью непреодолимой, способной на все, более сильной, чем закон чести, который надменно разделяет их; и эта любовь гасит в них жажду жизни, потому что для них становится недостижимой единственная форма существования, которая может быть пригодной для благородных душ: жизнь долгая, честная, без угрызений совести и без позора. Вся пьеса повествует о долгой агонии двух влюбленных, которые пьют смертельный яд в любовном напитке, об их постепенном удалении из злой, полной обмана жизни, от взоров сверкающего ложью дня — их разлучника, о постоянном пламенном стремлении их к смерти-освободительнице, к благодетельной ночи, вливающей высшее успокоение в их сердца, раздавленные страданиями жизни, — ночи, которая усыпляет их, соединенных навсегда, в великом покое небытия. Внешнего действия больше нет: весь второй акт есть только непрерывный дуэт двух влюбленных, весь третий наполнен стонами раненого Тристана, который боится умереть, не увидав своей возлюбленной, и прощанием Изольды с жизнью, — Изольды, которая умирает над трупом Тристана от любви. Такое, до крайности упрощенное, внешнее действие есть, так сказать, не более, как план, притом художественно разработанный, в котором с великолепной полнотой развертывается внутренняя драма любви и смерти, и в котором стихи поэта гармонично сочетаются с музыкой композитора. Можно, конечно, спорить о том, будет ли, собственно говоря, такая драма, как «Тристан», пьесой для театра; можно, например, смотреть на произведения Вагнера, как на «высокие драматические симфонии, которые дают немцам иллюзию театра». Тем не менее остается верным то, что Вагнер дал лирической драме оригинальную форму, которая может подавать повод к критике, но которая, во всяком случае, хорошо подходит к духу германской расы. Мы намерены здесь изучить генезис и законы этого нового жанра; мы увидим, как Вагнер путем не-

прерывного ряда исследований пришел к окончательной формуле своей музыкальной драмы, какие материалы служили для создания этих произведений и какими способами он воздвиг строения, вместе столь простые и столь смелые, которые поражают нас своей очаровательной мощью и циклопической грандиозностью.

Изучение вагнеровской драмы вполне естественно приведет нас к изучению философии и эстетики Вагнера.

Прежде всего драма Вагнера — в высшей степени философская, или, лучше сказать, символическая. И это не зиждется на произвольном законе, данном по личной прихоти Вагнера; это есть логическое следствие самой природы музыкальной драмы, как мы ее определили. Тем самым, что она должна быть «задумана в музыкальном духе» и что главным предметом она имеет чувства вечные, элементарные, общие всему человечеству, — тем самым, в силу необходимости, она должна принять характер философской общности. Когда поэт-музыкант более склонен выводить на сцену человека, чем индивидуум, более — типичный случай, чем частное явление, то поневоле он предлагает в своих драмах, совершенно как философ в своих рассуждениях, те великие проблемы, которые во все времена усердно посещали человеческую мысль: проблему любви, смерти, смысла жизни — и разрешает их, следуя своим временным убеждениям. Часто эта склонность его к символизму и философии вредила ему; его упрекали в том, что неразумно впутывать в поэзию умозрение, прерывать поэтическое действие холодными, отвлеченными тирадами, заимствованными из доктрин Фейербаха или Шопенгауэра, длинными метафизическими разговорами, которые утомляют и нагоняют скуку на слушателя, отвлекая внимание его от содержания. Рассуждающие подобным образом, полагаем, сами уличают себя в том, что они не только не признают истинной ценности творений Вагнера, но еще и в том, что они не одобряют немецкой поэзии и даже вообще поэзии германской за то, что в ней может быть наиболее оригинально: это — соединение живого образа с идеей, — видимой и

осязательной реальности с идеальным законом, объясняющим частный случай, — соединение, которое так часто осуществляется, напр., в поэзии Гете или еще (хотя иным способом, но также в высокой степени) в драмах Ибсена. Гете создал теорию такого рода познания вещей и назвал это созерцанием. Созерцание, по собственному его определению, по существу, состоит в том, чтобы видеть в каждом частном образе общую идею, которую этот образ вмещает в себе. Пример лучше пояснит это абстрактное определение. Однажды Гете видит вблизи Шафгаузена яблоню, обвитую плющом, и тотчас же эта картина принимает в его глазах все более и более общее значение; он представляет себе яблоню заросшей, заглушенной растением-паразитом, которое прикрепляется к стволу тысячью незримых волокон, вытягивает из него свой корм и мало-помалу сушит в нем источники жизни; и это дерево, заглушенное растением, являющееся опорой ему, становится для него символом человека, к которому привязывается женщина; как плющ, она гибка и ласкова; как плющ, она нуждается в том, чтобы связать свою жизнь с другою жизнью; как плющ, она душит, истощает и губит того, кто позволяет этому опасному гостю пустить в себя корни. Таким образом, частный образ в уме Гете превращается в общую идею, в символ, выражение которого в удивительной форме мы находим в элегии «Аминтас». «Все преходящее есть только символ», — говорит он во второй половине «Фауста». И этот таинственный дар воспринимать вместе с формой идею, видеть одним взглядом реальный объект и общую идею, символом которой он служит, предполагает, собственно говоря, по его мнению, гения. Нам очень кажется, что у Вагнера был этот таинственный дар «созерцания», и что в нем поэт не может и не должен быть отделяем от мыслителя.

Когда он изучал легенду о Тристане и Изольде, ему казалось, что он *видит*, так сказать, в этой реальной и живой легенде тот общий закон, выражением которого была она; что любовь, доведенная до известной степени исступления, у лучших натур отказывается от всякой примеси эгоизма и

приводит человека к желанию смерти, к уничтожению индивидуума на груди вечной ночи. Так же, когда он рассматривал легенду о Парсифале, она представлялась ему, как символ искупления человечества сознательной жалостью. Как Гете, Вагнер исходил из частного случая, из разукрашенного образа, пластического, живого, но сквозь этот образ он различал общий закон, тонкие признаки которого он видел в частном проявлении. Когда же он создавал свои драмы, то, вполне придавая предмету, насколько это возможно, чувственно внешнюю, картинную жизнь, он инстинктивно стремился сделать видимыми в то же время глубокие вещи, тайное значение сцен, которые он желал развернуть пред глазами зрителя. Вагнер, стало быть, не поэт-аллегорик, который исходит из отвлеченной идеи и старается потом дать оболочку своим абстракциям, олицетворить в более или менее живом образе выкладки своего разума. Он идет обратным путем: он наблюдает и раскрывает реальную, живую природу и человеческие события; только в природе, в человеческих событиях он открывает действие общих законов, тех самых законов, которые философы, вроде Фейербаха или Шопенгауэра, излагали абстрактным языком для чистого разума. Вагнер — самородный и инстинктивный гений, хотя вполне сознательный; вдохновенный художник, хотя одаренный умом, смело обобщающим. Поэтому было бы совершенно бесполезно искать у него какой-нибудь философской системы в собственном смысле этого слова. Даже в его прозаических произведениях — где, однако, он говорит сильно отвлеченным языком, — он прежде всего остается художником и действует скорее интуицией, чем рассудком. На все великие проблемы бытия у него имеются остроумные взгляды, глубокое зрение; но он мало заботится о том, чтобы привести их в порядок, представить их в форме свода доктрин. И в самом деле, он не старается убедить разум логическими доводами, — он хочет ударить по воображению, говорить с сердцем. Он не философ, который кропотливо громоздит научным образом выведенную систему, а вдохновенный мыслитель,

«видящий», в известной степени тоже апостол. И если его мысль произвела столь глубокое действие на такую массу наших современников, так это могло быть не потому, что он открыл свету новые истины, а главным образом потому, что сумел взять от отвлеченных идей, высказанных философами, то, что они заключают в себе прекрасного и эмоционального, потому что в наш век он, как и Толстой, явился вдохновенным поэтом «религии человеческого страдания».

Изучение драмы Вагнера приводит нас другим путем к рассмотрению его теорий в искусстве. Вагнер, действительно, менее всего принадлежит к тем наивным *гениям*, которые, по выражению Гете, поют, «как птички на ветвях». Немногие художники так, как он, задумывались над законами своего искусства и в той же степени, как он, сознавали истинную природу своих творческих способностей. Неоднократно, в течение более или менее продолжительного времени, он прерывал всякую творческую деятельность, откладывая в сторону всякий поэтический или музыкальный труд, и смело брался за перо или затем, чтобы защищаться от нападков, предметом которых он был, и произвести расправу с клеветами и ложными идеями, щедро распространяемыми на его личность или на его произведения, или затем, чтобы изложить в деталях свои взгляды на музыкальную драму или на искусство вообще, чтобы познакомить публику с генезисом своих произведений и идей, осветить ее взгляд на свои настоящие намерения и облегчить ей понимание своих драматических и музыкальных сочинений. Его теоретические произведения, таким образом, снабжают нас комментариями к его драмам, чрезвычайно любопытными и поучительными, и они составляют документ исключительной важности для истории искусства, так как Вагнер — единственный из современных музыкантов, который долго думал над столь темным и столь сложным вопросом о слиянии музыки с драмой. Противники его, не будучи в состоянии оспаривать этот факт, постарались воспользоваться им же против Вагнера, утверждая, что мысль у него заглушила художественное вдохновение; они

представили его как отвлеченного мыслителя, скорее — ученого музыканта, чем настоящего художника, — задумывающего сначала эстетические теории, а потом кропотливо строящего произведения сообразно с программой, которую он себе наметил. Этот мотив мы встречаем изложенным, например, в известном ряде статей, выпущенных Фетисом в 1852 году против музыки будущего. Потом этот мотив обошел всю музыкальную прессу для того, чтобы в конце концов сделаться одним из *лейтмотивов*, благоприятных враждебной Вагнеру критике. Однако при ближайшем рассмотрении это только парадокс и — маловероятный. Прежде всего сравнительное изучение драм и теорий Вагнера покажет нам, что в действительности произведения предшествовали теориям. Вагнер, сочиняя, вполне отдавался своему творческому инстинкту, а потом уже осознавал свои действия и старался рационально оправдать их, так что его музыкальные теории в окончательном анализе являются систематическим обобщением его художественных опытов. Но у него далеко не было задержки в самопроизвольности вдохновения; напротив, размышление помогло ему вполне освободиться от условных обычаев, мешавших ему свободно следовать своему творческому инстинкту. Мы увидим, что в начале своего поприща Вагнер, как и всякий начинающий, подчиняется влиянию идей, господствующих в музыке и в музыкальной драме; что мало-помалу он стряхивает несносное иго школьных традиций и научается двигаться более свободно, то с помощью счастливых случайностей или направляемый своим таинственным художественным инстинктом, то выводимый на истинный путь напряжением своего сильного ума; что, наконец, после громадной умственной работы он окончательно сознает, кто он и чего он желает. Тогда только он чувствует, что он избавился от всяких схоластических предрассудков, что навсегда свободен от законов, которые не предназначены для него, что он может быть вполне «самим собою», не боясь ошибиться. И тогда только в своей работе он вкушает то высшее блаженство, которым наслаждается художник, когда

он с полной независимостью отдается живущему в нем творческому инстинкту и когда творенье льется свободно, — так, как он его воспринимает, без усилий, каким оно *должно быть* в силу постоянной необходимости. Вагнер говорит, что это наслаждение он познал во всей полноте его при сочинении «Тристана». «Это произведение, — пишет он, — можно оценивать по самым строгим законам, вытекающим из моих теоретических положений, не потому, чтобы я сообразовал его со своей системой — ибо в то время я совершенно забывал о всякой теории, — но потому, что в тот момент я доходил до движения с наивысшей независимостью, свободный от всяких теоретических предубеждений, счастливый, во время творчества, ощущением того, насколько мой полет возвышается над пределами моей системы». Это чувство радостной самоуверенности — он знал это хорошо — было у него плодом удивительного усилия мысли, приобретенным несколькими годами раньше и давшим ему ясное понятие о цели, к которой он стремился и которую он более или менее смутным образом только предугадывал. С этих пор верный своему инстинкту, стремления и, так сказать, механизм которого мог проверять его разум, он мог с полной безопасностью ввериться внушениям своего творческого гения.

В нашем изучении Вагнера как поэта и мыслителя мы намерены следовать просто хронологическому порядку фактов. Этот порядок обыкновенно нарочно сохраняется для разбора драм. Полагаем, что он необходим также и для изучения философских мыслей Вагнера. Так как идеи его не имеют ничего систематического, и так как они подвергались довольно значительным переменам в различные периоды его жизни, то было бы смелостью искусственно ставить их в рамки системы; напротив, гораздо лучше разобрать их в их исторической эволюции. Совсем не то можно сказать относительно идей Вагнера в искусстве: они, действительно, составляют свод доктрин. По счастью, систематическое изложение теории музыкальной драмы имеет вполне определенное место в хронологическом изучении творений Вагнера:

почти все его великие произведения в области эстетики появились между 1849 и 1851; а с этого времени существенные данные относительно вагнеровской доктрины о музыкальной драме более уже не изменялись. Итак, мы будем наблюдать за великим художником в последовательных пунктах его длинного поприща, начиная с его смелой и трудной юности и кончая полным триумфом байрейтского дела, сокращая, по возможности, хорошо известное, все чисто биографические подробности, и более всего стараясь сделать понятной эволюцию «внутреннего человека», его идей и его верований. Прибавлю, наконец, что я постараюсь придать моему изложению, насколько возможно, характер объективный и строго беспристрастный. В то время, как большинство сочинений о Рихарде Вагнере носит характер либо апологий, либо памфлетов, я, напротив, постараюсь скорее описывать, чем судить, скорее констатировать факты, чем излагать субъективные оценки, — одним словом, сделать сочинение историческим, но не полемическим. Впрочем, так как я знаю, что никоим образом нельзя совершенно отвлечься от субъективных чувств, то я, полагаю, должен предупредить читателя — если он сам уже не заметил этого — что я наслаждаюсь творениями Вагнера и глубоко удивляюсь им и что вообще я склоняюсь со снисходительностью, быть может и чрезмерной, в пользу германского искусства с его «музыкальными» стремлениями к мечтам и символизму. После того, как я предупредил таким образом читателя о своем «личном беспристрастии» и о том духе, в каком я изучал свой предмет, и в случае, если он пожелает, со своей стороны, составить себе «объективное суждение», он будет знать, в каком смысле он мог бы исправить мои впечатления и заключения.

БИБЛИОГРАФИЯ

Изучение жизни и произведений Вагнера породило огромное количество сочинений всякого рода; читателю-любителю библиографий можно посоветовать четыре тома М. Oesterlein'a, Katalog einer R. Wagner-Bibliothek, Leipzig, 1882-95. Мы ограничимся здесь перечислением главных документов, знакомящих с историей Вагнера; зато мы не станем называть никаких работ о Вагнере, так как их перечисления, даже если ограничиваться только главными этюдами, завлекли бы нас слишком далеко.

I. Сочинения Вагнера.

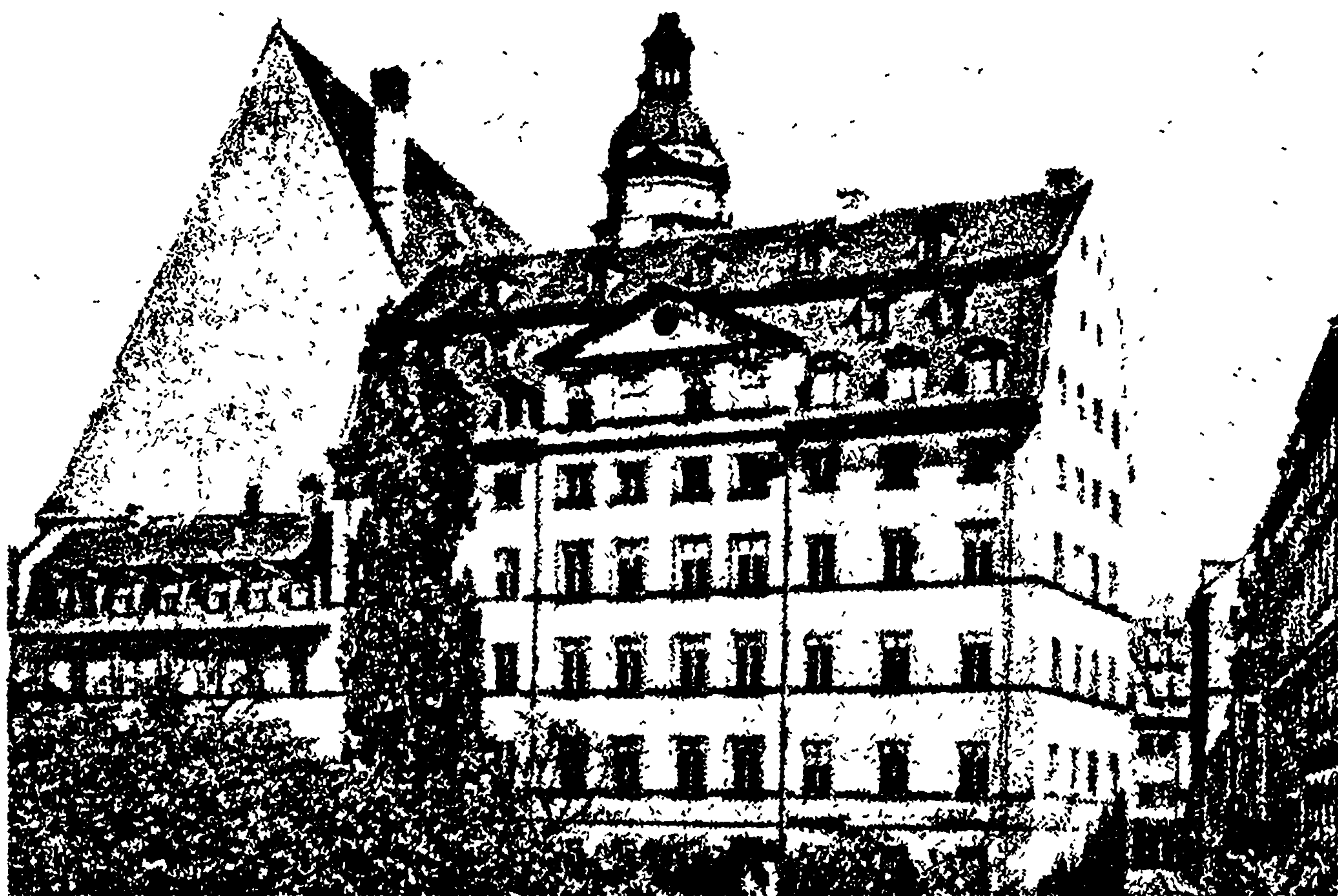
1. Gesammelte Schriften und Dichtungen (сокращенно: Ges. Schr.) 10 томов, 2-е издание, Leipzig, 1887-88.
2. Entwürfe, Gedanken, Fragmente, Leipzig, 1885.
3. Jesus von Nazareth, ein dichterischer Entwurf aus dem Jahre 1848, Leipzig, 1887.

II. Письма.

1. Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, 2 тома, Leipzig, 1887.
2. R. Wagners Briefe an Th. Uhlig, W. Fischer, F. Heine, Leipzig, 1888.
3. Briefe an A. Roedel von R. Wagner, Leipzig, 1894.
4. Eliza Wille, Funfzehn Briefe von R. Wagner; Deutsche Rund-schau, 1887, том 50.
5. Echte Briefe an Ferd. Proeger. Bayreuther Blaetter, 1894.
6. Th. Zolling, Richard Wagner und Georg Herwegh, Gegenwart, 1897, № 1 и 2.

III. Разные документы.

1. Bayreuther Blaetter, Monatsschrift des Allgemeinen R. Wagner-Vereines, herausgegeben von H. von Wolzogen Bayreuth, 1878-1897.
2. Revue Wagnerienne. Paris, 1885-1888.
3. Glasenapp, Das Leben R. Wagners, 1-ое изд., 1876-77; 2-е изд. 1882; 3-е изд., том I, 1894; том II, 1896 (капитальный труд по биографии Вагнера; содержит большое количество неизданных и малоизвестных документов; является источником, которым пользуются все биографы Вагнера, а потому мы и приводим его в числе главных документов).



ГЛАВА ПЕРВАЯ

ДЕТСКИЕ И ЮНОШЕСКИЕ ГОДЫ ВАГНЕРА

I

Воспитание Вагнера

Детские и юношеские годы Вагнера. — Вагнер учится рисованию. — Вагнер и театр. — Классическое образование Вагнера. — Первые уроки музыки. — Влияние Вебера. — Влияние Бетховена. — Музыкальные занятия. — «Фей».

Рихард Вагнер по происхождению своему — дитя народа. Биографы еще совсем недавно напали на след его предков в XVII и XVIII веках; это были скромные школьные учителя-саксонцы, выходцы из слоев народа и жившие с ним в пря-

мом соприкосновении; вместе и наставники, и пасторы, органисты и учителя музыки, они брали на себя попечение об умственном и нравственном развитии своих соотечественников и учили их чтению, письму, счету, пению, основам религии и страху Божьему. Может быть, было бы возможно отметить в характере Вагнера некоторые черты, которые, кажется, были переданы ему этими смиренными предками. Кто знает, в самом деле, не от них ли он обладал той крепкой силой темперамента, благодаря которой он мог стойко и без ущерба для своих плодovitых способностей пройти сквозь всевозможные испытания, встречавшиеся ему на поприще художника: бедность, лишения, тяжесть изгнания, горечь громких поражений, гложущий страх перед тем, как бы не изнемочь, не получив возможности осуществить свои намерения. А также не обязан ли он, быть может, этим предкам-простолюдинам другой особенной чертой своего гения: инстинктивной любовью к народу, к толпе простых и наивных душ, с которыми он всегда чувствовал себя более по душе, чем с преступным и испорченным полупросвещением буржуа; верным угадыванием стремлений и вкусов народа, искренних убеждений его, его религиозных и моральных нужд; наконец, глубоким пониманием его мифов и старинных легенд, которые он воскресил с бесподобным блеском.

В конце XVIII века положение вагнеровского семейства, никогда не бывая очень блестящим, однако, значительно улучшилось. Дед его, Готлиб Вагнер, был таможенным чиновником в Лейпциге, а его отец, Фридрих Вагнер, — полицейским агентом. Таким образом, в среде честных и достойных немецких граждан протекают в общем мало чем выдающиеся годы детства Рихарда Вагнера. Родился он в Лейпциге 22 мая 1813 года, за несколько месяцев перед достопамятной «битвой народов», окончательно сломившей могущество Наполеона и освободившей Германию от владычества Франции. Это великое событие отцу Вагнера косвенно стоило жизни:

он пал в полном расцвете лет жертвой смертельной эпидемии, развившейся после битвы вследствие скопления трупов около города и даже на улицах и площадях.



Дом в Лейпциге, в котором родился Вагнер.

Два года спустя его вдова снова вышла замуж за преданного друга ее первого мужа, Людвиг Гейера, который соединял в себе довольно несоединимые способности — живописца и комедианта. Гейер участвовал в труппе дрезденского театра; в этом городе Вагнер провел свои первые годы и начал учиться. Затем, в 1821 году, умер также и Людвиг Гейер, и семейство Вагнера, лишившись во второй раз главы, спустя несколько лет, в 1827 году, снова поселилось в своем родном городе Лейпциге; здесь молодой Рихард окончил свое учение и прослушал некоторые университетские курсы, впрочем, очень краткие. Внешняя жизнь Вагнера, если взглянуть на нее, довольно бедна выдающимися событиями. Она вся протекает в Саксонии, между Лейпцигом и Дрезденом, в одной и той же среде. Не останавливаясь на этом слишком долго, мы перейдем непосредственно к истории его внутренней жизни.

Прежде всего один факт поражает критика, который старается понять, как и под какими влияниями образовался драматический и музыкальный гений Вагнера: он менее всего — дитя-диво; к тому же гений его даже и не выказывает себя в ранние годы ни одной из тех самопроизвольных настоятельных склонностей, которые безо всякого сопротивления определяют жизнь художника. В этом отношении он представляет собою самый полный контраст, какой только можно себе представить, с другим великим музыкальным гением, которого критика всегда любила противопоставлять первому, — Моцартом; последний трех лет пробовал воспроизвести на клавесине упражнения, сыгранные его старшей сестрой, и позже совершенно самостоятельно учился на скрипке; шести лет предпринимал концертное турне со своим отцом и сестрой и поражал дилетантов Мюнхена и Вены своей виртуозностью на клавесине; семи лет сочинил в Париже две сонаты для скрипки и клавесина, вошедшие в серию его полных сочинений. Ничего подобного — у Вагнера. Шести месяцев потеряв отца, потом восьми лет — отчима, он не имел вбли-

зи себя воли человека, которая руководила бы его первыми шагами в жизни. Родители не навязывают ему никакой профессии, не толкают его систематически по проложенному пути, но предоставляют ему свободу развиваться по-своему, выбирать с полной самостоятельностью дорогу, соответствующую его наклонностям и подходящую к его природным дарованиям. А выбор не был легок, ибо за годы своей юности Рихард Вагнер подвергался влияниям весьма несовместимым: живопись, классическая филология, литература, драматическое искусство, музыка — увлекают его в различные области. Одаренный весьма разнообразными способностями, он довольно долго ждал, прежде чем остановиться на окончательном решении и сосредоточить все свои силы на вполне определенной практической цели. При тех условиях, в которых он находился, одно время можно было даже опасаться, как бы не вышел из него простой дилетант. Для такого ума, как его ум, это была серьезная опасность. Один из его дядей, Адольф Вагнер, сильно любивший его, к которому он чувствовал от природы симпатию, не сумел избежать этого подводного камня. Одаренный почти универсальной любознательностью, страстно любивший музыку, философ, филолог, ученый литератор, подчас и поэт, он никогда не умел извлекать пользы из всех этих столь богатых природных дарований, ни создать какой-нибудь действительно важный труд, который указывал бы на степень его таланта; слишком дорожа своей независимостью, для того чтобы добровольно суживать свой горизонт и круг своей умственной деятельности, он в продолжение всей жизни оставался только любителем, весьма выдающимся, уважаемым всеми, кто соприкасался с ним, но не имел реального воздействия на своих современников. Эта наполовину не удавшаяся судьба могла стать судьбою молодого Рихарда, если бы он сам не сумел вовремя остановиться на определенной цели. К счастью, Рихард Вагнер не был чистым мыслителем; с ранних лет он является лично-

Одним из первых влияний, которым подпал в молодые годы Рихард Вагнер, вполне естественно, было влияние его отчима, Гейера. Людвиг Гейер, актер по профессии, честно зарабатывавший свой хлеб в театре, сверх того обладал довольно скромным, хотя и действительным талантом — талантом живописи. Склонность к живописи он почувствовал в себе, будучи еще совсем ребенком, и потом никогда не переставал с особенной любовью развивать ее. В конце концов он прослыл за довольно хорошего портретиста, так что, продолжая свое ремесло комедианта, он написал портреты многих высокопоставленных лиц, между прочим короля и королевы Саксонских и королевы Баварской. А так как он бесконечно более был счастлив успехами живописца, чем успехами комедианта, то грезил увидеть своего пасынка мастером в том искусстве, где сам мог быть только любителем. Итак, он старался зародить в Рихарде охоту к живописи. Но молодой Рихард был очень скоро обескуражен первыми, неизбежно сухими опытами обучения технике рисования. Он сейчас охотно сочинил бы грандиозные картины, подобные тем, которые видел в мастерской своего отчима, тогда как «его заставляли рисовать какие-то глаза», — и это дело скоро прискучило ему. Но если занятия по рисованию и живописи не пошли очень далеко, то это не значит, что они не принесли никакой пользы в развитии гения Вагнера. И в самом деле, известно, до какой высокой степени развилось в нем воображение художника. «Каждое действие, — говорит критик, которого едва ли можно заподозрить в пристрастии к нему, — воплощается у него в ряд грандиознейших картин, которые, если представить так, как их видел своим внутренним зрением Вагнер, должны потрясать и приводить в восхищение зрителя. Прием гостей в зале Вартбурга, появление и отъезд Лонгрена в лодке, запряженной лебедем, игры трех дочерей Рейна в речной глубине, шествие богов по мосту-радуге к жилищу асов, внезапное появление лунного света в хижине

Хундинга, скачка девяти валькирий через поле битвы, Брунгильда в кольце огня... братская трапеза рыцарей в замке Грааля, похороны Титуреля и исцеление Амфортаса — все это картины, которым нет до сих пор равных в искусстве». Кто знает, не развился ли в нем этот удивительный талант «фрескового живописца», — талант, которого не оспаривают у него самые смелые из его хулителей, — пока, будучи совсем еще ребенком, он с удивлением рассматривал картины Людвиг Гейера и под его руководством обучался началам рисования.



Иоганна Вагнер, мать композитора.

Другие влияния, казалось, должны были склонить Вагнера к поприщу драматического артиста. Его отец Фридрих Вагнер, страстный любитель театра, сам играл когда-то на любительской сцене в Лейпциге и предназначал к театру старшую из своих дочерей, Розалию.



Розалия Вагнер.

Влияние, которое Гейер, артист по профессии, оказывал потом на своих усыновленных детей, еще более укрепляло в них ту наследственную склонность, которую передал им их отец. Розалия Вагнер сделалась актрисой, как желал ее отец, и пятнадцати лет дебютировала на сцене лейпцигского театра. Две сестры ее последовали ее примеру: одна, Луиза, с 10-тилетнего возраста играла роли детей; другая, Клара, выступила на подмостках в том же возрасте. Старший брат Вагнера, Альберт, начав занятия по медицине, прервал их, чтобы также пуститься на драматическое поприще; сначала он сделался певцом, потом режиссером одного из берлинских театров и имел двух дочерей-певиц; одна из них, Иоанна Вагнер, приобрела потом значительную известность по всей Германии и с редким совершенством воспроизводила трогательный образ Елизаветы на первых представлениях «Тангейзера» в 1845 году. К такому влечению целого семейства, которое могло бы привести юного Рихарда к театру, прибавлялось еще влияние среды, действовавшей в том же направлении. Жизнь его протекала в артистическом мире: будучи совсем еще ребенком, он часто бывал с Гейером на репетициях и, таким образом, с самого раннего детства познакомился с миром кулис; дома Гейер любил собирать вокруг себя своих товарищей по дрезденскому театру и часто, по случаю семейных праздников, устраивал у себя представления пьес, содержание которых сочинял сам и которые он разыгрывал с друзьями дома; смерть Гейера не изменила среды Вагнера, потому что около него его брат и три сестры один за другим пошли по драматическому поприщу. Каждый раз он сопротивлялся наследственному влечению, как влиянию среды. Родители его не предназначали его к театру, да и он, по видимому, ни одной минуты не помышлял когда-нибудь выступить на подмостках. Совсем напротив, с ранних лет он почувствовал некоторый род отвращения к «подкрашенным комедиантам»; быть может, он заразился им от своего дяди

Адо́льфа Ва́гнера, который мало ценил актерскую жизнь, считая ее фальшивой и деморализующей. Но если ремесло комедианта, по-видимому, не больше привлекало его, чем ремесло живописца, то едва ли нужно снова напоминать, насколько драгоценной оказалась для него впоследствии ранняя опытность в театральном деле, которую приобрел он в ежедневном соприкосновении с комедиантами: без усилий, совсем шутя, он явился, в конце детского возраста, посвященным в те тысячи мелких деталей драматической техники, столь трудных для ознакомления без долгой практики в театре, знание которых все же необходимо для каждого автора, намеревающегося писать пьесы, действительно предназначенные для сцены. Для того, чтобы хорошо понять, какова была особенная природа вагнеровского гения, немаловажно указать на то, что склонность к музыке появилась у него после склонности к литературе и в особенности к драме. В самом деле, драма-то и привела его к музыке, склонность же к драме явилась плодом классического образования, которое он получил в Дрездене и Лейпциге. 2-го декабря 1822 года, меньше чем через год после смерти его отца, мальчик Рихард, в то время 9-ти лет, был послан в дрезденскую *Kreuzschule*. Его мать, давая ему полное классическое образование, исполняла волю Гейера, который нежно любил своего пасынка и желал видеть его «кончившим курс». Мальчик не замедлил отличиться необыкновенным жаром в работе; он, совсем еще ребенок, с сильной страстью принялся за классические древности и одиннадцати лет от роду решил быть поэтом. Первым его опытом явились древние драмы, сочиненные по образцу трагедий саксонского поэта Апеля, новейшего подражателя греческому искусству, весьма чтимого в Дрездене и личного друга Адо́льфа Ва́гнера. Делая таким образом наброски драм, он в то же время сочинял также и лирические стихотворения; одно из них, написанное по случаю смерти одного товарища, было удостоено директором

Kreuzschule чести даже быть отпечатанным. 13-ти лет он перевел первые 12 песней «Одиссеи»; он считался много смыслящим в литературе, и профессора видели уже в нем будущего филолога. Почти тогда же он страстно увлекся Шекспиром и старательно изучил английский язык, для того чтобы иметь возможность читать любимого автора в подлиннике. Результатом этих занятий явилась весьма грандиозная и мрачная драма, занимавшая его в продолжение 2-х лет, вроде смеси из «Гамлета» и «Короля Лира»: в течение пьесы умирало сорок два лица, и, как рассказывает сам Вагнер в своей автобиографии, участь их решалась так скоро, что нужно было заставлять многих из них снова являться в виде привидений, для того чтобы сцена не была пустой в продолжение последних актов. Отъезд вагнеровского семейства, покинувшего Дрезден в 1827 году, чтобы поселиться в Лейпциге, оказался поистине пагубным для изучения классиков, столь блестяще начатого молодым Рихардом. В Лейпциге он был отдан в коллегию Николаи, где перевели его на один класс ниже; это унижение, от которого он пришел в сильное негодование, сразу охладило в нем весь пыл в занятиях: он стал небрежным, ленивым и отложил в сторону решительно все филологические занятия, для того чтобы заниматься исключительно своей большой драмой в шекспировском духе, которой он посвятил все свое время и все свои силы. С грехом пополам он окончил курс сначала в коллегии Николаи, а потом в *Thomasschule*, после чего записался в университет не для того, чтобы приготовить себя к специальному поприщу — он решил уже сделаться композитором, — но просто чтобы прослушать некоторые курсы по философии и эстетике, которые он считал также полезными для будущего художника. Впрочем, собственно говоря, склонность к занятиям умерла в нем; вместо того чтобы слушать курсы, он стал лишь сильно предаваться заблуждениям студенческой жизни и делал это с той же горячностью, с которой он относился

ко всякому делу. Но если он решительно не оправдал предсказаний своих старых учителей *Kreuzschule*, видевших в нем будущего филолога, то, по крайней мере, сохранил от своего изучения классиков страстную любовь к греческим древностям, навсегда оставшуюся в нем; позднее она дала ему мысль переделать в музыкальную драму легенду об Ахиллесе и главным образом внушила ему некоторые из его существенных идей относительно реформы нынешней оперы. Если же он отказался от чистой литературы, если не сделался блестящим гуманистом, как его дядя Адольф Вагнер, то он, по крайней мере, накопил за свои годы учения множество общих идей, которых не было до него ни у одного из великих немецких музыкантов — ни у Баха, ни у Моцарта, ни у Бетховена. Ум его оставался и впредь отзывчивым на все современные ему великие вопросы в литературе, философии и морали; всю жизнь свою он прожил, верный тому решению, которое он принял, будучи одиннадцатилетним ребенком: он был драматическим поэтом-драматургом, правда, своеобразным, так как изъяснялся одновременно на языке поэзии и музыки, но прежде всего и всегда — драматическим поэтом.

Склонность к музыке обнаружилась у Вагнера сравнительно поздно; тогда как все почти великие музыканты с ранних лет были виртуозами и с самого детства основательно изучали технику инструмента — фортепиано, органа или скрипки, — он никогда не выказывал никакого особенного расположения ни к одному из инструментов. Ребенком его выучили играть на фортепиано маленький романс «*Ueb' immer Treu' und Redlichkeit*» («Будь всегда правдивым и честным») и хор девушек из «Фрейшютца»; накануне своей смерти Гейер заставил его сыграть эти две мелодии, и из соседней комнаты ребенок услышал, как больной сказал своей жене слабым голосом: «Может быть, у него талант к музыке?» Маленькому Рихарду было тогда 8 лет, и вот проходят еще годы, прежде чем тот талант, что предчувствовал в нем

бедняга Гейер, начал проявляться. Сначала он одно время присутствовал на уроках фортепиано своих сестер, сам не принимая в них участия, так как был занят в то время изучением классиков.



CARL MARIA VON WEBER.

Потом решили, что уроки ему будет давать тот учитель, который переводил с ним Корнелия Непота; но едва мальчик

Рихард приобрел кое-какие смутные понятия о фортепианном строе, как начал, тайком и без музыки, разучивать увертюру из «Фрейшютца»; однажды учитель застал его врасплох, когда он разыгрывал на память на фантастических клавишах эту увертюру, и тут же объявил, что «из этого ребенка никогда ничего не выйдет». «И он был прав, — заключает Вагнер, — ибо за всю свою жизнь я не мог выучиться игре на фортепиано». На время Вагнер почувствовал отвращение к технике фортепиано так же, как несколькими годами раньше почувствовал отвращение к технике рисования; и так как он не мог мастерски играть блестящие пассажи, то с ранних лет возымел ужас ко всякого рода штрихам и фиоритурам. Когда Вагнер решил быть музыкантом, то у него не было заметно никакой склонности к какому-либо инструменту.

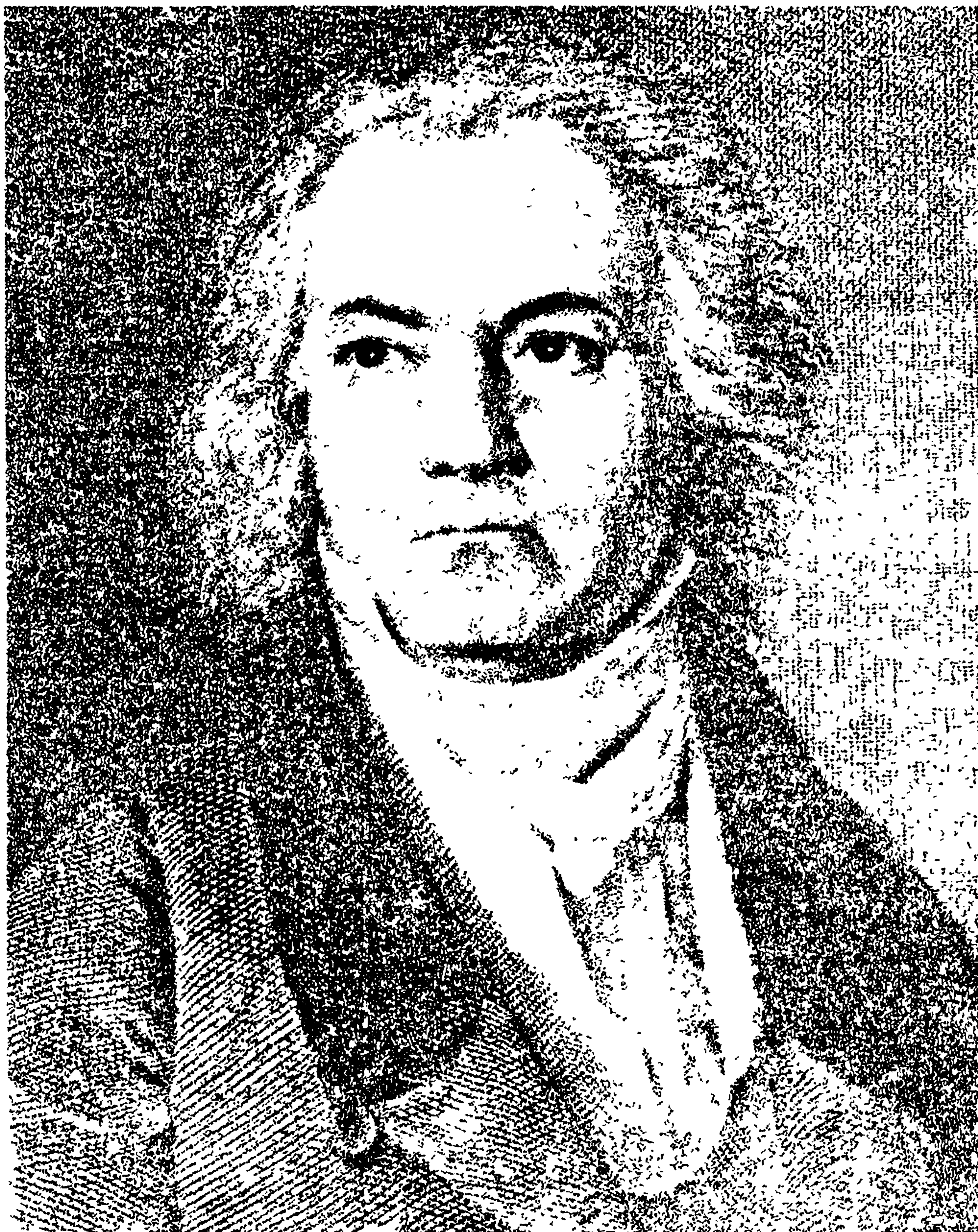
Два великих немецких композитора, к которым он почувствовал сильное влечение при первом знакомстве с ними, указали ему на его призвание к музыке; это — Вебер и Бетховен. Сначала он узнал о Вебере, с 1817 года исполнявшем обязанности капельмейстера в дрезденской Опере. То было время, когда Вебер, убежденный поборник за национальное искусство, старался создать немецкую оперу наряду с итальянской оперой, пользовавшейся тогда исключительным расположением при дворе и у большинства публики. Подвергаясь сильным нападкам со стороны влиятельного кружка, во главе которого стоял дирижер оркестра итальянской оперы Морлаки, он должен был во имя немецкого искусства выдерживать на себе борьбу всех времен. В этом столкновении на его стороне было полное сочувствие Людвигу Гейеру, передавшего и пасынку своему этот энтузиазм к музыке и личности великого композитора. Юный Рихард принял сторону его с такой страстью, что в своем отвращении ко всей «итальянщине» дошел скоро до того, что начал чувствовать презрение даже к «Дон-Жуану», потому что итальянские слова казались ему смешными. У него был настоящий культ Ве-

бера, и он всякий раз испытывал что-то вроде религиозного благоговения, когда замечал проходящую по улице худощавую, изнуренную фигуру великого музыканта. Этот энтузиазм достиг своего кульминационного пункта во время представлений «Фрейшютца» в Дрездене, в 1822 году. Вебер мог добиться исполнения своего шедевра в том театре, где он управлял оркестром, только после того, как поставил его раньше в Берлине и Вене — столь сильна была в Дрездене оппозиция, которую устроили ему сторонники итальянского искусства. Тем не менее успех был поразительный, и публики собралось очень много. Рихард Вагнер был в числе главных энтузиастов. В те вечера, когда играли «Фрейшютца», он всегда умел сделать так, что получал — в случае необходимости при помощи слез — позволение идти в театр; там возбуждалось его детское воображение, пока он созерцал дирижирующего своим произведением с высоты капельмейстерского пюпитра маэстро, и он чувствовал, как все сильнее растет в нем пламенное желание сделаться со временем таким же музыкантом и оперным композитором, как Вебер, пред которым он так благоговел. Дома, вместо того чтобы работать над своими гаммами и упражнениями, он только коверкал увертюру из «Фрейшютца»; тогда же он выпросил у матери два гроша на покупку нотной бумаги, чтобы переписать для своего обихода «Лютцовских охотников» Вебера. Он уже предчувствовал, что то, что создал Вебер, было одним из самых драгоценных перлов национальной немецкой вотчины, в особенности его «Фрейшютц». И это чувство опять появилось в нем с необыкновенной силой 20 лет спустя, когда он вновь прослушал «Фрейшютца» в парижской опере, в том Париже, который так плохо принял его, в котором он чувствовал себя затерянным среди чужестранцев, бедным, беспомощным изгнанником вдали от своего отечества. «О мое великолепное отечество, Германия! — писал он только что вернувшись из оперы, — как я люблю тебя! как я страстно

люблю тебя, хотя бы только за то, что «Фрейшютц» рожден на твоей почве! Как я люблю немецкий народ, который любит «Фрейшютца», который теперь еще верит чудесам наивнейшей из легенд, который теперь, уже в зрелом возрасте, чувствует еще те таинственно-сладкие ужасы, что заставляли трепетать сердце его во времена его юности! О очаровательная немецкая мечта, мечта леса, мечта вечера, звезд, луны, сельского колокола, призывающего гасить огни! Как счастлив тот, кто может понимать вас и с вами верить, чувствовать, мечтать, воспламеняться!» Эти чувства, которые высказывал Вагнер в таком возбуждении в 1841 году, должно быть, были те же, что волновали, правда смутно, его детское сердце, когда он присутствовал на первых представлениях «Фрейшютца». Немного позже, в 1825 году, он к великой своей радости увидел свою сестру Розалию создающей под руководством самого маэстро роль Прециозы, потом другую из своих сестер, Луизу, играющей в Лейпциге с большим успехом роли Прециозы и Сильваны (1827). И когда четыре года спустя, после триумфальных представлений «Фрейшютца» в Дрездене, Вагнер узнал, что маэстро умер в Лондоне 5 июня 1826 г., изнуренный болезнью, трудами и заботой, — детская душа его наполнилась ужасом и скорбью от столь печального конца человека, который первый открыл перед ним мир музыки.

После Вебера Бетховен решил призвание Вагнера. Когда семейство Вагнера в 1827 г. снова поселилось в Лейпциге, молодой Рихард, в то время 14 лет, мог слушать на концертах *Gewandhaus*'а симфонии великого маэстро, который весной того же года в Вене только что окончил скорбное свое существование. Впечатление было подавляющее. В новелле, сочиненной потом в Париже, Вагнер выводит на сцене одного молодого немецкого музыканта, благоговейно совершающего паломничество в Вену, чтобы видеть там Бетховена, и заставляет героя рассказывать о своей истории. «Я не могу

припомнить того, что хотели сделать со мной, я знаю только одно: вечером я слышал симфонию Бетховена, ночью у меня был приступ лихорадки, потом я валялся больной, и после своего выздоровления я стал музыкантом».



Людвиг ван Бетховен.

Можно предполагать, что в этом картинном рассказе Вагнер, со свойственным поэту преувеличением, лишь описывает эмоцию, вызванную в нем внезапным открытием симфоний

Бетховена. Не менее сильно было впечатление, которое он получил, прослушав в том же *Gewandhaus'*е музыку «Эгмонта». В тот день он в первый раз осознал в себе призвание художника и решил выпустить в свет знаменитую свою трагедию в шекспировском духе, но только с аккомпанементом музыки, подобной той, что ему пришлось слышать. Несмотря на полное незнание гармонии, в первом пылу энтузиазма, ему показалось, что достаточно будет 8-ми дней работы, чтобы сочинить ту музыку, которую он считал нужной для понимания своего произведения. Сразу набросившись на трактат гармонии Лежьена, он вскоре же убедился, что дело не могло идти так скоро, но не упал духом. Как в былое время, познакомившись с греческой драмой и драмой Шекспира, он решил быть поэтом, так и теперь, услышав произведения Бетховена, он решил быть музыкантом и, не говоря ни слова своим домашним, начал сочинять сонату, квартет и большую арию.

Когда он решился открыться родителям в своем новом призвании, они, естественно, принялись очень горячо разубеждать его, боясь, не без некоторой доли основания, как бы этот внезапный энтузиазм к музыке не был только кратковременной вспышкой и вскоре же не рассеялся. Все же его мать решилась на то, чтобы он брал уроки у серьезного музыканта, Готлиба Мюллера. Но бедный человек имел дело с весьма своенравным учеником. В то время Вагнер с головой погрузился в чтение Гофмана, музыкальный мистицизм которого, граничащий с умопомешательством, производил на него сильное впечатление. Он пожирал те ненужные и почти безумные страницы «*Phantasiestucke*», где Гофман рассказывает, как «числовые отношения в музыке и даже таинственные линии контрапункта вызывают в нем внутренний трепет», где он призывает как реальные лица Основной Аккорд и Квинту, «этих двух колоссов», и Терцию, «этого приятного, нежного молодого человека», и где он описывает своего фантастиче-

ского Крейсlera, грозящего «пронзить себя большой квинтой». Вагнер, в свою очередь, имел видения, во время которых «Основной тон, Терция и Квинта являлись ему в лицах и возбуждали в нем мистическое чувство». Его учителю стоило громадных трудов, чтобы заставить понять его, что то, что он принимал за таинственные силы, было ничем иным, как интервалами и аккордами; и бедняга оставался при убеждении, что его ученик — сумасбродная голова, из которой никогда ничего не выйдет. Со своей стороны, Вагнер возымел предубеждение и против своего учителя, и против той гармонии, которую тот преподавал ему; он смотрел на нее как на педантскую и скучную науку, законы которой вставляли перед композитором, как столько же ярлыков с надписью — «запретная дорога», причем ни один из них не указывал дороги, которая приводила бы к цели. Поэтому он принялся сочинять по-своему, не смущаясь более условными правилами, которые профессор силился вдолбить ему в голову. Плодом его трудов оказалась беспорядочная увертюра, которую капельмейстер лейпцигского театра Дорн исполнил в 1830 году, по дружбе к юному семнадцатилетнему композитору и несмотря на протест со стороны своих музыкантов. «Эта увертюра, — пишет Вагнер в своей автобиографии, — представляет собою кульминационный пункт моих эксцентричностей. Для облегчения понимания оркестровой партитуры я решил написать ее тремя чернилами различных цветов: красными для струнных инструментов, зелеными для деревянных, черными для медных. Плетение этой удивительной увертюры было столь запутано, что IX симфония Бетховена рядом с ней казалась сонатой Плейеля. Публика осталась в недоумении перед таким несвязным произведением; что особенно повредило успеху — это удар fortissimo в литавру, который регулярно повторялся через каждые четыре такта; сначала слушатели, по-видимому, были изумлены упорством литавр-

щика, потом это раздражило их, и наконец они начали смеяться. Произведение, несмотря на его громадные недостатки, не было лишено интереса, и жалко, что оно теперь затеряно. Опыт дал возможность Дорну распознать в этом сумасбродном плоде усиленных трудов еще плохо уравновешенного дебютанта признак многообещающих дарований. «В нем содержались в зародыше, — говорил он впоследствии, — все великие дела, которые позже произвели революцию в музыкальном мире».

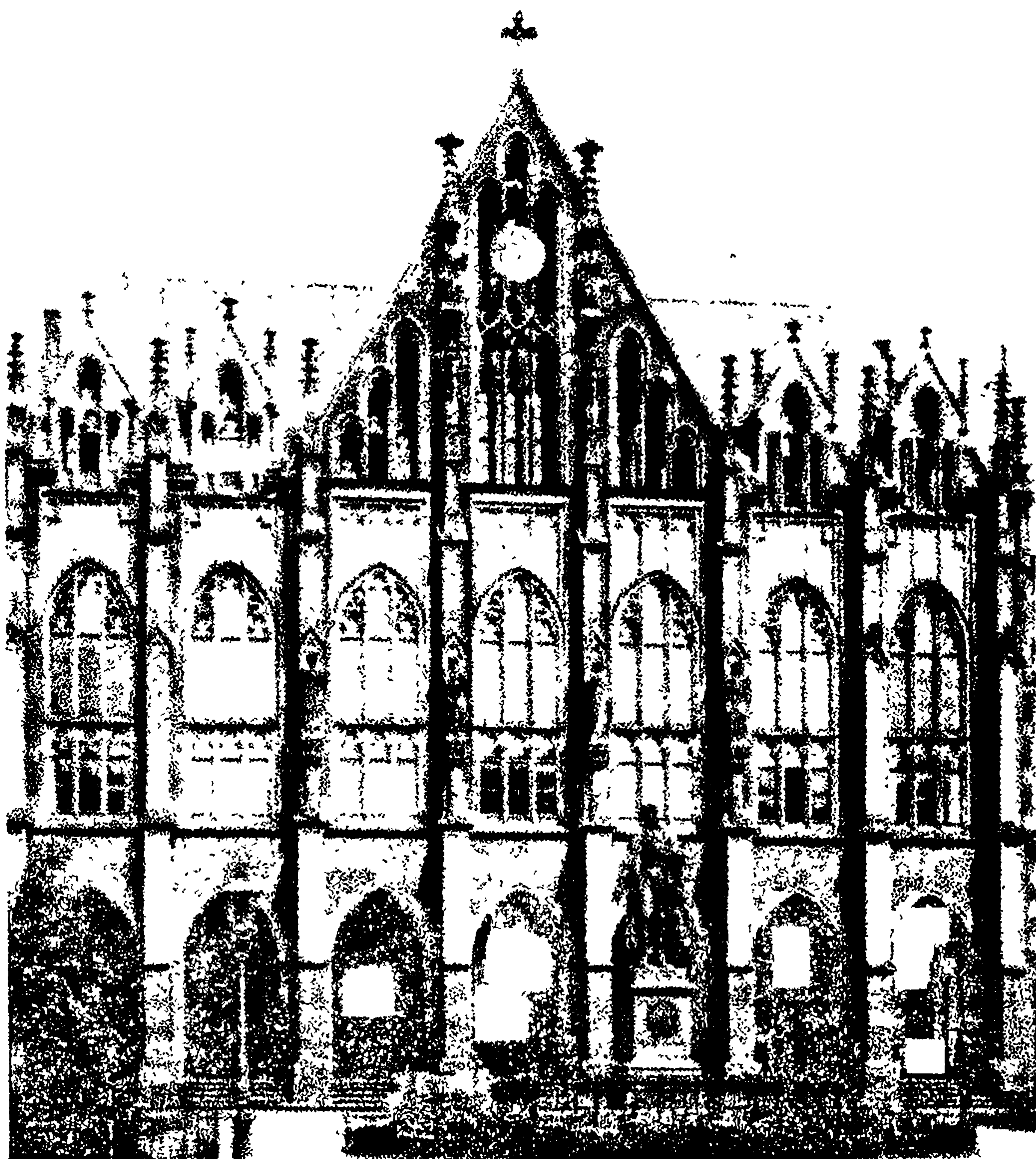
Этот период исступления продлился недолго. Когда Вагнер, сделавшись «студентом музыки» Лейпцигского университета, напроказил и утомился от излишеств, довольно мало разнообразных в жизни студента, то снова возвратился, и на этот раз удачно, к занятию музыкой и имел счастливый случай встретить в лице Теодора Вейнлига, кантора *Thomasshule*, серьезного и скромного профессора, сумевшего вложить в пылкий характер своего ученика благотворную дисциплину. Под его руководством Вагнер менее чем в 6 месяцев основательно прошел гармонию и контрапункт. «То, что вы приобрели этим сухим изучением, это *самостоятельность*, — сказал ему на прощание его учитель. — Вероятно, вы никогда не будете иметь случая писать фугу; но факт, что вы можете писать ее, избавляет вас навсегда от тирании технических правил». Преподавание Вейнлига принесло свои плоды. Благодаря его урокам с этих пор у Вагнера с обожанием Бетховена совместились обожание Моцарта, хотя первое все-таки было у него более ревностно. В то же время дело сделалось; занятия с Вейнлигом укротили ту необузданную горячность, которая находила себе свободный доступ в его первых произведениях. В этом новом положении он сочинил произведения исправные и достойные уважения, которые грешили скорее недостатком оригинальности, чем странной погоней за эффектом: сонату, полонез, фантазию

для фортепиано, увертюру, 2 симфонии, из которых одна была исполнена в Праге оркестром консерватории и в Лейпциге, на концертах *Gewandhaus*'а.

Точно так же и первые шаги его в деле музыкальной драмы не имели ничего революционного. Во время путешествия, предпринятого им в 1832 году в Вену и Прагу, он написал либретто трагедии «Невеста»; за сочинение же самой трагедии он принялся тотчас же по возвращении в Лейпциг; но сестра его Розалия, когда он представил ей свой сценарий, не одобрила сюжет, и Вагнер тотчас же отказался от своего намерения. На следующий год он написал первую музыкальную драму «Феи», во время пребывания в Вюрцбурге, куда он отправился, желая видеть своего старшего брата Альберта, который был тогда певцом в вюрцбургском городском театре. «Феи» — еще только традиционная романтическая опера с обязательными принадлежностями ее: феями, духами, волшебством, превращениями и т. п. Сюжет заимствован у Гоцци, «Драматические сказки» которого были указаны Гофманом как «источник, весьма богатый замечательными сюжетами для опер». Вагнер старается заинтересовать нас взаимной любовью феи Ады и смертного Ариндала; он показывает нам, как Ада превращается в статую по вине Ариндала, заключающейся в том, что он на одно мгновение имел слабость усомниться в своей возлюбленной (здесь виден мотив, аналогичный тому, который Вагнер 12 годами позже взял за основную идею в «Лоэнгрине»), потом, как Ариндал, несмотря на все препятствия, проникает в подземные страны, где заключена его возлюбленная, и возвращает ей жизнь страстью своих песен. Автор не мог надеяться на то, чтобы эта наивная, мало оригинальная сказка сама по себе, своим драматическим интересом могла захватить зрителей. Очевидно, он рассчитывал прежде всего на свою музыку, — что она даст жизнь и краски его произведению; но самая музыка, несмотря на неоспоримо прекрасные места, особенно в конце

второго акта, в общем мало еще оригинальна; в ней чувствуется, по признанию самого Вагнера, подражание Бетховену и Веберу. Впрочем, «Феи» не были поставлены; Вагнер не без успеха много раз исполнял отрывки из этой оперы на концертах в Вюрцбурге и Магдебурге и даже надеялся одно время, что лейпцигский театр поставит его первую оперу; но управляющий театром, наговорив ему красных слов, отложил исполнение своих обещаний на неопределенное время. Это было первое крупное разочарование на художественном поприще Вагнера. Вскоре за ним последовали и другие.





II

Первые опыты

*Вагнер и «Молодая Германия». — Статья о немецкой опере.
— «Запрещенная любовь».*

С 1834 года замечается большая перемена во внешней жизни Вагнера. Ему исполнился 21 год, университетские и музыкальные занятия его окончились; теперь ему нужно было подумать о том, чтобы составить себе положение, которое

позволяло бы ему самому зарабатывать хлеб и не оставаться дольше обузой для своей семьи. А так как он хотел быть музыкантом и, с другой стороны, не обладал талантом виртуоза ни на одном инструменте, то, в конце концов, оставалась почти одна только профессия, к которой он был подготовлен и по занятиям, и по способностям, это — должность капельмейстера.



Титульный лист первого опубликованного произведения Вагнера.

И Вагнер, не питая слишком большого отвращения к этому ремеслу, особенно вначале, предался ему. Ему нравилось находиться в ежедневном соприкосновении с театральным миром, и он сильно надеялся, что благодаря своему положению ему легче будет найти удобный случай поставить оперы, которые он замышлял. Он довольно удачно начал свое поприще в качестве капельмейстера магдебургского театра (1834-1836). Но затем для него наступили тяжелые годы испытаний, за которые он должен был перетерпеть все житейские невзгоды артиста. Вынужденный оставить Магдебург по причине банкротства театра, сначала он появился на некоторое время опять в Лейпциге; отсюда он отправился в Берлин, где рискнул попытаться создать себе положение. Потом он дошел до Кенигсберга, где ему представлялась возможность занять место капельмейстера в театре; здесь же 24 ноября 1836 г. он обвенчался с одной молодой актрисой, Вильгельминой Планер, с которой был уже обручен в Магдебурге, и сделался таким образом 23 лет главой семейства без положения и без верного куска хлеба. Едва он получил желаемое место, как и в Кенигсберге обанкротился театр. Тогда Вагнер, гонимый нищетой, принужден был эмигрировать со своей женой в Ригу, где с августа 1837 года он в продолжение почти двух лет исполнял обязанности капельмейстера.

Эта радикальная перемена в его внешней жизни сопровождается не менее глубокой переменой в его идеях.

Годы, следующие непосредственно за 1830, являются важной датой в истории немецкой мысли. Достаточно известны те бесконечные толки, которые были вызваны в Германии июльской революцией и торжеством либеральных идей во Франции. Большая часть немецкой молодежи под влиянием радикально-революционных доктрин, занесенных с того берега Рейна, восстала против той власти, которую присвоило себе историческое, традиционное правительство прошлого над настоящим поколением. Восстали против реакционного

режима, которым политика Меттерниха давила Германию; против цензуры, которая искажала книги и зажимала рот прессе; против суровости старой немецкой морали, которая мешала свободному проявлению лучшей индивидуальности.



Вильгельмина Вагнер.

То было время, когда Гейне, увлеченный идеями сенсимонистов, шел войной против романтизма в литературе и в политике и пророчил пришествие социализма; когда Берне направлял после Парижа свою язвительную критику на трусливый, рабский дух немецкого народа; когда Гуцков — в

своем романе «Wally», Лобе — в романе «Молодая Европа» проповедовали «эмансипацию женщины» и «реабилитацию плоти». Вагнер, как и громадное большинство его современников, заражается этими революционными идеями, хотя к ним приводил его также и глубокий инстинкт. Одна из наиболее характерных черт его натуры, проявлявшаяся во все времена его жизни, это поистине удивительная жизненность; он ощущал в себе сильную потребность жить в настоящем, действовать на современников, вступать с ними в возможно более тесное сообщение не с помощью печатной книги или оттиснутой партитуры, но с помощью концерта и в особенности театрального представления. натура, столь сильная, столь полная жизни, как его, необходимо должна была сочувствовать стремлениям «Молодой Германии» 1830 года и вместе с ней отстаивать права молодежи и настоящего у реакционного владычества традиции и прошлого. Действительно, мы видим, как с 1833 года он вступает в тесное сношение с одним из корифеев «Молодой Германии», Лобе, редактором «Изящного мира», одного из самых крупных литературных журналов в Лейпциге. В статье, полной энтузиазма, он прославлял симфонию Вагнера, исполненную на концерте *Gewandhaus*'а, и Вагнер, весьма признательный за такую оценку симфонии, не замедлил завязать с ним дружбу.

Немного спустя, 10 июня 1834 года, он напечатал в «Изящном мире» большую статью, в которой он совершенно свободно анализировал эволюцию своих мнений и горячо провозглашал новые идеи, привившиеся к нему от соприкосновения с доктринами «Молодой Германии». Он переносил в область музыки, именно музыки драматической, теории Лобе, относившиеся к политике и морали; объявлял войну устарелому преклонению перед традициями и восставал против сухого педантизма музыкантов-профессионалов. У немцев, в сущности, говорил он, нет национальной оперы, потому что они слишком рассудочны, слишком добросовестны и слиш-

ком учены, для того чтобы создавать живые образы; они находят удовольствие в схоластических тонкостях контрапункта; в середине XIX столетия упражняются в формах, давно отживших, в которые никто уже больше не верит, как, напр., fuga или оратория; вводят в оперу, где нужно было бы больше жизни и страсти, сухие упражнения и отвлеченный символизм инструментальной музыки. Нужно, чтобы новый композитор имел смелость выбраться из этого хаоса, в котором он задыхается; «чтобы он выбросил большую часть контрапункта, который держит нас за горло; чтобы остерегался видений враждебных квинт и чудовищных нон; чтобы, одним словом, был человеком». В этом отношении итальянцы стоят выше немцев: чуть ли не со смешным либретто и с музыкой, в сущности, очень бедной Беллини благодаря простой и изящной мелодии сумел создать поистине драматические и живые произведения, которые производят дивное впечатление в интерпретации такой гениальной артистки, как Шредер-Девриен. Но это не значит, чтобы он становился на сторону школы итальянцев; последние злоупотребляли легкостью своей мелодии, как немцы — своими музыкальными познаниями: «нужно держаться своего времени, отыскивать новые формы, применяться к новому времени, — и тот мастер, который сделает это, не станет писать ни по-итальянски, ни по-французски, но и не по-немецки». В революционном пылу, в горячем восхищении пред полной огня и красок жизнью, пред чувственно дрожащей страстью Вагнер доходил почти до отречения от своих старых богов, великих учителей немецкой музыки. Бетховен, к которому он раньше стремился, перестал быть для него образцом; IX симфония оказалась ему венцом закончившегося в настоящее время периода в искусстве, неподражаемым шедевром отжившего и не способного возродиться к новой жизни типа.

Под влиянием такого настроения летом 1834 года он написал либретто новой оперы «Запрещенная любовь». Сюжет

был заимствован из шекспировской драмы «Мера за меру», но из оригинала Вагнер сделал весьма свободное применение, введя в свою пьесу оправдание любимой теории «Молодой Германии», теории «реабилитации плоти».

S e c h z e h n t e s

ABONNEMENT-CONCERT

im Saale des Gewandhauses,
Donnerstag, den 23^{ten} Februar 1832.

—

E r s t e r T h e i l.

Overture, von Richard Wagner.

Scene und Arie aus Elise e Claudio, von Mercadante, vorgetragen von Dem. Grabau.

<p><i>Elis. Mei cari figli — ah! voi dormite — ignari .</i> <i>Di vostra sorte — oh quanto è dolce il suono</i> <i>Dell' innocenza! — ci fugge</i> <i>Dagli occhi miei lo rimpunge il pianto,</i> <i>Lo spaventa il dolor. Già scorse un anno —</i> <i>Un anno — oh Dio! — spiro crudel! — qual mai,</i> <i>Qual da noi si divide obbligo funesto? —</i> <i>Quella ch'è per tua prole e mia, sovente</i> <i>Di te mi chiede — io madre, io le rispondo</i> <i>Con mentito sorriso — e il pianto secondo.</i></p>	<p><i>Giusto ciel, deh! più sereno</i> <i>I miei voti allin ricevo</i> <i>Stringo al padre i figli al seno,</i> <i>Rueda omai lo sposo a me.</i> <i>Sul mio capo, ah! sol, se vuoi,</i> <i>Sfoga pur gli adagni tuoi.</i> <i>Abbiam pace i figli almeno,</i> <i>Se la madre è in odio a te.</i> <i>Ah! se a me stiede</i> <i>L'amato bene!</i> <i>Ampia mercede</i> <i>Quest' alma avrò.</i> <i>Di tante e tante</i> <i>Sofferte pene</i> <i>Un solo istante</i> <i>Trienfero.</i></p>
---	---

Andante und Rondo für den Fagott, von M. von Weber, vorgetragen von Hrn. Schmidtbach.

#56

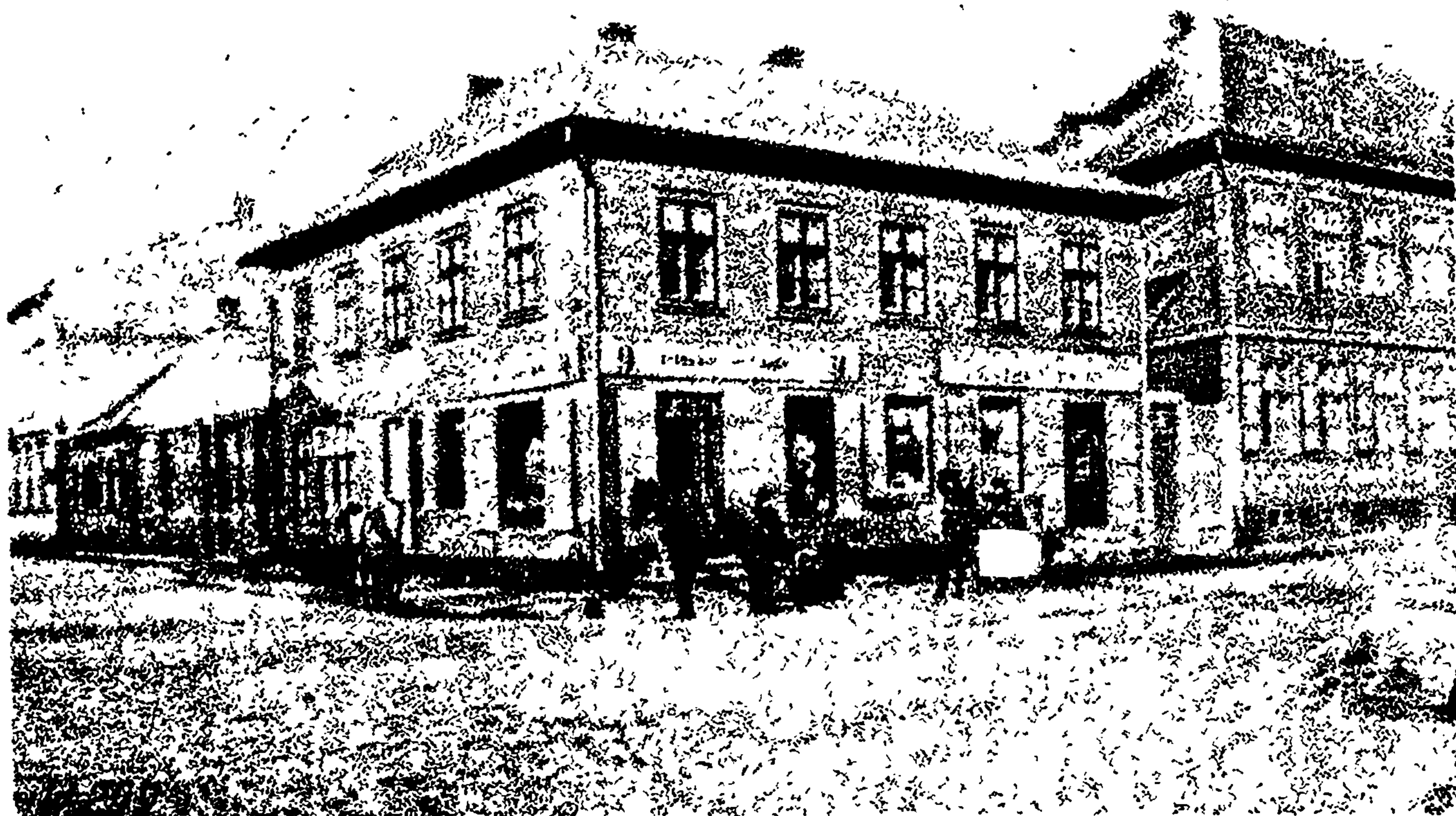
Программа концерта 23 февраля 1832 г.

Он рисует перед нами картину столкновения между губернатором Палермо, утрюмым немцем-пуританином, и его подчиненными — сицилийцами, которым он хочет запретить веселую вольность карнавала, легкие удовольствия и любовь, не одобряемую законом. Конечно, в развязке пьесы притворно стыдливый немец пристыжен и должен сознаться, что не-

мецкая суровость не применима к веселой Италии, этой благословенной стране солнца, веселья и любви. Как видно, контраст полный между туманным мистицизмом «Фей» и чрезмерной чувственностью «Запрещенной любви». Можно только удивляться той замечательной гибкости таланта, которая позволяла Вагнеру создать два произведения с промежутком в несколько месяцев, до такой степени противоположные по стилю, по вдохновению и по разработке.

Продолжая идти по этому пути, Вагнер рисковал, однако, впасть в тривиальность. Забота о непосредственном успехе, о прямом воздействии на публику может дать место пошлости, когда приходится быть капельмейстером в маленьком провинциальном театре и когда, для постановки новой пьесы, можно рассчитывать только на скудные средства театра его разряда. Вагнер испытал это на деле в Риге. Задумав написать одно легкое по форме и содержанию произведение для сцены того театра, где он дирижировал оркестром, он написал комическую оперу в двух актах, сюжет которой был заимствован им из сказок «1001 ночи» и которую он озаглавил «Счастливая семья медведя». Но едва он принялся за композицию, как, к своему невыразимому ужасу, заметил, что пишет музыку «à la Адам». Он тотчас остановился, так как чувствовал, что не может больше тратить время и талант свой на подобного рода произведения.





Ш

«Риенци»

Сочинение «Риенци». — Форма оперы в «Риенци». — Драматический интерес «Риенци». — Критика исторической оперы.

Вагнер задыхался в кругу мелочных забот; чтобы вырваться из него и стать выше мелких житейских нужд профессионального музыканта, весной 1838 года он решился кинуться в предприятие, требовавшее долгого времени, рискуя даже одно время потерять из виду непосредственно практическую цель.

Вагнер снова взялся за тот план, который появился в его голове годом раньше, за чтением романа Бульвера «Риенци», и через некоторое время имел его уже превосходно разработанным. Он задумал вывести на сцене величественную, симпатичную фигуру славного римского трибуна Риенци — человека с благородным, воспламененным свободой сердцем,

любившего предаваться воспоминаниям о древнем Риме; благодаря измене пошлой и грубой среды, посланной ему роком, он становится жертвой своей преданности отечеству и своих смелых мечтаний.

Mit hoher obrigkeitlicher Bewilligung
wird
Unterzeichneter
heute, Sonnabend den 19. März 1838,
ein großes
Vocal- und Instrumental-
CONCERT
im Saale der löblichen Schwarzhäupter
zu geben die Ehre haben.

E r s t e r T h e i l.

1. Columbus, Overture von Richard Wagner.
2. Arie aus „Zefforda“, von F. Spohr, gesungen von Madame Dollert.
3. Variationen von Dr. Beriot, vorgetragen von Herrn Gold.
4. Monolog aus Schillers „Jungfrau von Orléans“, mit Musikbegleitung von D. N. Weber, gesprochen von Minna Wagner.
5. Erstes Finale aus „Oberon“, von C. M. von Weber, vorgetragen von Madame Dollert, Demofele Pianer und dem Gesang-Perfonale des hiesigen Theaters.

Zweiter Theil.

1. Rufe Britannia, große Overture von R. Wagner.
2. Concertino auf dem Contrabaß, vorgetragen von Herrn Siegert.
3. „Die Weismänner“, Duett aus den Valets musicales von Kottai, Instrumentirt von R. Wagner, vorgetragen von den Herren Janßen und Günther.
4. Das Lied von der Glocke, Gedicht von Schiller, gesprochen von Herrn v. Holst.
5. „Nicolo“, Volkshymne, Gedicht von D. v. Bracht, komponirt von R. Wagner, vorgetragen von Madame Dollert, Demofele Pianer, Herrn Janßen und dem Gesang-Perfonale des hiesigen Theaters.

Das Orchester ist durch die gefällige Mitwirkung vieler geschätzten Dilettanten, so wie des Siegert'schen Corps bedeutend verstärkt.

Billets à 1 Rbl. S.M. und in der Bude des Herrn Aeltesten Hollander, und Abends an der Casse zu haben.

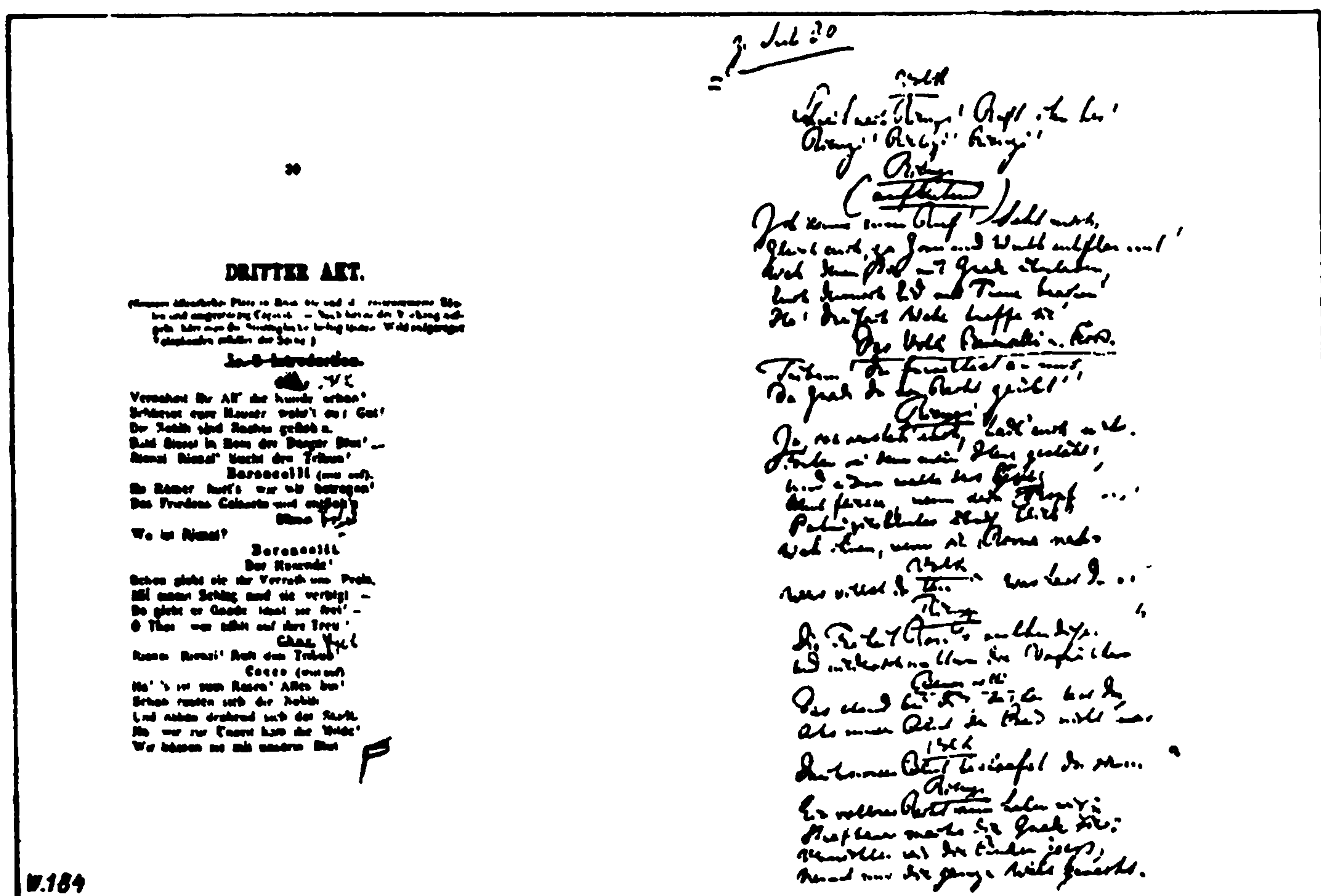
A n f a n g 7 U h r.
Richard Wagner,
Kapellmeister des hiesigen Stadttheaters.

W.63

Программа концерта в Риге.

Затрагивая такой предмет, Вагнер отлично знал, что он не мог надеяться увидеть свою новую оперу при огнях рампы такого маленького театра, как тот, с которым он имел дело до сих пор, но что для его произведения во что бы то ни

стало нужна была такая блестящая и грандиозная рампа, как Grand Opera в Париже. Однако это не смутило его, и он взялся за работу, не беспокоясь о том, где можно было бы поставить «Риенци», — точь-в-точь, как 20 годами позже, когда он предпринял свою большую трагедию на легенду о Нибелунгах, хотя был заранее убежден, что ни одна из оперных сцен в Европе не была бы в состоянии поставить задуманное им гигантское произведение.



Корректурa «Риенци».

Весною 1838 года он поселился в скромном, спокойном домике, в предместье Риги, почти в деревне; там он написал подробный сценарий своей драмы, сочинил музыку всего первого акта и большую часть второго. Рассказывают, что по временам он собирал своих друзей, чтобы познакомить их со сценами, только что им написанными; тогда это были вечера шумного энтузиазма: гости читали голосовые партии, как кто мог, Вагнер работал за фортепиано над оркестровыми пар-

тиями, скача в пылу исполнения по всем клавишам несчастного инструмента, в то время как жена утирала ему пот, струившийся по его лицу, а прохожие, запоздавшие в тихом предместье, останавливались в недоумении, чтобы послушать адский шабаш, потрясавший стены маленького уединенного домика.

Пока Вагнер в начале своего артистического поприща в одиночестве обрабатывал в Риге свое первое большое произведение, Grand Opera в Париже вступала в одну из самых блестящих своих фаз и необходимо должна была вызывать к себе в молодом, честолюбивом и знающем себе цену музыканте непреодолимое влечение. Первостепенные европейские композиторы — французские, итальянские и немецкие — несли туда свои совершеннейшие произведения и получали там окончательное утверждение своего таланта. То было время, когда Россини подряд дарил свет «Моисеем», «Графом Ори» и своим классическим «Вильгельмом Теллем» (1829); когда Обер давал в 1828 году «Немую из Портичи», а потом «Любовный напиток», когда Мейербер получал первые великие триумфы за «Роберта-Дьявола» в 1831 году и за «Гугенотов» в 1836 году; когда Галеви ставил с 1835 по 1843 г. «Юдифь», «Кипрскую царицу» и «Карла VI», когда, наконец, Доницетти получал аплодисменты за «Фаворитку» (1840) и за «Лючию Ламермур» (1846 г.). Вполне естественно, у Вагнера не было вначале никакой другой мысли, как лишь подражать тому, что было уже сделано, ни другой честолюбивой мечты, как добыть успех пьесе своего произведения в парижской Grand Opera. По собственным его словам, которые мы находим в его «Сообщении моим друзьям», он инстинктивно рассматривал свой сюжет «через очки Grand Opera». Трагедия «Риенци», вполне естественно, представлялась его воображению в форме большой оперы в пяти актах, с пятью блестящими финалами, с гимнами, кортежами, воинственными

сценами и т. п. Он не хотел вводить в свое произведение ни дуэтов, ни трио, ни больших арий, но они появлялись сами собой, потому что творческое воображение его так или иначе часто посещалось этими традиционными формами большой оперы. Он не искал также в своем сюжете и предлога к балету, но глазами оперного композитора, вполне естественно, заметил, что Риенци должен был давать народу праздник, на котором должны быть представлены характерные сцены, взятые из истории древнего Рима. Наконец, своей музыкой он прежде всего рассчитывал придать жизнь этой драме. Что касается стиля и отделки стихов, то он удовлетворился пока тем, что написал хорошее либретто, достаточно интересное и без пошлостей. Одним словом, «Риенци» вполне еще подходит под традиционный тип большой оперы. Исторический сюжет, пьеса для большого спектакля и без особенных литературных претензий, балет-пантомима, блестящая музыка, написанная по употребительным образцам, — все эти обыкновенные спутники оперы находят себе место в первой работе Вагнера. Следовательно, нечего удивляться тому, что, когда автор вполне понял самого себя и создал для себя оригинальную драматическую форму, то возымел довольно слабое уважение к этому произведению юных лет, столь мало удовлетворявшему требованиям его эстетики. Уже в 1847 году, управляя репетициями «Риенци» в Берлине, он заметил, что некоторые роли требовали со стороны певцов чрезвычайных физических усилий, и просил актеров простить ему эту ошибку как «грех юности». Позднее, в своей переписке с Листом, он откровенно заявляет, что более уже не интересуется «Риенци» и смотрит на него как на пьесу эффекта, годную самое большее на то, чтобы приносить несколько денег. Наконец, в своих «Письмах о музыке» (1861 г.) Вагнер отзывается о нем довольно пренебрежительно, как о работе, «полной юношеского огня», но с исторической точки зрения

его идей не имеющей большого значения, лишенной истинной оригинальности и написанной по образцу героической оперы Спонтини и под влиянием французских опер Обера, Мейербера и Галеви.



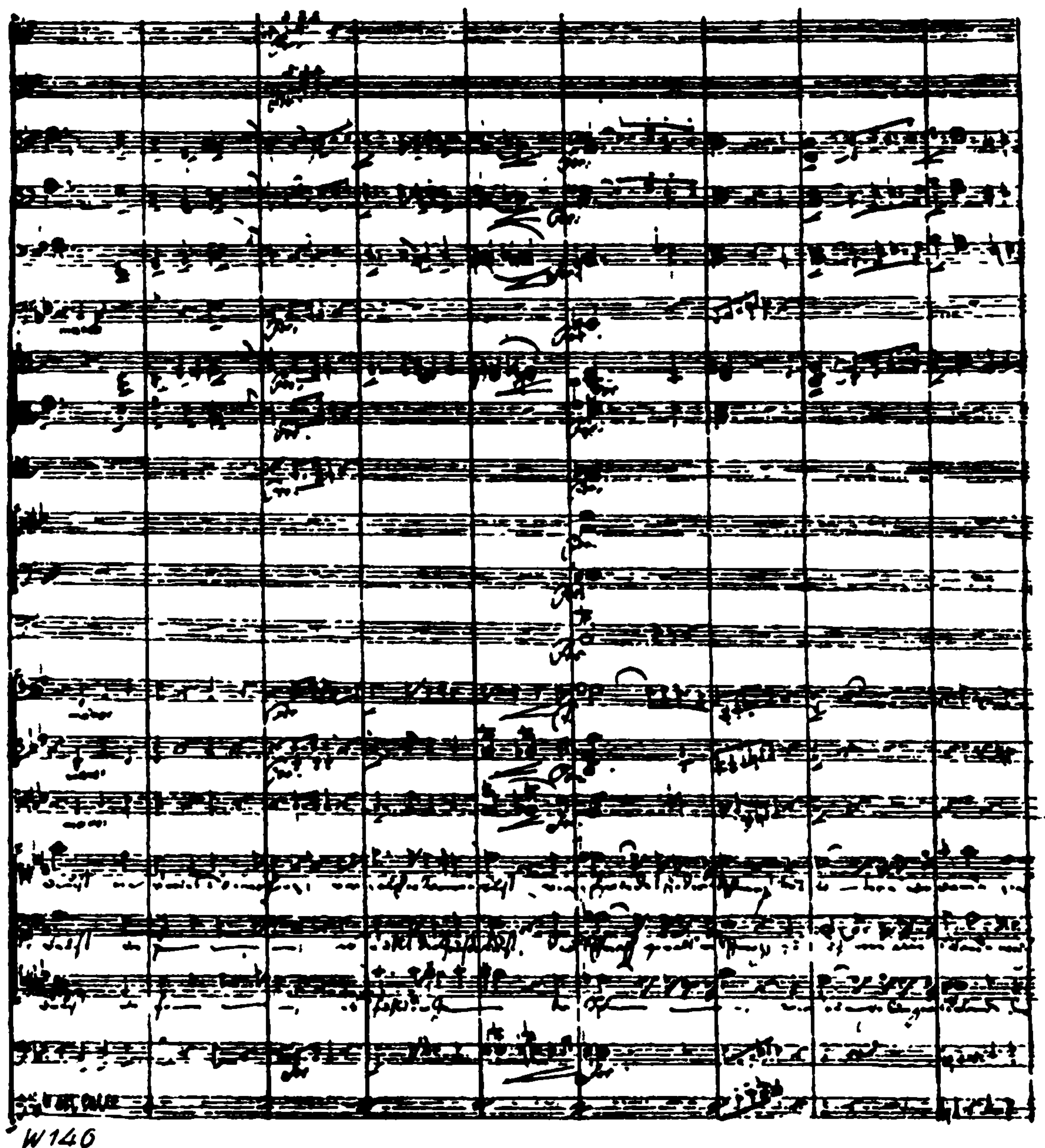
Г. Вагнер

Однако относительно «Риенци» невозможно принять без оговорок то мнение, может быть, весьма распространенное,

хотя и основанное также, как видно, на признании самого автора, что это произведение есть только опера «à la Мейербер», без всякого сходства с позднейшими произведениями Вагнера. В самом деле, есть весьма основательное указание на то, что самая дата композиции «Риенци» мешает отнести это произведение к произведениям, вышедшим из мейерберовской школы. Действительно, «Риенци» вышел в свет в 1838 г., следовательно, значительно раньше «Пророка» и «Африканки»; что же касается «Гутенотов», то, правда, они появились в 1836 году, но, приняв во внимание медленность сообщения между артистическим миром Парижа и Риги, станет невероятным, чтобы Вагнер знал о «Гутенотах» в тот момент, когда писал свою оперу. Чтобы утверждать, что доля влияния в композиции «Риенци» принадлежит Мейерберу, нужно доказать, что произведение Вагнера было подражанием «Роберту-Дьяволу» (1831 г.), а это особенно нуждается в правдоподобии. В сущности, Вагнер в «Риенци» скорее исходит от Глюка и Спонтини, чем от Мейербера.

С другой стороны, нужно еще не ошибиться в настоящем понимании признаний Вагнера относительно «Риенци». Когда Вагнер говорил, что рассматривал свой сюжет «через очки оперы» и не придавал особенного значения стилю и форме стихов, то отнюдь не хотел этим сказать, что его либретто, как большинство оперных либретто, есть только простой предлог к музыке. Позднее Вагнер упрекает всех вообще оперных композиторов, а в частности и Мейербера, в том, что они вечно гоняются за эффектом ради эффекта и достигают своей цели ценою худших невероятностей, что сочиняют свои произведения, нанизывая один на другой ряд более или менее блестящих отрывков и не заботясь о достоинстве драматических элементов, заключающихся в их сюжетах. Но и сам он не уберется от того, чтобы не впасть в ошибку, которую позднее должен был осуждать в своих соперниках. Его всегдашний исходный пункт — это драматическая идея. Он

вполне искренно вдохновился своим сюжетом и «страстно полюбил своего героя Риенци вместе с великими мыслями, теснившимися в его голове и в его сердце», трагическая судьба которого «потрясала сочувствием все мои нервы».



Страница партитуры «Риенци».

Высшим источником вдохновения от начала до конца его работы была горячая любовь к свободе, пламя которой он ощущал в собственном своем сердце и славное и благородное воплощение которой он видел в Риенци. Не без вероятности можно сказать, во-первых, то, что «Риенци» был драмой Июльской революции, как понимал ее Вагнер, т. е. как борьбы за свободу и право против самоуправства и деспотического произвола грубой, развращенной аристократии, во-

вторых, то, что всей драмой управляла моральная идея, выражаемая в разных формах действующими лицами — Риенци, Иреной и Адриано, — идея искупления отечества жертвою отдельной личности ради пользы целого общества. Вагнер всегда искренно стремился создать настоящую драму, которая представляла бы интерес сама по себе, а не только по тем музыкальным тонкостям, причиною которых она являлась. По отношению к самому Вагнеру она могла явиться доказательством добровольного отречения от всех чисто музыкальных эффектов, представлявшихся его воображению независимо от самой драмы. Поэтому он, в сущности, *драматург* — и это со времени «Риенци», — но драматург, у которого столкновения страстей, кризисы чувств — вообще то, что составляет сущность каждой драмы, — одновременно вызывает мотивы поэтические и музыкальные. Но то, чем отличается «Риенци» от позднейших драм Вагнера, не состоит в преобладании музыкального элемента над элементом драматическим. В самом деле, «Риенци» есть драма по тому же праву, как и прочие произведения Вагнера. Только при разработке этой драмы художник придавал больше значения музыкальной стороне своей работы, чем поэтической: слово служило ему лишь для того, чтобы вкратце набросать внешние контуры произведения, чтобы представить действующих лиц и установить общий план, не особенно заботясь о том специально поэтическом значении, которое мог иметь этот эскиз сам по себе; напротив, все свои заботы он сосредоточил на музыкальном воплощении драматической идеи, полагая, что и одной музыки достаточно для того, чтобы посвятить зрителей в страдания действующих лиц, выводимых на сцене, и сообщить им кое-что из того восхищения, которое сам он чувствовал пред величавой фигурой Риенци вместе с его идеями. Итак, нельзя, будучи справедливым, не признавать в опере Вагнера, несмотря на ее посредственность в литературном отношении, истинной красоты драмы, ни смешивать

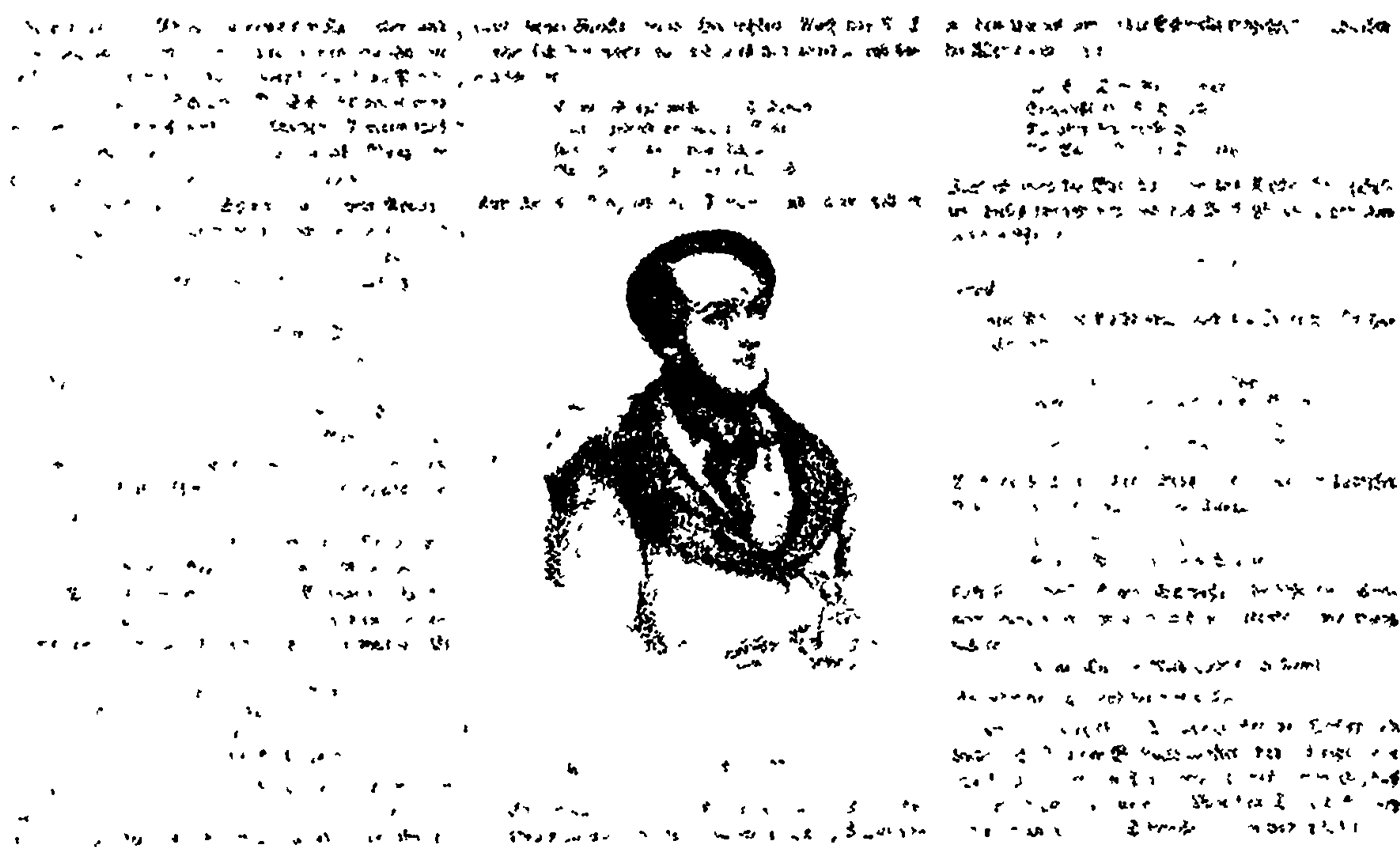
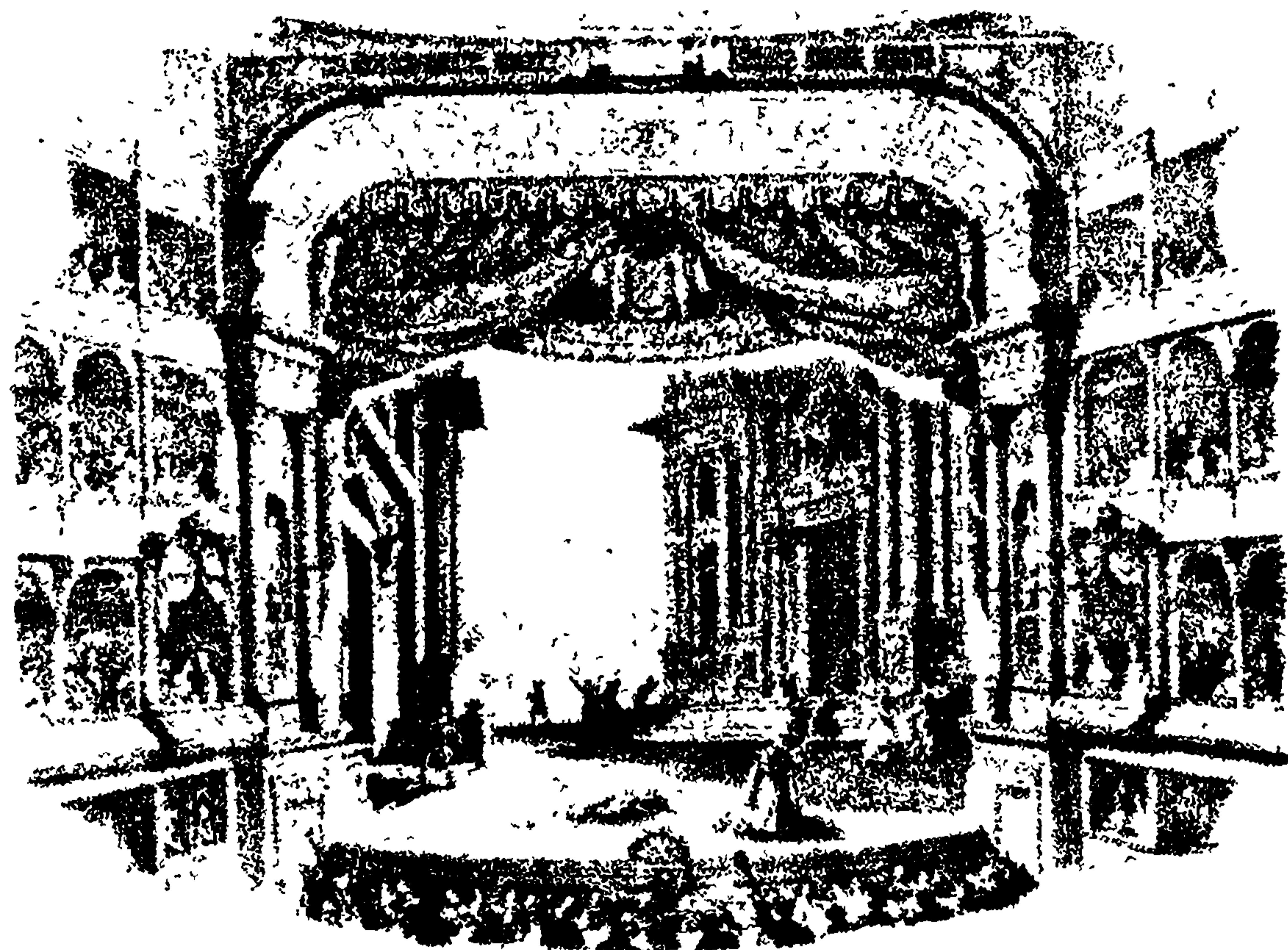
вать ее с теми, столь осуждаемыми Вагнером либретто, в которых драматический интерес так же сильно хромает, как и поэтическое достоинство.

Нужно ли теперь идти дальше и, как делает это один из наиболее справедливо уважаемых критиков-вагнерианцев, почитать в «Риенци» драму высокого стиля, более прекрасную и более «истинную», чем роман Бульвера, из которого она взята? Может быть, и очень мало преувеличения в такой похвале произведению, в недостатках которого признавался сам автор. Из сравнения романа Бульвера с драмой Вагнера с первого же взгляда видно, что Вагнер сильно сжал историческое действие, развивающееся в несколько сложном повествовании Бульвера, и что он также упростил и обобщил характеры героев романа, иногда очень сложные. Например, Бульвер показывает нам в Риенци не только свободолюбивого патриота, но и искусного политика, покровителя промышленности, суеверного католика и, наконец, любовника одной богатой, знатной дамы. Вагнер довольствуется тем, что отмечает небольшое число существенных черт, рисующих нравственную физиономию его героя: восторженную любовь к отечеству, способность к самопожертвованию, великодушие по отношению к врагам, веру в Бога. Но это упрощение действия, эта идеализация характеров, т. е. то, чем отличается произведение Вагнера, не строит успеха необходимо на романе Бульвера. Желаящие восторгаться оперой «Риенци» могут, по справедливости, опираться на факты, доказывающие, что Вагнер сумел сжать в одно, вместе простое и грандиозное, драматическое действие длинную и долгую эпопею Бульвера. А желающие осуждать ее могли бы основываться на тех же самых фактах, показывающих, что Вагнер переделал картинный, живой роман своего предшественника в отвлеченное, вообще несколько банальное либретто. И они не нуждались бы в аргументах, говорящих в пользу этого поло-

жения. Они могли бы указать на то, что если характер Риенци и вышел довольно удачен, то прочие действующие лица — Ирена, Адриано, Орсини, Колонна, столь живые в романе Бульвера, в опере Вагнера — почти что силуэты; что особенно Адриано у Вагнера, — сначала такой нерешительный и неловкий в роли посредника между своими родителями и Риенци и такой сильный потом, когда однажды он принял сторону против трибуна, — фигура весьма неопределенная и малоинтересная. Они могли бы, наконец, заставить обратить внимание и на то, что как историческая драма «Риенци» нередко обладает свойством чересчур поверхностной психологии; например, большая сцена, которой начинается 4-й акт, после триумфа Риенци в конце 3-го акта, вряд ли достаточна для того, чтобы заставить нас действительно прочувствовать и понять мотивы, столь неожиданно лишаящие Риенци доверия со стороны народа; что особенно перемена в поведении легата, который в четвертом акте отлучает Риенци от церкви, тогда как поддерживал его в начале действия, наступает в опере Вагнера, как событие неожиданное, ничем не подготовленное и причины которого для зрителей остаются почти непонятными.

Вагнер очень хорошо отдавал себе потом отчет в тех слабых местах, которые встречаются в его юношеской драме. Прежде всего видно, что «Риенци» осталась попыткой, стоящей особняком среди его произведений; что, несмотря на успех первой своей оперы, он никогда не возвращался уже к историческому жанру, а если ему и случалось впоследствии набрасывать драмы, взятые из истории, как «Манфред» или «Фридрих Барбаросса», то в конце концов он всегда отступал пред исполнением. Позже, в «Опере и драме», Вагнер изложил основания, препятствовавшие ему продолжать тот путь, с которым он был связан через «Риенци». В самом деле, для него стало ясно, что исторические сюжеты не могут быть

пригодны для музыкальной драмы именно в силу того, что, в данном случае, почти невозможно осуществить той гармонии музыки и слова, к которой должен стремиться поэт-музыкант.

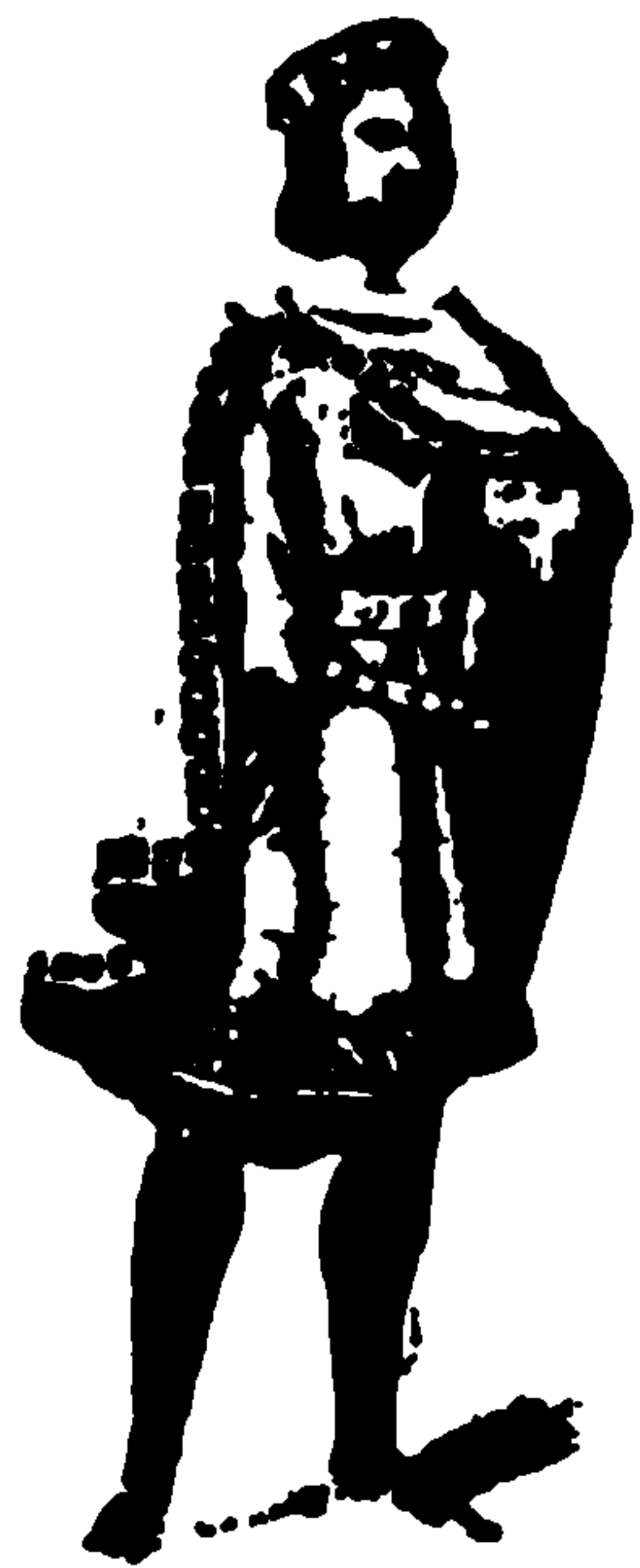


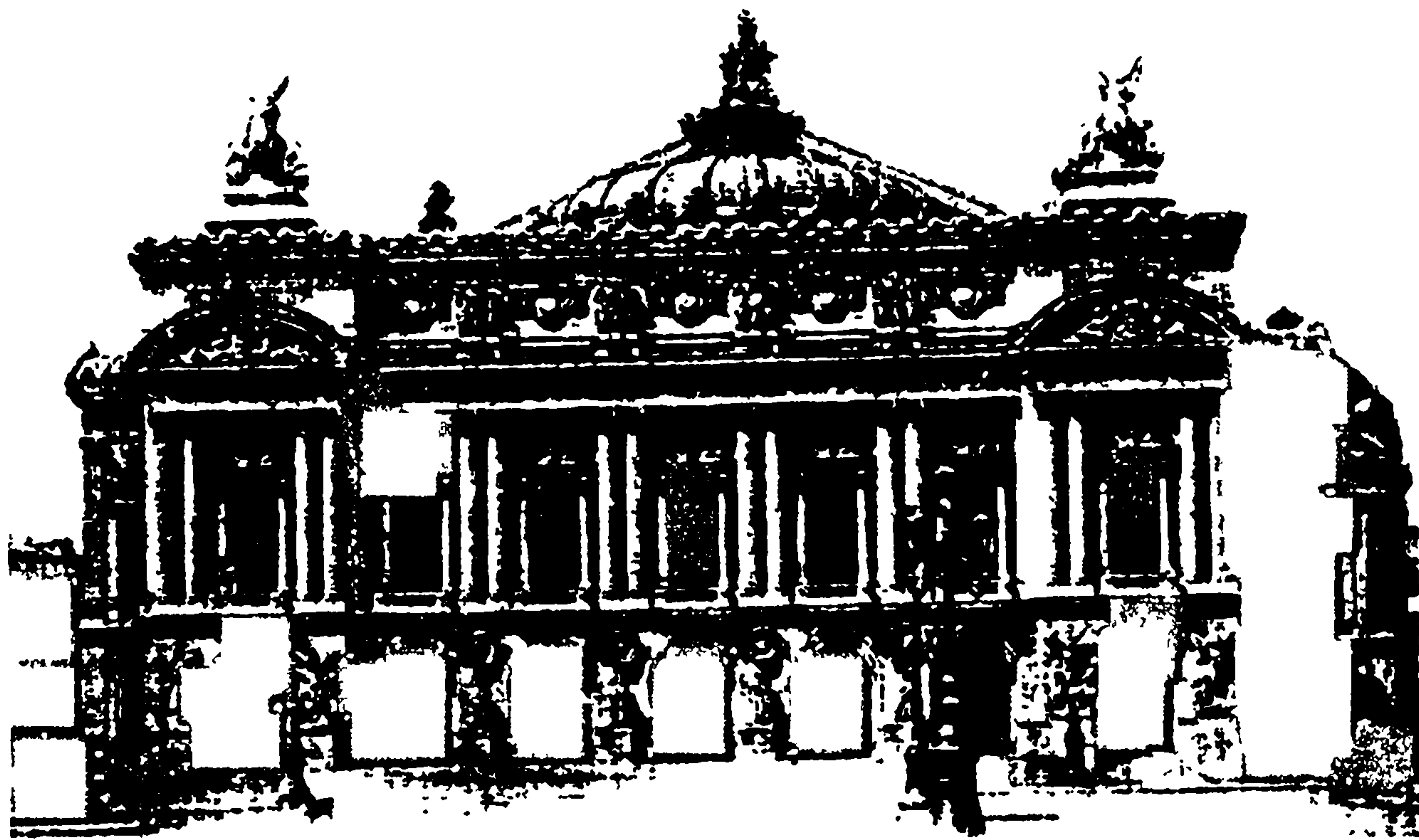
Конечно, в большом историческом событии можно найти драму, в которой бы приходили в столкновение страсти вечно человеческие и потому годные для переложения на музыку; так, например, те общие чувствования, которые составляют некоторым образом основание драмы «Риенци» — пат-

риотизм, любовь к свободе — могут быть одновременно выражены и поэзией, и музыкой. Но каждая историческая драма неизбежно включает в себе кроме общечеловеческого элемента элемент специфически исторический и случайный; с такой точки зрения «Риенци» должен быть исторической картиной римской жизни в XIV веке, живым описанием людей той эпохи с их нравами, их обычаями, их моральными и социальными предрассудками. Но все, что условно, случайно, все, что меняется со временем и с модой, может быть выражено словом и понято умом; зато невозможно то же самое дать почувствовать непосредственно сердцу в музыке. Таким образом, автор исторической оперы является застигнутым врасплох между двумя одинаково настоятельными крайностями: с одной стороны, ему нужно выкинуть по возможности весь случайный элемент, — но тогда исторический интерес рискует испариться; с другой стороны, если он хочет сохранить на своем произведении отпечаток истории, то должен ввести в него длинные пассажи, где нужны одни только слова, для понимания которых не требуется никакого музыкального аккомпанеента; но если композитор упорно идет дальше, его музыка не имеет уже никакой необходимой связи с действием и словами; она является лишь накладным орнаментом по отношению к тексту, который вполне мог бы удовлетвориться самим собою.

Все эти возражения против самого жанра исторической оперы, изложенные Вагнером в 1850 году в его теоретических сочинениях, само собою разумеется, еще не чувствовались им в 1838 году, в то время, когда он писал «Риенци», а потому он был счастлив, ставя на ноги «большую оперу», которая, по его мнению, была по меньшей мере так же хороша, как те, которым рукоплескали в Париже в предшествующие годы. А когда в 1839 году ему было отказано от должности капельмейстера из-за интриг бессовестного друга,

желавшего получить его место, он покинул Ригу без малейшего сожаления, почти без денег, но с сердцем, полным надежд, и отплыл на судне в Париж, где с помощью «Риенци» рассчитывал найти и славу, и деньги.





IV

Вагнер в Париже

*Дебюты Вагнера в Париже. — Первый эскиз «Моряка-скитальца».
— Мнение о парижских театрах. — Новый художественный идеал.
— Новые композиции.*

В новелле, являющейся продолжением «Паломничества к Бетховену» и озаглавленной «Конец одною музыканта-иностранца в Париже», Вагнер в юмористической форме — с прибавлением трагической развязки — рассказывает о собственных своих мытарствах в Париже. Прежде всего он представляет нам своего героя, молодого музыканта-немца, только что высадившимся в Париже; он был одет по провинциальному и в сопровождении великолепного водолаза; его сострадательное сердце жалело бедных лошадей фиакра, которые под беспощадными ударами тащились по вязкой мостовой; и он никогда не сердился, если какой-нибудь уличный мальчишка налетал на него и сталкивал его в канаву. «К своему

несчастью, он обладал артистически чувствительной совестью, был честолюбив, но без склонности к проискам; раз как-то в юные годы он увидел Бетховена, который вскружил ему голову в то время, когда немыслимо было, чтобы он мог устроить себе карьеру в Париже». Этот наивный энтузиаст прибыл в Париж попытать счастья — с серьезными и комическими операми, с партитурами инструментальной музыки, романсами, но без денег и без рекомендаций, рассчитывая в триумфе на свой талант, на виртуозов, которые станут исполнять в салонах его романсы, на директоров консерваторий и театров, которые поспешат познакомить публику с его произведениями, на беспристрастную и неподкупную прессу, которая повсюду сделает известным его имя. Естественно, разочарования не заставили себя долго ждать. Никто даже и не думает слушать его, потому что у него нет ни имени, ни случая; он тратит свои силы и энергию на бесконечные стояния во всех передних; средства его истощаются; он узнает голод; его единственная собака, красивый водолаз, и та покидает его, убегая за каким-то англичанином, меломаном-охотником, который потом причиняет несчастье бедному животному, заставляя его присутствовать при музыкальных упражнениях своего нового хозяина на охотничьем роге. Безумие овладевает им и омрачает его мысль. Он замышляет писать музыку для балаганных представлений «петрушки» на Елисейских полях; он бесцельно бродит по улицам, не смея больше показываться даже и в передних, до тех пор, пока, изнуренный голодом и нищетой, не умирает на чердаке Монмартра, исповедуя даже среди агонии свою непоколебимую веру в Бога, Моцарта, Бетховена и в высшую силу великой музыки, наполняющей бесконечной радостью тех, кто обещался ей верным и бескорыстным служением.

Подобно герою своей новеллы, Вагнер в один прекрасный день высадился в Париже — бедный деньгами, но богатый надеждами — с женой своей Минной и великолепным водо-

лазом с кличкою Роббер. Более счастливый, чем его музыкант-немец, он являлся, по крайней мере, снабженный рекомендательными письмами от знаменитого и всемогущего своего соотечественника Мейербера, с которым ему удалось познакомиться в Булони. У него даже был счастливый случай получить доступ в парижский артистический мир под покровительством самого Мейербера, прибывшего на короткое время в Париж немного спустя после приезда Вагнера. Поэтому дебюты его сошли довольно удачно; он повсюду встречал если не очень теплый, то, по крайней мере, благосклонный и вежливый прием и первое время мог надеяться на то, что ему скоро придется представить свои произведения на суд публики. Но вскоре наступили разочарования, и он не замедлил убедиться в том, что добрые слова в Париже — только на языке, и что от обещания далеко до исполнения. Чтобы обратить на себя внимание, он попробовал сначала писать романсы для парижских салонов, положив на музыку «Двух гренадеров» Гейне, «Миньону» Ронсара, «Ожидание и «Сон моего дитя» Виктора Гюго; но эти романсы нашли слишком сложными для того, чтобы они могли иметь успех в салонах; к тому же он вскоре догадался, что модные певцы нисколько не заботились о том, чтобы показать парижскому свету нового молодого композитора-немца. В то же время, горячо поддерживаемый Мейербером, Вагнер принес директору театра Ренессанс Антенору Жоли «Запрещенную любовь». После долгих и тяжелых хлопот усилия Вагнера, казалось, приводили его к цели: он нашел переводчика Дюмерсана, стихи которого, как оказалось, лучше подходили к музыке, чем стихи в немецком оригинале; ему удалось преодолеть последние колебания Жоли. В ожидании увидеть «Новость в Палермо» (такое название получила «Запрещенная любовь») он уже подумывал переправиться в Ренессанс, сильно рассчитывая с этой пьесой, написанной в современном вкусе, на успех, который откроет ему двери Оперы, как вдруг весною

1840 года Ренессанс прогорел. После такой катастрофы, разрушившей его надежды, он унизился до того, что выпросил себе заказ — написать музыку к одному водевилю «*Descente de la Courtille*», но и здесь ему не повезло, по мнению одних — из-за интриг профессионального водевилиста, сумевшего отбить у него заказ, по мнению других — из-за хористов Варьете, будто бы заявивших, что его музыка совершенно неисполнима.

Одно время он мог надеяться на блестящий реванш. Мейербер — за кратковременное свое пребывание в Париже в 1840 году — настоятельно рекомендовал Вагнера новому директору Оперы, Леону Пилье; и перед глазами молодого композитора блеснула перспектива постановки лирической драмы, которую Пилье заказал ему специально для Оперы. Придя в восторг от этого неожиданного предложения, Вагнер тотчас же набросал драму на сюжет легенды о Летучем Голландце, и поспешил снести ее к Пилье. Тем временем Мейербер покинул Париж. Пилье, прочитав сценарий, настолько остался доволен им, что предложил автору продать ему этот сценарий, чтобы отдать его какому-нибудь другому музыканту, — сказав при этом, что вследствие прежних обязательств он все равно не мог бы поставить написанную Вагнером оперу раньше 4-х лет, а до тех пор у композитора будет много времени для того, чтобы найти другой сюжет. Сначала Вагнер наотрез отказался от этой сделки в надежде на то, что возвращение Мейербера сделает Пилье более благосклонным к нему. Но Мейербер не приезжал. И когда до Вагнера дошли слухи, что Пилье, не посоветовавшись с ним, отдал его сценарий в руки либреттиста Поля Фуше, то, чтобы не остаться безо всего, он решился уступить свой эскиз за 500 франков (летом 1841 г.). Так плачевно окончились все попытки Вагнера видеть себя на парижской сцене. Не удалось ему также заставить оценить и свою симфоническую музыку: одна из его симфонических увертюр была прорепетирована

для концерта консерватории в январе 1840 г., но никогда не исполнялась перед публикой; в следующем году он добился исполнения своей увертюры «Христофор Колумб» на одном концерте, устроенном издателем Шлезингером (4 февраля 1841 г.); но медные инструменты так ввали, что она осталась непонятной для публики.



Аранжемент Вагнера оперы «Занетта» Обера.

Естественно, что скудные средства Вагнера скоро были исчерпаны его пребыванием в Париже; с зимы 1839-1840 г.

он узнал лишения. Потом это была черная нужда. И если он не впал в самую крайнюю нищету, то только благодаря Шлезингеру, которому рекомендовал его Мейербер: он дал Вагнеру работу, позволявшую ему добывать кусок хлеба. Вагнер должен был переключиваться для фортепиано с пением оперы вроде «Фаворитки» Доницетти, писать аранжements для всевозможных инструментов, до корнет-а-пистон включительно, ко многим модным операм, как «Фаворитка», «Гитарреро», «Роберт-Дьявол», «Гутеноты», «Кипрская царица», «Занетта» и т. п. Кроме того, он выступил в качестве писателя и художественного критика. Он сочинил для «Музыкальной газеты» Шлезингера две новеллы: «Посещение Бетховена» (1840 г.) и «Конец одного музыканта-иностранца в Париже» (1841 г.), которые понравились не только публике, но и таким знатокам, как Берлиоз и Гейне. Для той же газеты он написал ряд отчетов, фантазий и эстетических капричио; в то же время он редактировал парижскую корреспонденцию для немецких журналов: «Neue Zeitschrift für Musik» Шумана, «Europa» Левальда и дрезденской «Abendzeitung». Сделавшись журналистом, он доволен был по крайней мере тем, что мог отомстить едкой иронией и острыми сарказмами за те оскорбления, которые ему приходилось выслушивать как артисту. «Я вступаю на новый путь, — говорит он, — это путь возмущения против современного артистического мира, с которым до сего времени я хотел жить мирно, думая найти счастье в его блестящей столице, в Париже».

В самом деле, нескольких месяцев было достаточно для того, чтобы взгляды Вагнера на художественное значение французского музыкального мира изменились. Он пришел в Париж с убеждением, что наша славная Королевская Музыкальная Академия была первой лирической сценой в Европе, и что успех в Париже окончательно *классифицировал* автора; конечно, он не преклонялся без исключения перед всей той музыкой, которая игралась в Опере, но он думал, по крайней

мере, что этот театр откроет композитору — для осуществления его идей — единственный в мире источник средств, и что музыкант ничего так не должен желать, как только возможности воспользоваться всеми этими средствами для того, чтобы сделать ценным произведение возвышенного характера и искреннего вдохновения. Но скоро мнение его изменилось.

Он сейчас же увидел, что наиболее видные французские композиторы, как Обер и Галеви, обладали более умением, чем талантом, и что вместо того, чтобы преследовать чисто художественные цели, они, главным образом, старались с успехом эксплуатировать свой талант, искусно угождая вкусам публики. Он нашел, что исполнение в Большой Опере было не лучше, чем сами представляемые произведения; что в этом исполнении никогда не чувствовалось ничего высокого, ничего истинно художественного; что хоры там хуже, чем в дрезденском театре; словом, его приводила в восторг исключительно одна только сценическая постановка, блеск и утонченная роскошь которой доставляли его чувству страстное удовольствие. Большой Опере он предпочитал Комическую Оперу, представления которой, по его мнению, давали «нечто полное и оригинальное, чего напрасно было бы искать в Германии»; зато та новая музыка, которая игралась там, «с ее пошлыми кадильными ритмами», принадлежала, по его мнению, «к самым гнусным произведениям, когда-либо появлявшимся в эпохи художественного упадка». Что касается итальянской оперы, то она внушала ему настоящий ужас; итальянская музыка, чувственная красота которой одно время очаровывала его в Германии, теперь казалась ему гораздо ниже самой французской музыки; он возненавидел прославленных виртуозов-певцов, в особенности знаменитого в то время кумира парижской публики Рубини. И он пришел к тому заключению, что к искусству в Париже относятся легкомысленно и без уважения; что композиторы думают только о том, как бы набить себе карман, артисты — как бы блес-

нуть для своей выгоды — вместо того, чтобы верно исполнять произведения музыкантов; что, наконец, публика, которой также коснулась тлетворная зараза этой испорченной среды, потеряла всякое серьезное отношение к искусству и находит удовольствие в том, чтобы следить за трудными проделками виртуозов или созерцать великолепие роскошной сценической постановки.

Тогда-то, среди той парижской сутолоки, где он чувствовал себя одиноким и непонятым, в этом блестящем легкомысленном свете, который своим скептическим дилетантизмом в искусстве оскорблял самые священные его убеждения и сам ничего не смыслил в артистическом сознании и творческом гении молодого чужестранца, Вагнер почувствовал, как в душе его снова зажглась — более пламенно, чем когда-либо — любовь к великой немецкой музыке. Отдаваясь до сих пор чарам чувственного, светского искусства — французского и итальянского, — теперь он снова возвращался — униженный, с сокрушенным сердцем — к культу Бетховена, к тому богу его юности, которого одно время в начале своей композиторской деятельности он отвергал. Чуть ли не с религиозным восторгом прослушал он на концертах консерватории симфонические произведения маэстро, и в особенности — симфонию с хорами, всю божественную красоту которой впервые раскрыл пред ним Габенек со своим чудным оркестром. Мужество вернулось к нему. Музыка явилась для него, как он говорит, добрым ангелом, который, утешая его в часы горя и уныния, мешал ему ожесточиться среди долгих испытаний, позволил ему в эти годы скорби и унижения сохранить неприкосновенными творческие способности артиста. Он почувствовал, что, несмотря на дорого стоившие ему заблуждения, он также был одним из тех немецких музыкантов, о которых он говорит с чувством нежной симпатии в статье, написанной им в то время; одним из тех убежденных, для которых искусство является святилищем, которые любят

музыку саму по себе и за те святые минуты восторга, которые она дает им, потому что она является для них внутренней, глубокой потребностью, высшим наслаждением в жизни, а не потому чтобы они смотрели на нее, как на средство блеснуть или составить себе карьеру в свете. Теперь он наверное знал, что идет к художественному идеалу, радикально отличному от той французско-итальянской оперы, лживое изящество и пустую помпу которой он презирал; и, озаренный еще несколько смутной интуицией, он начал прозревать, какова должна быть та музыкальная драма, к которой он стремился всеми фибрами своего существа. В «Паломничестве к Бетховену» он влагает в уста Бетховена такую исповедь, которая, очевидно, является лишь выражением его собственных чувств. «Если бы я стал писать оперу, следуя моему влечению, то распугал бы ею всю публику, потому что моя опера не заключала бы в себе ни арий, ни дуэтов, ни трио, — ни одного из тех кусков, из которых кое-как скраивается нынешняя опера. Если бы я создал такое произведение, то я не нашел бы ни певцов, чтобы петь его, ни публики, чтобы понимать его. Все знают только раскрашенную ложь, блестящую пустоту да искусно прикрытую скуку. Того, кто захотел бы написать истинную музыкальную драму, сочли бы за сумасшедшего, и это было бы на самом деле, если бы, вместо того, чтобы хранить ее для себя, он вздумал показать ее пред публикой». Такую драму должно понимать так, как Шекспир понимал свои трагедии. Недостаточно написать для актрис несколько изящных музыкальных фраз, в которых они могли бы блеснуть своими вокальными средствами. Голос человеческий — несравненно более прекрасный инструмент, чем все инструменты оркестра; но мы должны научиться владеть им с такой же независимостью, как и последними, должны создать *вокальную музыку*, подобно существующей теперь *музыке инструментальной*. «Инструменты представляют собой примитивный орган живых существ и природы; то, что они вы-

ражают, никогда не может быть ясно определено и точно указано, потому что они воспроизводят первичные чувства так, как они вышли из начального хаоса творения, когда, может быть, даже еще и не было людей, которые могли бы воспринимать их в своих сердцах. Совсем другое — человеческий голос: он представляет собой человеческое сердце вместе с его определенными, индивидуальными впечатлениями. Следовательно, характер его является ограниченным, но при этом ясно и определенно. Теперь возьмите одновременно оба эти элемента и соедините их! Рядом с примитивными, дикими чувствами, стремящимися в бесконечную ширь и представляемыми оркестром, поместите ясное, определенное чувство, представляемое человеческим голосом. Своим вступлением на сцену этот второй элемент произведет благотворное, примиряющее действие на борьбу первичных чувств: он придаст их бурному водовороту определенное, согласное течение. В свою очередь, человеческое сердце, ассимилируя эти примитивные впечатления, почувствует себя бесконечно более широким и окрепшим; оно станет способным ясно ощущать в самом себе дотоле туманную интуицию того, что есть высшего в мире, т. е. проникнется сознанием божественного».

И вот в минуты, свободные от литературно-музыкального ремесла, которым он занимался, исполняя заказы Шлезингера, Вагнер снова принимается за композицию, не рассчитывая на непосредственный успех и не заботясь о том, где и когда могут быть исполнены его произведения. За зиму с 1839 на 1840-ой год, под впечатлением прослушанной им в консерватории симфонии с хорами, он пишет увертюру к «Фаусту» Гете; в продолжение 1840 г. (с 15 февраля по 19 ноября) заканчивает партитуру «Риенци» и сейчас же посылает ее в Дрезден, где благодаря еще сохранившимся связям можно было надеяться, что она будет благосклонно принята. Наконец, в 1841 году, после крайней неудачи с Леоном Пи-

лье, он уезжает в деревню, в Медон, где в семь недель пишет своего «Моряка-скитальца» и 13 сентября оканчивает эскиз этой драмы, к которому мы и вернемся в следующей главе.

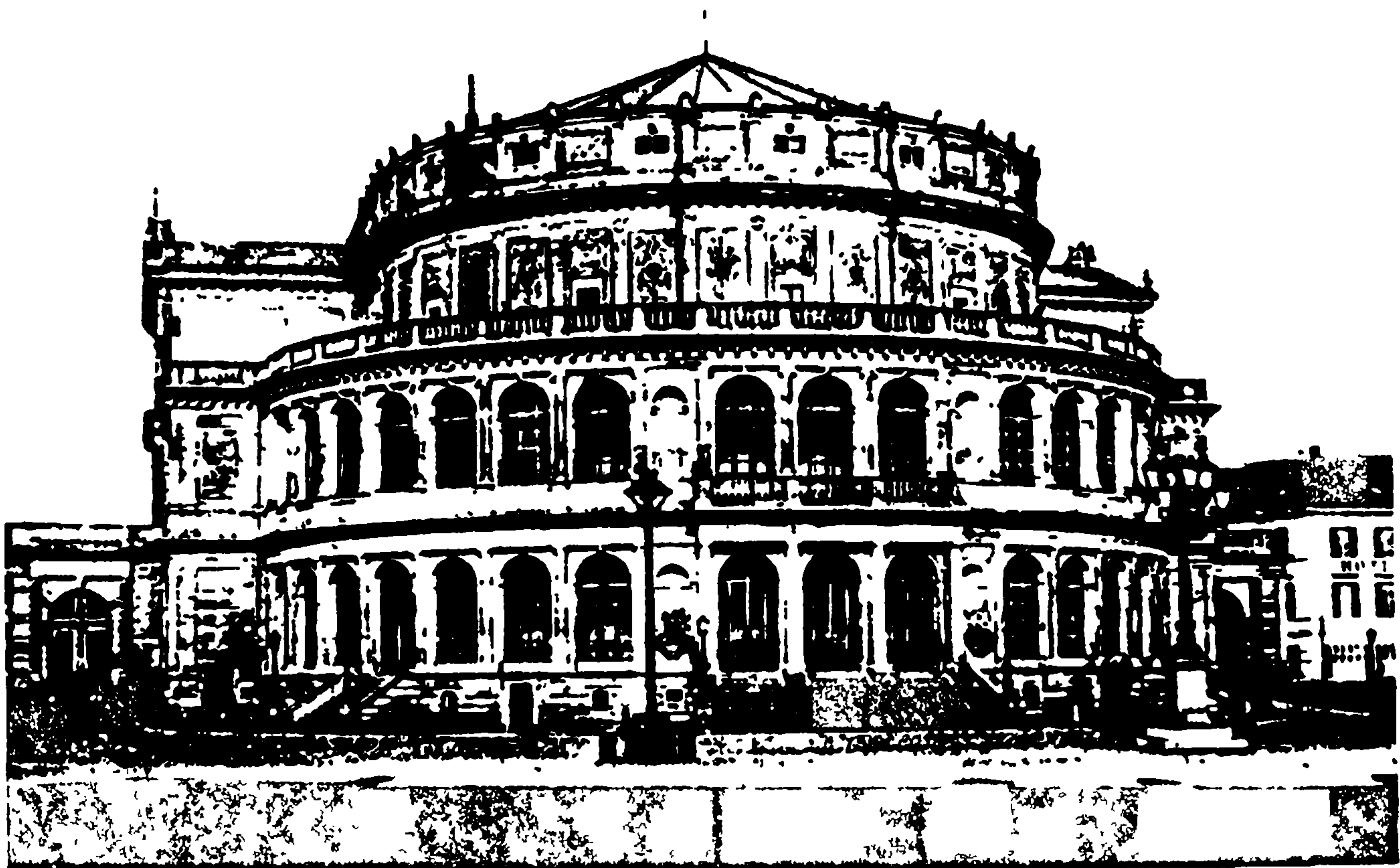


Рихард Вагнер (1842 г.).

Работая над «Моряком-скитальцем» в первых числах июля, он получил известие, блеснувшее ему лучом надежды на счастье среди той черной нужды, от которой он отбивался. В письме, помеченном 27 июня 1841 г., управляющий дрезденским театром, фон Литтихау, сообщил ему, что «Риенци»

принят и будет исполнен в возможно непродолжительном времени. Итак, он мог надеяться на удовлетворение — в одном из лучших немецких театров — за свои унижения и неприятности в Париже. И хотя сезон с 1841 на 1842 г. прошел, а дирекция дрезденского театра так и не решилась поставить на сцене его произведение, все же мужество и веселость вернулись к нему. В последние месяцы своего пребывания в Париже он принужден был с удвоенным жаром предаваться писательству по заказу не только для того, чтобы существовать, но и для того, чтобы заработать на поездку в Дрезден. Наконец 7-го апреля 1842 г. он мог двинуться в путь и возвратиться в тот город, где протекла его юность. «В первый раз, — говорит он в своей автобиографии, — я увидел Рейн; глаза мои наполнились слезами, и я, я, бедный артист, поклялся в вечной верности немецкой отчизне». Горечь изгнания, вынужденное соприкосновение с французским духом, к которому он питал «инстинктивную антипатию», разожгли в нем любовь к родной земле, нежную любовь к немецкой публике, среди которой он надеялся встретить сочувствие, в чем он так нуждался в Париже. Он отрекся — если не навсегда, то, по крайней мере, надолго — от своей мечты о всемирной славе, от того страстного желания успеха в Париже, которым было полно его сердце, когда он покидал Ригу. Создать себе имя, положение в Германии и трудиться над возвеличением немецкого искусства — такова была с этих пор его заветная мечта и надежда.





ГЛАВА ВТОРАЯ

ВАГНЕР В ДРЕЗДЕНЕ

I

Проекты реформы

«Победа! Победа! О мои добрые, мои верные, дорогие друзья! День настал; для всех вас будет светить он!»

В таких выражениях Вагнер, шесть месяцев спустя после того, как покинул Париж, возвещал небольшому кружку преданных ему друзей — которых он оставил там — о блестящем успехе первого представления «Риенци» (20 октября 1842 г.). Внезапно, чуть ли не непосредственно после страха пред нищетой, он познал восторги триумфа; бедный музыкант, в продолжение трех лет прозябавший в безызвестности, пишущий из-за куска хлеба аранжементы и «копирующий»

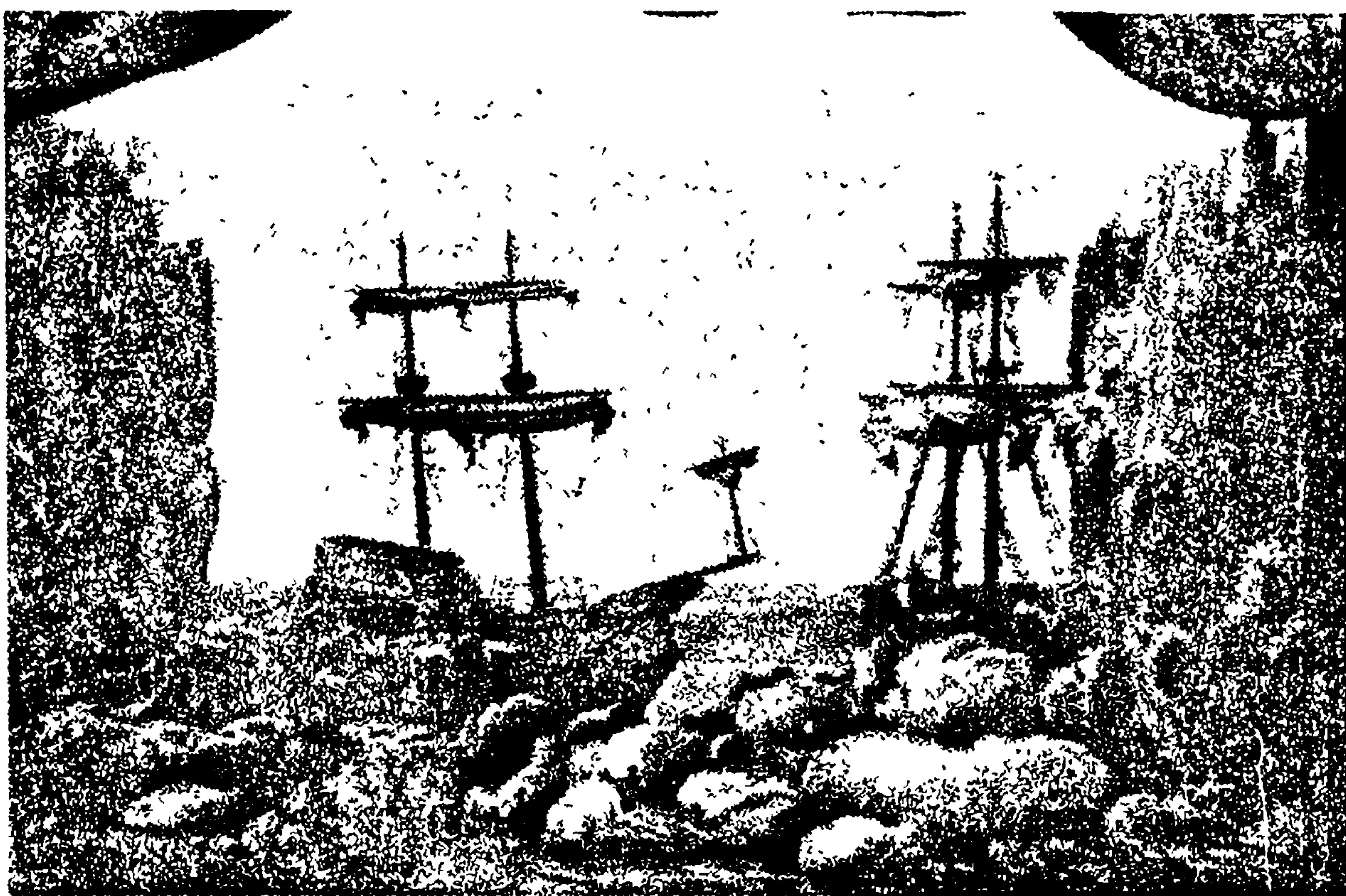
для музыкальных газет, в один прекрасный день проснулся знаменитостью, модным автором, большим любимцем дрезденской публики, которая каждый вечер восторженно аплодирует ему. И так как представления «Риенци» продолжали свое триумфальное шествие, то дирекция дрезденского театра приняла и «Моряка-скитальца», партитура которого, забракованная в Мюнхене и Лейпциге, валялась среди хлама берлинской оперы; новое произведение Вагнера, быстро разученное, было представлено 2 января 1843 г. и имело столь же полный успех — по крайней мере, по-видимому, — как и «Риенци». Благодаря этим двум триумфам молодой музыкант в конце января был назначен на весьма завидный пост капельмейстера Дрезденской Королевской Оперы, с годовым окладом жалованья в 1500 талеров. Это было большой неожиданностью для такого запутавшегося в долгах бедняка, как Вагнер. Однако он принял это предложение без восторгов и чуть ли не с грустью. Он боялся, как бы благодаря новым служебным обязанностям опять не впутаться в ту закулисную жизнь, всю мелочность которой он узнал за четыре года, когда был капельмейстером в Магдебурге, Кенигсберге и Риге. Принимая на себя официальную обязанность, которая необходимо должна была отнимать у него большую часть времени и энергии, он особенно боялся, как бы не продать своей свободы. Если тем не менее Вагнер решился принять предложенное ему место, то это случилось, быть может, менее всего из-за тех материальных выгод, которые оно доставляло ему, и больше — в тех видах, что ему как королевскому капельмейстеру представится возможность подготовить в Дрездене серьезную реформу оперы и проложить таким образом путь к тому новому пониманию искусства, которому он хотел положить начало в Германии.

Мысль — создать в Дрездене художественный центр, отвечающий его идеям, — вполне естественно пленила воображение Вагнера. В самом деле, Дрезденская Королевская Опе-

ра была одной из первых лирических сцен Германии. Театр только что был построен по планам Готфрида Семпера, и зал отделан лучшими парижскими декораторами. Оркестр был большой и состоял из превосходных артистов, из которых некоторые, как скрипач Липинский, виолончелист Доцауер и особенно флейтист Фюрстенау, были знаменитые виртуозы. Хоры отличались стильностью исполнения благодаря Фишеру, сознательному, убежденному музыканту и задушевному другу Вагнера, которому он всегда помогал усердно, с трогательной самоотверженностью. Не менее усердным и столь же преданным делу Вагнера был и режиссер оперы, восхитительный Гейне, с которым маэстро был всегда в дружеских, сердечных отношениях. Персонал певцов и певиц был также весьма удовлетворителен. Во главе их нужно отметить двух перворазрядных артистов: тенора Тишачека, блиставшего в ролях Риенци и Тангейзера, и особенно Вильгельмину Шредер-Девриен, знаменитейшую актрису во всей Германии, которая, показав как-то Вагнеру в «Ромео» Беллини, как гениальное исполнение может преобразить в ее игре посредственное произведение, воплотила на сцене многие из его первых ролей: Адриано в «Риенци», Сенту в «Морякескитальце», Венеру в «Тангейзере». Прибавим, наконец, что дрезденская опера пользовалась денежной субсидией; а это, по мнению Вагнера, должно было избавить его от необходимости раболепно подделываться под вкусы публики. Все это, в общем, требовало весьма солидных средств, значительную часть которых мог привлечь глава оркестра, энергичный и способный вложить во все эти различные элементы истинно художественный дух. Чего не доставало до того времени Дрездену, так это именно художественного духа. Не находилось никого, кто бы достойно мог продолжать дело реформы, столь славно начатое Вебером. Ни у товарища Вагнера, Готлиба Риссигера, занявшего в 1827 году после Вебера место капельмейстера, ни у директора Королевской Оперы, барона

ренная реформа напрашивалась сама собой. Нужно было восстановить строгую дисциплину среди музыкантов в оркестре; обратить внимание на те произведения, исполнение которых было испорчено небрежностью и забвением хороших традиций; посвятить больше заботы тем новым произведениям, которые ставились на сцене; перевоспитать певцов, застывших в оперной рутине, и приучить их к лирической декламации; пробудить в публике чувство прекрасного, предлагая ей классические образцы драматической и симфонической музыки, исполняемые в должном стиле и с полным совершенством; продолжать, наконец, художественное и патриотическое дело Вебера, объявив войну деморализующему влиянию французско-итальянской оперы и создав истинно национальную лирическую драму. Полный веры и решимости, Вагнер приступил к этой задаче. Он знал, что задача полна трудностей, но не считал ее неосуществимой, рассчитывая на свое упорство и на свою энергию, необходимые для преодоления всех препятствий. Сверх того, Вагнер чувствовал себя ободренным — благодаря тому блестящему успеху, который имел в Дрездене «Риенци». Он надеялся, что публика, так хорошо встретившая его на первых порах, без затруднений пойдет за ним по тому новому пути, по которому он хотел вести ее. Три первые стадии этого пути мы сейчас и рассмотрим; то были: «Моряк-скиталец», «Тангейзер» и «Лоэнгрин».





II

«Моряк-скиталец»

Рассказ Гейне. — Литературное значение «Моряка-скитальца».
— Вагнер и романтизм. — Вагнер и Гете. — Характеры в «Моряке-скитальце». — *Характеристика Сенты. — Характеристика Летучего Голландца. — Внутреннее действие в «Моряке-скитальце».*
— Проблема искупления.

История Летучего Голландца, мрачного героя первой музыкальной драмы Вагнера, взята из народной легенды. Начало ее нужно искать в суеверии, распространенном — несомненно, с незапамятных времен — среди приморского населения: корабли, которым суждено потерпеть крушение или уже потерпевшие его, как говорят, являются в виде теней или призраков на том месте, где произошла или должна произойти катастрофа. На этом суеверии, путем превращения народного поверия в эпическое повествование, сложилось множество рассказов, где фигурирует какой-то проклятый корабль, который показывается в различных видах мореплавателям и своим явлением вообще предвещает несчастье. Летучий Гол-

ландец (это странное название до сих пор остается необъясненным) — капитан одного такого корабля. Легенда о нем, которая, таким образом, есть только частный случай наиболее распространенной легенды о проклятом корабле, сложилась около 1600 года и передавалась в рассказах голландских моряков в продолжение XVII и XVIII столетий. Теперь она забыта; но в тот момент, когда она отживала, во второй четверти XIX века, ее удержали в памяти многие поэты и повествователи, как Генрих Смит, Мариетт, Гауф, Гейне; последние овладели старинной народной темой и придали ей те варьированные формы, в которых она дошла до нас.

Meiden, 19 mai 1844.

Der fliegende Holländer.
 Handschrift von _____

Donnerstag Freitag
Handwritten notes and signatures
 Der fliegende Holländer.
 Handschrift von _____
 Handschrift von _____
 Handschrift von _____
 Handschrift von _____
 Handschrift von _____

«Летучий Голландец». Список действующих лиц.

Одна такая версия, именно версия Гейне, однажды попала случайно на глаза Вагнеру, когда он перелистывал первый том Salon'a (в Риге), вышедший в 1834 г. В одной юмористической новелле, озаглавленной «Мемуары г-на Шнабе-

левопского», у Гейне явилась фантазия вставить наполовину смешной, наполовину трогательный рассказ легенды о Летучем Голландце и его проклятом корабле, который с незапамятных времен блуждает по волнам. Капитан его, смелый голландский моряк, поклялся дьяволом, что, несмотря на свирепствующую бурю, обогнет один мыс, и за это осужден был не приставать к берегам до дня последнего Суда. Дьявол поймал его на слове. С этого времени несчастный должен объезжать моря, не зная ни отдыха, ни покоя. Единственная надежда на спасение остается у него: верность женщины может освободить его. «Как дьявол ни глуп, — говорит Гейне, — все же он не верит в постоянство женщины, а потому он и позволил проклятому капитану через каждые семь лет сходить на землю, жениться там и таким образом пытаться получить освобождение. Бедный Голландец! Он часто был рад освободиться от своей милой супруги и снова вернуться на свой корабль, чтобы прийти в себя от женской верности. На этой-то фабуле, — продолжает повествователь, — и основана та пьеса, которую я видел в амстердамском театре. Семь лет протекли, и бедный Голландец — усталый, как никогда, от бесконечного лавирования — сходит на землю, завязывает дружбу с одним встречным шотландским купцом, продает ему за баснословную цену свои драгоценности и, узнав, что у покупателя есть красивая дочь, просит у него ее руки. Дело это также устраивается. Затем действие переносится в дом шотландца. Юная девушка часто с грустью смотрит на висящую на стене почерневшую картину, которая, по словам ее бабушки, была точным портретом Летучего Голландца; к картине прибавляется традиционный совет, приглашающий замужних женщин остерегаться оригинала. Таким образом, с раннего детства черты этого опасного человека запечатлелись в сердце юной девушки. И лишь только она взглянула на вошедшего жениха, назначенного ей ее отцом, как вся задрожала при виде этих знакомых черт. Между тем Голландец,

желая отвратить подозрение, смеется над суеверием и потешается насчет Летучего Голландца — этого морского странствующего жида, но в конце концов невольно отдается печали, описывая те страдания, которые должен испытывать несчастный среди необозримой пустыни океана: «Как пустая бочка, которую волны насмешливо бросают из стороны в сторону, так этот бедный Голландец все время колеблется между жизнью и смертью, и ни та, ни другая не желают его; скорбь его глубока, как море, по которому он носится; корабль его без якоря, и сердце его без надежды». Глубоким состраданием наполнилось сердце юной девушки, когда она отгадала тайну чужестранца, и когда потом жених спрашивает ее: «Согласна ли ты быть верной мне?» — она решительно отвечает: «Верна до гроба». На этом Гейне, со свойственным ему приемом, прерывает свой рассказ, чтобы подтрунить, и пускается в отступление, которое не имеет ничего общего с описываемым им сюжетом, но которое позволяет ему уклониться от разбора пьесы и прямо приступить к развязке. «Когда я вернулся в театр, — продолжает Гейне, — как и нужно было ожидать, я застал последнюю сцену пьесы. Жена Летучего Голландца, т-те Летучий Голландец, взобравшись на высокий утес, в отчаянии ломала руки, а ее несчастный супруг уже стоял на палубе своего таинственного корабля, готовый отплыть в море. Он любит ее и хочет ее бросить, не желая того, чтобы и она погибла вместе с ним; он открывает ей свою ужасную судьбу и то страшное проклятье, которое висит над ним. Но она громким голосом кричит: «Я была верна тебе до сих пор, и я знаю верное средство сохранить свою верность до смерти!» С этими словами верная жена бросается в море; чары, висевшие над Летучим Голландцем, рушатся; он освобождается, и мы видим, как призрачный корабль исчезает в пучине волн. Мораль этой пьесы, — иронически заключает Гейне, — такова: женщинам — никогда не выходить замуж за Летучего Голландца;

а нашему брату, мужчине, наука: когда женщины хотят улучшить положение вещей, то мы идем ко дну!»



Летучий Голландец.

Этот странный, разбросанный поэтический рассказ с самого начала глубоко засел в голове Вагнера, хотя в то время не вызвал в нем поэтического вдохновения, так как Вагнер был занят тогда сочинением «Риенци». Немного спустя, во

время его отважного путешествия из Риги в Лондон, буря пригнала его к норвежским берегам, к той бухте Сандвико, куда потом причалил его Голландец; там под грохот урагана он услышал рассказы моряков о проклятом корабле и о его таинственном капитане. На этот раз старинный народный миф во всех красках ожил в его воображении. И вот, когда Пилье предложил ему написать для Оперы лирическую драму, то вполне естественно, что сюжет «Моряка-скитальца» пришел ему на ум. Он вошел в соглашение с Гейне, который и дал ему право воспользоваться его новеллой для предполагаемой драмы. Немного спустя эскиз «Моряка-скитальца» был написан и вручен Пилье.

Сочинение «Летучего Голландца» является капитальной датой в истории вагнеровской драмы. Между этой пьесой и «Риенци», только на несколько месяцев опередившим первую, был громадный и даже столь удивительный скачок, что, по словам Вагнера, «ни у одного артиста жизнь не представляла такого — единственного в своем роде — примера полной трансформации, совершившейся в такой небольшой промежуток времени». — И действительно, Вагнер в первый раз показал себя оригинальным драматургом. «С «Моряка-скитальца», — говорит он в своем «Сообщении моим друзьям», — я и начал свое поэтическое поприще, бросив ремесло либреттиста. В самом деле, «Феи», «Запрещенная любовь», «Риенци» были лишь приспособлением к сцене готовых литературных произведений — рассказа Гоцци, драмы Шекспира, романа Бульвера. Зато на этот раз из всех материалов у Вагнера оказалось только несколько юмористических страниц Гейне да рассказы матросов, очевидно, весьма необделанные. Ему самому нужно было дать своему сюжету жизнь и литературную форму. И он создал уже не историческую машину, сложную и искусственную, как «Риенци», а весьма скромную, трогательную драму, которая разыгрывается среди небольшого кружка действующих лиц: Голландца, его изба-

вительницы Сенты, отца Сенты — Даланда, и ее жениха Эрика. Действие так просто, что Вагнер сначала даже думал уместить свой сюжет в одном акте и самую пьесу назвать «драматической балладой»; если впоследствии он и придал своему произведению немного больше полноты, то при всем том он сильно стоял за то, чтобы не вводить в действие никакого произвольного усложнения, изгнать всякие чисто эпизодические подробности и выбросить все, что могло отзывать вульгарной романической интригой. Находят даже, что действие «Моряка-скитальца» больше, чем действие «Тангейзера» и «Лоэнгина» приближается к той идеальной простоте интриги, которую мы отметили одной из существенных черт музыкальной драмы. Поэтому на «Летучего Голландца» — как по описываемому сюжету, так и по приданному ему смыслу — можно смотреть как на первую вагнеровскую драму в собственном значении этого слова. Теперь время вкратце отметить отличительные черты этого нового жанра и указать то место, какое, по нашему мнению, он занимает в истории немецкой литературы.

Драма Вагнера прежде всего сильно обнаруживает некоторые черты, благодаря которым она имеет связь с романтической традицией.

Она романтична, прежде всего, по самой природе описываемых в ней сюжетов. Известно, что самым, быть может, важным делом немецкого романтизма было воскрешение германского прошлого. Романтики не только благоговейно хранили в памяти все воспоминания об этом прошлом, как-то: литературные памятники средних веков, романы и народные песни, детские рассказы, легенды и предания, — но и захотели придать им настоящий, живой интерес. Они не удовлетворялись работой археологов, ученых, филологов; они мечтали восстановить во всей полноте сокровищницу полузабытых народных преданий не только для избранного кружка интеллигентов, но и для всего немецкого народа. Отсюда вся

та литература переводов, переделок, приспособлений, с которой неоспоримо имеют связь и произведения Вагнера. В самом деле, все сюжеты его драм являются заимствованными то из германской легенды, то из легенд чужеземного происхождения, сделавшихся народными в Германии в средние века. Все эти сюжеты были описываемы еще до Вагнера поэтами, бывшими в связи с романтической школой. Тик написал поэму о молодости Зигфрида и изложил в форме новеллы легенду о Тангейзере; Фуке восстановил в одной новелле легенду о Вартбургском турнире поэтов, и в драме «Сигурд, герой севера» — легенду о Нибелунгах; подобно ему, Гофман и Новалис вдохновились легендой о Вартбургском турнире; Иммерман, задумав изложить в стихотворной форме историю Рыцаря лебедя, написал удивительный эпический отрывок о Тристане и Изольде и драматический «миф» «Мерлин», в котором он был вдохновлен легендой о Парсифале и Граале; Гейне благоразумно предоставил Вагнеру сюжет «Моряка-скитальца» и дал чудную, полную поэзии версию легенды о Тангейзере; прибавим, наконец, что Вебер хотел представить ту же легенду в форме оперы, по книжке Клеменса Brentano, и что Шуман в тот момент, когда Вагнер писал своего «Лоэнгрина», думал описать подобный же сюжет, взятый из цикла Круглого Стола. Из этого простого перечисления — легко было бы продолжить его — видно, что Вагнер постоянно развивал темы, которые, так сказать, «висели в воздухе», и высокое поэтическое значение которых чувствовалось его предшественниками и современниками. Но тогда как большая часть литературных произведений романтизма для взрослой публики является теперь уже отжившей и представляет интерес разве только с научной точки зрения, — Вагнер сумел найти для описываемых им сюжетов окончательную форму, в которой они перешли к новому поколению и сегодня еще живут в воображении наших современников. Поэтому его драмы, так сказать, резюмируют для нового сознания большую часть романтических произведений.



Вагнер, по моему мнению, имеет связь с романтиками еще и с другой точки зрения: подобно им, он в высшей степени чуток к стихийным силам природы. Известно, что по понятию поэтов-романтиков природа действительно имеет душу, населена духами и привидениями; по их мнению — на самом деле существует душа леса, вод и гор, и об этой душе они умеют говорить как-то смутно и таинственно. У Тика, например, в его «Романтической школе», Гейне отмечает поразившее его какое-то особенное согласие с природой, особенно — с царством растений и минералов. Читатель, говорит

он, чувствует себя перенесенным в очарованный лес; он слышит мелодичное журчание подземных ручейков. Ему чудится в шелесте листвы несколько раз его собственное имя. Растения, кажущиеся ему одушевленными, широкими листьями обвивают его ноги и загораживают ему путь; дивные незнакомые цветы раскрывают свои большие, всевозможных цветов глаза и смотрят на него; невидимые губы целуют его чело; большие грибы колеблются у корней деревьев и звенят сладко, как колокольчики; большие птицы тихо качаются на ветвях и обращают к нему свои длинные задумчивые клювы... Все дышит, все трепещет, все полно ожидания. У Вебера — то же самое глубокое ощущение природы; только он выражает его уже не словами, как Тик, а звуками. Внешние явления выливаются у него в мелодии; страны, которые он посещал, звучали, так сказать, в его воображении, как отдельные музыкальные отрывки; поэтому он имел способность вызывать с помощью музыкального воспоминания, запечатленного в его памяти, те зрительные впечатления, которые породили это воспоминание. Музыкальное описание природы составляет значительную долю прелести «Фрейшютца», одного из самых совершеннейших драматических произведений, порожденных романтизмом. С бесконечной очаровательностью Вебер говорит здесь о поэзии леса, радостно улыбающегося при ярком блеске дня, трепетно меланхоличного при солнечном закате, зловеще-грозного в сумраке ночи — когда злые духи принимаются за свои забавы. Подобно романтикам и еще больше, чем кто-либо из них, Вагнер умеет связывать природу с человеческими событиями и дать почувствовать нашему сердцу эту темную стихийную душу вещей. Мы уже раньше отметили в нем талант фрескового живописца, его удивительную способность видеть в драматическом действии ряд живописных и величественных картин, в которых большею частью фигурирует одна природа — природа существенно «романтическая». Справедливо будет прибавить, что

стихи его и в особенности его музыка — являются комментарием, особенно усиливающим впечатление от этих роскошных картин. Благодаря такому соединению внешнего действия с поэзией и музыкой Вагнер достигает эффектов редкой силы. Например, как «Фрейшютц» является поэмой леса, так «Моряк-скиталец» является поэмой океана с его свирепыми бурями, и равно как Вебер поражает воображение зрителей, показывая им фантастическую декорацию Волчьего ущелья, так Вагнер, употребляя аналогичный прием, показывает на сцене свой проклятый корабль, который, при мерцании молнии, беззвучно скользит по бешеному морю, со своими красными парусами, с черной мачтой и с призрачным экипажем, и встает перед глазами, как фантастический символ того ужаса, который охватывает душу матроса среди рева сорвавшегося с цепи океана. В «Кольце Нибелунга» — в особенности — Вагнер дает такие описания природы, которые не могут быть ни с чем сравнены. Прежде всего изумительно начало «Золота Рейна», которое посвящает нас в тайны жизни вод и показывает нам игры ундиин, резвящихся вокруг подводных рифов, в глубине большой реки. В «Валькирии» — знаменитая любовная сцена Зигмунда с Зиглиндой, когда сладостное дыхание теплой весенней ночи открывает настежь двери в хижине Хундинга, когда свет луны внезапно заливают мрачное жилище, и из уст Зигмунда льется страстный гимн, в котором он прославляет святое упоение победоносной весны. Еще описание бури, когда среди разорванных облаков, среди молний, громовых раскатов и пронзительного свиста урагана летят валькирии. А особенно в «Зигфриде», в той превосходной сцене второго акта, когда лес, полный трепетных голосов и щебетания птиц, манит своим шепотом к сладкой мечте совсем еще юную душу Зигфрида. Но к чему приводить многочисленные образцы таких описаний; глубокая очаровательность их только ускользает в анализе и никоим образом не может быть здесь доказана.

Только что приведенного нами вполне достаточно, чтобы показать тому, кто чувствует эту очаровательность, что, как живописец стихийных сил природы, той чудесной и таинственной жизни вещей, которую мы смутно ощущаем вокруг себя, не понимая ее, — Вагнер с блестящим успехом продолжил романтическую традицию.

Он стоит выше романтиков как живописец человеческой души и тем самым более приближается к классикам, и в особенности к Гете.

В самом деле, романтики, в своих попытках воскресить германское прошлое, в большинстве случаев с успехом описывали почти только одни необычайные приключения, вызывая в нашем представлении любопытные живописные картины; и под броней рыцаря или кольчугой германского воина не показывали нам души, похожей на современную душу. Гейне сравнивает рыцарские рассказы Ламот-Фуке с теми громадными, искусно вышитыми грубой шерстью коврами, которые своим обилием фигур и великолепием красок поражают глаз, но не затрагивают души. Это сравнение можно применить к тем многочисленным произведениям той эпохи, в которых больше интереса представляет средневековый костюм, чем знание человеческих страстей. Такое произведение, как «Мерлин» Иммермана, в котором, как в «Фаусте» Гете или в драмах Вагнера, глубоко задумано внутреннее действие и интересна философская идея, представляет собою исключение в романтической литературе. Обыкновенно внутреннему действию у романтиков не достает многого. Поучительно в данном случае сравнить «Фрейшютца» с «Тангейзером»; как видно, и в том и в другом, в сущности, описывается один и тот же сюжет: борьба добра со злом, Бога с адом. Но в то время, как в «Тангейзере» эта борьба происходит в самой душе героя, раздвоенной жаждой сладострастия и чистой любовью к Елизавете, у Вебера грех Макса носит совершенно внешний характер. Объект его желаний — любовь к нежной

Агате — не имеет ничего преступного; Макс не мучится, как Тангейзер, нечистыми страстями; его вина единственно в том, что он призвал на помощь любви ад, — ад, которого он страшится и который ненавидит всей душой; поэтому-то его характер с психологической точки зрения гораздо меньше интересен, чем характер Тангейзера, так как мы до некоторой степени затрудняемся вполне серьезно относиться к греху столь чисто формального свойства, как его грех. К подобному заключению можно прийти при сравнении Елизаветы с Агатой. Елизавета посвящает себя делу спасения Тангейзера; она отдает свою жизнь ради искупления вины того, кого она не перестает любить, несмотря на его падение. Агата же — только дитя леса: она наивна, строга и совершенно пассивна. Она едва лишь входит в драму тем, что предостерегает Макса в тот момент, когда последний хочет идти в Волчье ущелье. Она только предчувствует в тени дремучих лесов таинственные, страшные силы и молится о том, чтобы любимый ею человек избег их козней. Не действием и не силою воли, а лишь сокровенным свойством своей чистой любви она влияет на исход драмы. Это — душа совсем примитивная, словно душа растения, едва ли более сознательная, чем та душа вещей, о тайнах которой любят говорить нам романтики.

Совсем иное представляют собою действующие лица у Вагнера. Это не условные типы, не манекены, наряженные в средневековые костюмы, не существа, едва начинающие сознательную жизнь и действующие скорее темным инстинктом, чем той волей, которая знает куда идет. Вагнеровская драма — так как мы ее определили в нашем вступлении — является существенно психологической и человеческой. Вагнер не довольствуется тем, чтобы окружить своих действующих лиц живописной, архаической обстановкой, не замыкается в описании природы и элементарной эмоции, но прежде всего заботится о том, чтобы нарисовать нам душу, ввести нас во внутреннюю жизнь человека. Поэтому его лирическая драма

приближается к греческой трагедии, как классическая драма Гете, с которой у ней есть много аналогичного. В самом деле, интересно видеть, как Гете и Вагнер, исходя из совершенно различных оснований, приходят в то же время к весьма близким друг к другу художественным формулам. Вагнер, как мы показали выше, становится исключительно на точку зрения артиста и основывает свою теорию музыкальной драмы на изучении выразительных средств, свойственных слову и музыке. Гете, особенно после своего путешествия в Италию, где он проникся классическим идеалом, является главным образом тем мыслителем, который стремится все больше понять вселенную не только в ее внешних и преходящих явлениях, но и в ее сокровенной истине, в ее вечных законах. Как ученый он ищет единства во вселенной; благодаря тому дару интуиции, о котором мы уже говорили, он старается показать аналогии, соединяющие между собой отдельные формы, показать, напр., что все породы животного или растительного царства суть только модификации одного и того же первобытного типа. Как артист он также стоит за бесконечную разновидность феноменов и за приведение их к единству. Как гениальный человек в каждом отдельном феномене во внешнем мире видит выражаемую им общую идею, так и артист в различных явлениях должен усматривать то, что является *общечеловеческим*. Он не должен привязываться к тому, что случайно, и останавливаться на описании характеристических деталей, отличающих индивидуум. Древние, в особенности греки, открыли человечеству высший закон великого искусства: они поступают, говорит Гете, так, как поступает природа, и создания их имеют нечто вечное и необходимое, как создания самой природы. По их примеру современный поэт также должен отрешиться от самого себя, — углубить свое зрение, не гоняться за эффектами, верно отражать вселенную, избегать *манерности* из-за стремления к *стилю*. Таким образом, по мнению Гете и Вагнера, хотя при совер-

шенно различных основаниях, драма должна быть построена по образцу древней трагедии; на сцене должны быть выводимы типы общие и совершенно простые, должно останавливаться не на воспроизведении бесконечного и вечно меняющегося разнообразия индивидуумов, а на изображении человеческих чувств. Часто замечали, что драмы Гете местами похожи на оперу. Небезынтересно заметить, с другой стороны, что вагнеровская драма, «задуманная в духе музыки», описывает романтические сюжеты приемами, довольно похожими на те, которыми пользовался Гете в своих последних драмах.

Однако не сразу Вагнер пришел к осуществлению той психологической, человеческой драмы, идеальный и окончательный тип которой мы разобрали дальше в «Тристане и Изольде». В 1841 году, в то время, когда Вагнер писал «Моряка-скитальца» — к специальному разбору которого мы вернемся после настоящего уклонения в сторону главных черт музыкальной драмы — у него не было еще никакой определенной теории относительно музыкальной драмы. Как в выборе сюжета, так и в манере описывать его он руководился единственно своим художественным инстинктом; а этот инстинкт по временам был еще слаб и нерешителен. Поэтому в «Летучем Голландце» рядом с неоспоримыми красотами выступают еще весьма видные недостатки, которых нельзя уже встретить в позднейших произведениях.

Первый недостаток, который признает в этом произведении сам Вагнер и на который указывает он в своем «Сообщении моим друзьям», заключается в том, что физиономиям действующих лиц недостает еще ясности и определенности; обрисовка их туманна и несколько легка. Этот недостаток весьма сильно обнаруживается при сравнении действующих лиц «Моряка-скитальца» с действующими лицами позднейших произведений Вагнера. В драмах после 1848 г. Вагнер сумел мастерски нарисовать фигуры, набро-

санные в крупных штрихах, но особенно полные жизни, пластики и экспрессии, подобно тем фигурам с упрощенными контурами, которые встречаются на фресках Пювиса де Шаванна; лучше всего вспомнить, напр., валькирию Брунгильду, юного победоносного Зигфрида, поэта-сапожника Закса или еще Парсифаля — этого простеца с чистым сердцем, чрез жалость достигшего святости. Без сомнения, в действующих лицах «Моряка-скитальца» не видно такой ясности; лишь смутно рисуется их внешний облик, и часто трудно бывает распознать черты их моральной физиономии. Жених Сенты, охотник Эрик, является лишь бледным силуэтом, без всяких более или менее характеристических черт; так, подруги Сенты называют его ревнивым; в действительности же, в тех двух сценах, где он появляется, он умеет только жаловаться и ни разу не проявляет энергии, чтобы серьезно оспаривать невесту у таинственного чужестранца; поэтому трудно поверить его любви к Сенте — так мало деятельна и так мало убедительна кажется эта любовь. Фигура Даланда более удалась, но он появляется почти только в первом акте; в самой же драме роль его почти ничтожна. А если, наконец, мы разберем два главных характера — характеры Сенты и Голландца, то признаем, что, как бы просты они ни были с виду, они перестают быть вполне понятными, если только попробовать немного яснее представить себе те побуждения, которые руководят их действиями.

Прежде всего, любила ли Сента когда-нибудь Эрика? Кажется — да, потому что она слышет его невестой; и когда Эрик видит, что он может потерять ее, то прямо обвиняет ее в нарушении клятвы. «О Сента, Сента, — восклицает он, — можешь ли ты отрицать это? Забыла ты тот день, когда меня с высот ты позвала в долину? Когда только для того, чтобы набрать тебе горных цветов, я подвергал свою жизнь бесчисленным опасностям! Помнишь ли, как мы стояли на крутой скале и смотрели, как отец твой удалялся от берега; он уле-

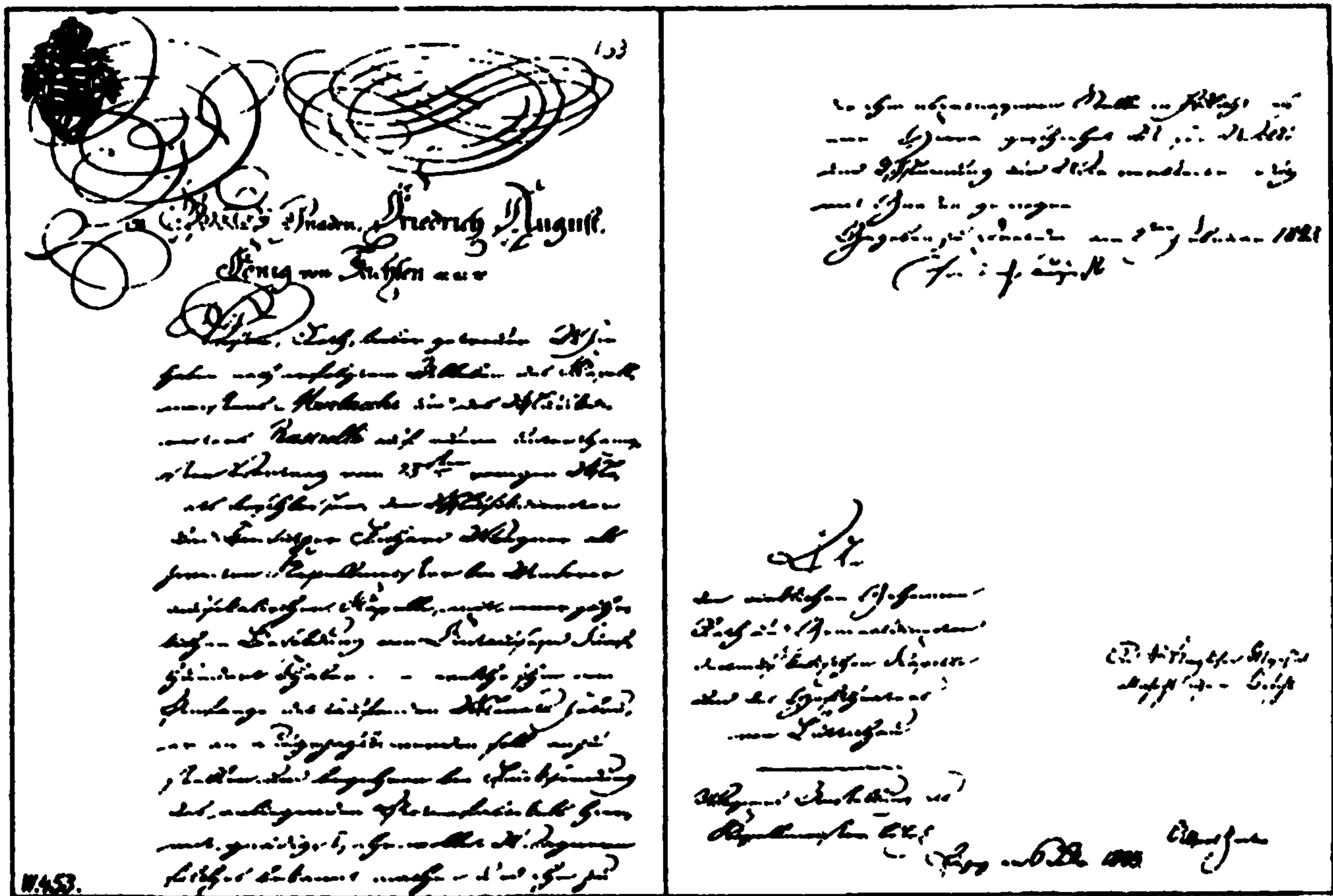
тал от нас на своем белокрылом корабле, и тебя он поручил моей защите. А когда твоя рука обвилась вокруг моей шеи, не было ли это новым признанием в любви? А та дрожь, когда твоя рука была в моей, не клятва ль это в верности твоей?» Но если Сента действительно любила Эрика, то как она могла без борьбы отдаться новому чувству? Вагнер объясняет и подготавливает эту перемену весьма удачной случайностью. Сента все время любила Летучего Голландца — даже тогда, когда знала его только по почерневшему от времени, висевшему в ее доме портрету; и когда Эрик укоряет ее за то, что она погружается, как это она делала, в созерцание картины, и описывает ей свою скорбь, так как чувствует, что она любит его меньше, чем таинственного незнакомца, то она отвечает ему: «О, не хвались! Что у тебя за скорбь? Знаешь ли ты горькую судьбу его?» И, указывая Эрику на портрет Голландца, она продолжает: «Чувствуешь ли ты, какой тоской, какой глубокой скорбью полны эти глаза, которыми он на меня смотрит? Увы! Его покой потерян навсегда, и при этой мысли острая боль пронзает мое сердце!» Вот знаменательные слова, которые, кажется, дают нам ключ к характеристике Сенты. Привязанность Сенты к Эрику есть просто инстинктивная, естественная, эгоистическая любовь юной девушки к жениху, который обожает ее; любя Голландца, она возвышается до любви-жалости, до любви, чистой от всякого эгоистического желания, стремящейся не к личному счастью, а к самозакланию. Сначала она едва отдает себе отчет в противоречии этой двойкой любви; так, склонность к Эрику и бесконечное сострадание к Голландцу кажутся ей чувствами разного порядка; но у ней и мысли нет о том, что эти чувства должны быть непримиримы. Она не хочет допустить, что, любя Голландца, она тем самым наносит обиду Эрику. Эта мысль едва мелькает в ее голове в тот момент, когда она принимает предложение Голландца. Трагический момент как громом поражает ее, когда она вдруг начинает

ясно понимать, что эта двойственная любовь невозможна, когда она видит себя вынужденной раз навсегда сделать выбор между Эриком, который делает последнюю попытку овладеть сердцем своей невесты, и Голландцем, которому она только что дала слово. Но эта капитальная сцена, за которой непосредственно следует развязка, не получила в драме Вагнера надлежащего развития; она скорее набросана, чем глубоко разработана. Таким образом, та борьба довольно тонких чувств, которая происходит в душе Сенты, может быть, не выступает со всею желаемой ясностью. Из-за двусмысленных, уклончивых ответов юной девушки плохо видишь всю высоту приносимой ею жертвы, так что критика иногда впадает в сомнение относительно ее любви к Эрику. В самом деле, ясно видно то, что Сента бесповоротно решается следовать за Голландцем, и гораздо менее убедительно то, что она действительно была привязана к Эрику; нет того впечатления, чтобы разрыв со столь холодно любимым женихом мог причинить ей глубокое страдание. Ее горе едва высказывается в двух-трех коротких репликах; к тому же ее главным образом заботит то, чтобы доказать Эрику, что он не имеет права упрекать ее в нарушении данного ею слова.

Если может возникнуть сомнение в предмете истинных чувств Сенты, то еще менее ясны мотивы, управляющие поведением Летучего Голландца. Прежде всего при чтении хора матросов проклятого корабля кажется, что Голландец должен опять ехать, так как срок времени пребывания его на земле истек. Прежде чем верность Сенты к ее новому супругу была подвергнута малейшему испытанию, они начинают свои приготовления к отъезду. «Капитан, где ты там?» — поют они в то время, как буря свистит среди снастей. — Гей, распускайте паруса! Где она, твоя невеста? Гей, в безбрежную даль! Капитан, капитан, ты несчастлив в любви!» С другой стороны, Голландец ни слова не говорит ни Сенте, ни Даланду о том, что он должен скоро ехать; он не говорит, что

увезет с собой Сенту, и когда возвращается к своему кораблю, то кажется, что это происходит потому, что он убежден в неверности Сенты. Но к этому чувству отчаяния и горя сейчас же примешивается совсем другое побуждение, которое было указано уже в рассказе Гейне: Голландец уезжает прежде, чем брак мог бы совершиться, добровольно отказываясь таким образом от своей последней надежды на спасение, и это потому что он любит Сенту, продолжая сомневаться в ее верности, и не хочет навлечь на нее проклятье, поражающее тех, которые, поклявшись в верности, нарушают эту клятву. «Ты мне клялась в верности, — говорит он, — но не перед Богом, и это спасает тебя; ибо знай, несчастная, как ужасна участь тех, которые отняли у меня веру: вечное проклятие — вот их что ждет! Бесчисленные жертвы подпали этой роковой участи из-за меня. По крайней мере ты будешь спасена! Прощай, я навсегда потерял надежду на спасенье!» Благодаря этому несколько тонкому обороту Голландец в конце концов является, как Сента, очищенным бескорыстной любовью. Но неудобство от такого переkreщивания различных мотивов заключается в том, что в конце концов слишком уж неясно, потому ли он уезжает, что должен покориться судьбе и испытать верность своей супруги, или же потому что он сомневается в этой верности и отчаивается в своем спасении, или, наконец, потому что, побуждаемый любовью и жалостью, он предпочитает скорее вечно страдать, чем быть виновником несчастья Сенты.

Кроме того, «Моряк-скиталец» кажется нам ниже последующих произведений Вагнера не только как драма психологическая, но и как драма символическая. Главная идея пьесы, значительно более оригинальная и лучше выраженная, чем в «Риенци» — с этим нельзя не согласиться — может быть, еще не является развитой с такой полнотой, ясностью и патетической силой, как того можно было бы желать.



*Указ о назначении Вагнера капельмейстером
Дрезденской Королевской Оперы.*

В «Обращении к моим друзьям» Вагнер остроумно и увлекательно формулирует ту руководящую идею, которая вдохновляла его в труде над этим произведением. «Фигура Летучего Голландца, — говорит он, — есть создание народной поэзии; первичное свойство человеческой природы выражается в ней в захватывающей форме. Это свойство, в его самом общем значении, есть страстное желание покоя, охватывающее душу среди житейских невзгод». Выражение этого стремления к покою Вагнер находит в легенде об Одиссее, который долгие годы блуждает по морям, вздыхая по своей отчизне, по своему очагу, по своей супруге — верной Пенелопе, которая ждет его в своем дворце на Итаке и с которой он в конце концов снова соединяется. Позднее христианство, которое не знает земного отечества и ждет покоя и счастья только в загробном мире, выражает то же самое чувство в новом символе: в легенде о Вечном Жиде. Вечный скиталец, осужденный на жизнь без конца, без цели и без радости, имеет только одну надежду: увидеть с концом жизни конец

своего земного мытарства; он жаждет смерти-избавительницы, той доброй смерти, когда он найдет себе покой, в котором ему было отказано на земле. Между тем в конце средних веков народы начали любить жизнь и деятельность; то была эпоха далеких открытий, больших путешествий и уж не через маленькое Средиземное море, как во времена греков, но через громадный океан. И то вечно человеческое чувство, которое породило мифы об Одиссее и Вечном Жиде, подверглось новой метаморфозе: теперь это уже не стремление Одиссея к своему очагу и к своей жене, которых он потерял, но помнит их и знает, где их найти; это уже не страстное желание загробного мира, покоя могилы, как у Вечного Жида; это — стремление к новой, незнакомой, далекой отчизне, которую человек не помнит и в то же время предчувствует, но не знает, где он может найти ее. Проклятый Голландец является героем такого преобразованного мифа: «Голландский мореплаватель, чтобы искупить свою дерзость, осужден дьяволом — очевидно, олицетворяющим собой мрачную силу бурных вод — испокон веку, без отдыха блуждать по морю. Подобно Агасферу, он жаждет смерти — единственного предела страданий; но то освобождение, в котором было отказано еще Вечному Жиду, он может получить, если найдется такая женщина, которая ради него пожертвует собой; таким образом, желание смерти побуждает его искать такую женщину. Только эта женщина не будет греческой Пенелопой, хранительницей очага, той супругой, которую некогда Одиссей привел в свой дом, это — женщина вообще предчувствуемая вдалеке, женщина бесконечно женственная; одним словом — женщина будущего. И вот Вагнер, разочарованный в своих иллюзиях относительно Парижа, где он думал найти обетованную землю, одинокий среди людей, которые, как он чувствовал, чужды и враждебны ему, легко уподобил себя в воображении тому отважному моряку, который, несмотря на ветры и бури, упорно захотел открывать новые страны и, на-

казанный за свою дерзость, блуждал по Океану, оставаясь без отчизны и без очага. Он не мечтал, как Одиссей, возвратиться туда, откуда он уехал, вернуться в Германию, к прежнему жалкому существованию, которое он бросил, отплывая в Париж. Та действительная Германия, которую он знал и покинул, не представляла для него ничего привлекательного. То, что он воспевал, было: Германия — незнакомая; та отчизна, которая полюбила бы и поняла бы его, как Сента любила проклятого Голландца; те люди, в сочувствии которых он встретил бы себе поддержку в своих проектах художественной реформы, в своих смелых стремлениях к все более и более высокому эстетическому и нравственному идеалу.

Такова была та общая, действительно оригинальная и интересная идея, которую Вагнер усмотрел в легенде о Летучем Голландце. Он впервые ясно разрешал в своей драме проблему, с которой с этих пор мы будем встречаться в каждом его произведении: проблему спасения. Все герои его, от Голландца и Тангейзера до Вотана, Тристана, Амфортаса и Кундри включительно, ищут пути к истинному счастью, смысла в жизни, и находят их в конце своих испытаний, чаще всего благодаря заступничеству «Спасителя», который указывает им добрый путь и «искупляет» их актом любви или жалости. Таким образом, проклятый Голландец искупляется любовью Сенты, Тангейзер — самоотверженностью Елизаветы, Вотан и боги Валгаллы — вмешательством Брунгильды, Амфортас и Кундри — спасительной силой простеца с чистым сердцем, Парсифаля. Однако заметим, что проблема искупления в «Моряке-скитальце» выступает еще довольно-таки принужденно, и это потому что Вагнер оставляет нас в неведении, какова трагическая вина его героя и почему он нуждается в искуплении. Нам сказано только, что Голландец «проявил неуважение» к дьяволу. Следовательно, его грех по характеру своему является еще более внешним, чем грех Макса в «Фрейшютце», который, по крайней мере, обратился к дья-

волу за помощью, что, если хорошо разобрать, может быть более достойно порицания, чем оказать ему неуважение, хотя с рассудочной точки ни то, ни другое преступление не имеет достаточно удовлетворительного смысла. Голландец кажется пассивной жертвой какой-то злотворной, вне его лежащей силы; не видно, чтобы он был ответствен за свою судьбу, незаметно в нем никакого нравственного переворота, и во всяком случае внутренняя эволюция — если только автор хотел показать ее — отмечена очень неясно, как мы видели это при разборе характеров Сенты и Голландца. В сущности, внутреннее действие в «Моряке-скитальце» еще не имеет того абсолютно первенствующего значения, какое оно имеет в позднейших драмах. Вагнер еще не стремится — как это он делает потом, напр., в «Тристане» — к сосредоточению всего внимания зрителей на внутренней драме, разыгрывающейся в глубине сердец действующих лиц пьесы. «Моряк-скиталец» является в некотором смысле, как «Риенци», «пьесой эффекта». Рядом с психологической, в собственном смысле, драмой здесь встречаются живописные и романтические элементы, очевидно, умышленно предназначенные Вагнером сильно поражать воображение зрителя, а может быть, и скрывать от него недостатки внутреннего действия: сначала перед нами феерия — истории каких-то выходцев с того света, главным действующим лицом которой, почти столь же важным, как и сам Голландец, является проклятый корабль со своим волшебством и со своим фантастическим экипажем; потом следует дивная поэма Океана, картинное и мощное описание бури, которая свистит и воет среди мрачной ночи, вздымая по пути яростные волны. С такой точки зрения «Моряк-скиталец» походит еще, до известной степени, на романтическую оперу, однако с той существенной разницей, что в романтической опере фантастические и живописные мотивы должны чаще всего интересоваться самой своей причудливостью и не имеют никакого серьезного значения, тогда

как в «Летучем Голландце» они не могут быть рассматриваемы как бесполезные вставки, но находятся в тесной связи с драмой — в собственном смысле слова. Вот почему нет ничего несправедливее, как не признавать за новым произведением Вагнера высокого поэтического значения. От «Риенци» до «Моряка-скитальца» большой шаг. Вагнер впервые ввел на сцену легенду, сделав из нее символ вечно человеческих чувств, испытанных и выстраданных им самим. Таким образом, старинному народному мифу он дал новую, удивительно сильную и захватывающую жизнь. И несмотря на указанные нами шероховатости в отделке, его проклятый Голландец тем не менее является первой из тех великих, вылепленных мощной рукой фигур, которые с этих пор мы будем встречать в каждом произведении Вагнера, и которые запечатлеваются у всех в воображении неизгладимыми чертами. «Ни один поэт после Байрона, — говорит Лист в этюде, посвященном «Моряку-скитальцу», — не мог воздвигнуть на сцене столь бледного призрака среди более мрачной ночи».





Ш

«Тангейзер»

Проект драмы о Манфреде. — Тангейзер — историческая личность. — Народная песнь о Тангейзере. — Поэтический турнир в Вартбурге. — «Тангейзер» и «Моряк-скиталец». — Заимствования Вагнера у его предшественников. — Характеристика Тангейзера. — Символическое толкование «Тангейзера». — Гипотеза «эволюционная» и гипотеза «унитарная». — Синтез двух толкований.

«Моряк-скиталец» имел если не полный успех, то по крайней мере полууспех. Встреченный на первом вечере представления, несмотря на неудовлетворительное исполнение, благосклонно, он подвергся жестоким нападкам со стороны местной критики, нашедшей инструментовку слишком тяжелой, музыку слишком однообразно мрачной, слишком бедной легко запоминаемыми мелодиями, скорее ученой, чем

трогательной. Что касается публики, которая надеялась, что Вагнер поднесет ей нечто вроде «Риенци», то она почувствовала себя сбитой с толку при виде произведения столь вполне оригинального и столь диаметрально противоположного тому, чего она ждала от автора. Таким образом, она сама дала возможность критикам убедить себя, что произведение неудачно, и после четвертого представления «Моряк-скиталец» был снят с репертуара. Между тем «Риенци» продолжал пользоваться неослабевающим успехом. Урок был ясен. Если Вагнер хотел снова обрести славу, какую принес ему «Риенци», то он должен был во что бы то ни стало пожертвовать своими новыми идеями о музыкальной драме и вернуться к историческому жанру, к обстановочной пьесе. Каков же был его выбор?

Он вез с собой из Парижа две драматические идеи и весьма неодинакового значения, обдуманые им — и та и другая — за те несколько месяцев, которые протекли еще до его отъезда в Германию, по окончании «Моряка-скитальца»: проект исторической драмы о Манфреде и проект «романтической» драмы на сюжет легенды о Тангейзере.

Когда в конце 1841 года Вагнер окончил «Моряка-скитальца», то первым возбудил в нем творческую фантазию проект исторический. В минуты передышки от изготовления попури и аранжементов, которыми он думал заработать себе денег на возвращение в Дрезден, он погружался в чтение германской истории, для того чтобы составить себе ясное понятие о том, какова была та немецкая отчизна, которую он страстно желал снова увидеть после годов изгнания, проведенных им в Париже, а также и для того чтобы найти сюжет для оперы. В самом деле, в принципе он ничего не имел против исторического жанра и написал свою легендарную драму «Моряка-скитальца» не по эстетической теории, а потому что случай столкнул его с легендарным сюжетом, овладевшим его поэтическим воображением. Итак, он не видел

никакого основания а priori полагать, чтобы чтение истории не могло дать ему столь же вполне годного сюжета. В подробном разборе «Кипрской царицы» Галеви, написанном в 1841 году, Вагнер даже рекомендует либреттистам усердно проглядывать страницы великой книги истории, чтобы извлечь из нее какое-нибудь сильно драматическое событие, разбить рассказ на пять кусков, сделать их актами, придать, наконец, этим актам страсти настолько, насколько это позволит творческое дарование, — и он ручается, что таким способом они легко получают весьма приличные книжки. Изучая германскую историю, Вагнер сам только попробовал применить на практике тот совет, который он давал своим собратьям. Только он по мере того, как всматривался в историю древних императоров, убеждался, что трудно было ему найти сюжет по своему вкусу. Почти все казались ему одинаково негодными, чтобы предстать в драматической форме и дать материал музыкальным развитиям; он сразу отбрасывал их как драматург и как музыкант. Наконец, Вагнер остановился на историческом эпизоде Гогенштауфенов, оказавшемся, по его мнению, способным к восприятию более свободного и широкого развития, именно — на эпизоде завоевания королевства Сицилия Манфредом, сыном императора Фридриха II. К драме, в собственном смысле исторической, оканчивавшейся коронаванием Манфреда, Вагнер предполагал привить извлеченную из его собственного воображения драму с подкладкою страсти. Вагнер вспомнил виденную им когда-то гравюру, изображавшую Фридриха II среди полуарабского двора, где фигурировали поющие и танцующие арабские жены. Эта последняя черта сильно врезалась в его воображение и дала ему идею воплотить гений Фридриха II, особенно пленившего его своей величественной фигурой, в образе одной юной сарацинской девушки, которая была бы плодом любви императора к деве Востока во время его пребывания в Палестине. Эта юная, полная героизма и энтузиазма девушка

является пророчицей при дворе Манфреда; облекшись в глубочайшую тайну для того, чтобы сильнее воздействовать на душу юного принца, она возбуждает его мужество, заставляет его действовать, привлекает на его сторону арабов из Люцеры, ведет его от победы к победе до самого трона. Когда миссия ее является выполненной, она умирает, бросаясь добровольно под смертельный удар, предназначенный королю, и с последним вздохом открывает брату тайну своего происхождения. Этот эскиз, не имевший недостатка ни в страсти, ни в блеске, не замедлил, однако, потерять свой престиж в глазах Вагнера; последний очень скоро убедился, что этот сюжет имел капитальный недостаток с его точки зрения: действующие лица, выводимые на сцене, не были достаточно типическими. Его проектируемая драма показалась ему «сверкающей переливами, пышной историко-поэтической тканью, скрывающей от него, как бы под великолепной одеждой, стройную человеческую форму, которая только одна могла очаровывать его зрение». И он мало-помалу сознает, что исторические сюжеты не годятся для музыкальной драмы, потому что история не раскрывает нам внутренней природы вещей, а дает лишь смутную и пеструю массу фактов, которую нет возможности привести к единству и представить в пластической форме. Эти доводы, которые он воспринимал интуитивно, не отдавая себе в них ясного отчета, заставили его на первый раз отложить в сторону свой проект исторической драмы и заняться планом «Тангейзера», мысль о котором зародилась тогда в его голове.

Однако такое решение не было еще окончательным. После полууспеха «Моряка-скитальца» Вагнер склонен был вернуться к «Манфреду». Он чувствовал, что это именно и есть тот сюжет, который был нужен ему, чтобы восстановить славу, подобную той, какую дал ему сюжет «Риенци», особенно при содействии такой исполнительницы, как Шредер-Девриен в роли юной сарацинки. Поэтому он быстро набро-

сал подробный сценарий пьесы и представил его ей. Но роль, которая предназначалась Девриен, не пришлась ей по вкусу. «Пророчица не может снова стать женщиной»: такова существенная черта, характеризующая моральную физиономию подруги Манфреда. Поэтому Шредер-Девриен, натура живая и страстная и в то же время великая артистка, ни за что не пожелала отречься от себя как женщины; она нашла, что этому характеру не достает жизни и огня. На этот раз «Манфред» был осужден безапелляционно; и едва ли придется об этом сожалеть. Вдохновение скоро бы покинуло Вагнера в произведении такого рода, которое еще только несовершенным образом отвечало его новым тенденциям: работая над ним, он не мог бы избавиться от унижительного чувства, что непосредственный, почти верный успех он покупал лишь принесением в жертву пристрастию публики к исторической опере некоторых из своих глубочайших убеждений в искусстве.

Таким образом, он снова вернулся к «Тангейзеру», к которому давно уже влекло его сердце.

Прежде чем сделаться героем легенды, Тангейзер был весьма реальной личностью, — миннезингером, жившим в XIII веке, и по тому немногому, что мы знаем о нем, должен был вести довольно отважное существование и знать счастье и несчастье, довольство и нищету. Это не был большой гений, и он сам признавался, что «не обладал искусством сочинять прекрасные мелодии». Не умея понравиться формой своих поэтических произведений, он старался по крайней мере придать им некоторую привлекательность новизной или оригинальностью фабулы рассказа, или тоном пародии, иногда довольно забавным. Например, он смеется над рыцарской любовью с ее условиями, перечисляя те фантастические подвиги, которых женщины требуют от своих обожателей; так, для того, чтобы дама пожаловала рыцаря своим благоволением, нужно, чтобы последний достал яблоко, которое Венера

дала Парису; или еще лучше, чтобы он отвел течение Рейна; достал со дна морской песок на том месте, где садится солнце; собрал лунный свет; парил в облаках, как орел; извлек из огня саламандру и т. п. В другой раз он не без юмора рассказывает, как нищета ополчилась на него, как из-за пристрастия к прекрасным женщинам, к доброму вину, к тонким блюдам и к ваннам два раза в неделю он заложил свое имущество; и вот дом его без крыши, комната без дверей, погреб разломан, кухня сожжена, вьючной скотине нечего носить, лошадь еле передвигает ноги, карманы пусты и платье изношено. Каким случаем легенда завладела этой довольно прозаичной личностью и создала из нее столь глубоко поэтический тип кающегося певца любви — теперь трудно сказать. Может быть, потому что он рассказывал несколько вольные любовные истории, говорил (правда, с насмешкой) о том, как его возлюбленная посылала его на поиски за яблоком, которое дал Венере Парис; может быть, и потому что бедные жонглеры, распевавшие на перекрестках, считали немислимым, чтобы один из них мог когда-нибудь иметь красивых женщин, тонкие блюда и ванны два раза в неделю без всякого вмешательства со стороны дьявола. Как бы то ни было, а несомненно то, что в конце XIII века появилась прекрасная народная *песнь*, в которой действующими лицами оказались кающийся грешник-миннезингер и папа Урбан, суровый представитель христианского аскетизма и доминиканской нетерпимости.

Рыцарь Тангейзер, говорится в песне, захотел узнать наслаждения любви и ушел в гору Венеры, где в продолжение года делил с богиней любовь. Но под конец пресыщение, угрызение совести, страх погубить свою душу овладели им, он прощается с Венерой, отрекается от своей проклятой любви и, призывая на помощь чистую деву Марию, покидает гору с сердцем, полным скорби и раскаяния.

«Я хочу идти во святой город Рим и раскрыть свою душу пред папой.

Радостно иду я вперед — Бог да хранит меня — к папе, которому имя Урбан; дай Бог, чтобы он великодушно даровал мне спасение.

О папа Урбан, о мой господин, я пришел повиниться пред тобой во грехе, мной совершенном — сейчас я расскажу его:



Тангейзер.

Целый год я пробыл у прекрасной дамы Венеры; теперь я хочу исповедать свой грех и принести покаяние, чтобы я мог снова видеть лицо Божие».

Папа держал в руке трость, сделанную из сухой ветви: «Когда эта трость оденется листвой, тогда Бог и возвратит тебе Свою милость».

«Если бы мне и суждено было еще только один год жить на этой земле, все же я хотел бы принести исповедь и покаяние и заслужить прощение у Бога».

Рыцарь покинул город с печалью и отчаянием в сердце. «Мария, о мать святая, непорочная дева, я должен оставить тебя».

И он вернулся в гору на веки вечные. «Я возвращаюсь к Венере, нежной даме моего сердца; сам Бог меня посылает туда».

«Будь гостем желанным, Тангейзер! Ты долго пропадал; будь гостем желанным, мой дорогой повелитель, мой верный возлюбленный!»

И когда наступил третий день, трость зазеленела. Тогда папа повсюду разослал своих гонцов разузнать, куда пошел Тангейзер.

Но он вернулся в гору к даме своего сердца. Поэтому осужден будет навсегда папа Урбан.

Тенденция столь трогательного в своей наивной простоте рассказа ясна. Старинный поэт — убежденный, ревностный христианин; он до глубины души питает отвращение к греху сладострастия, в который впал Тангейзер; но он осуждает также и безжалостную суровость доминиканского аскетизма. В заключении своей поэмы он показывает нам, что высший христианский закон — любовь и милосердие, что всякий грех может быть заглажен искренним раскаянием; сам папа осужден за то, что совершил грех против любви, и узнал, хотя слишком поздно, — когда зацвела в его руках сухая трость, — что он поступил безрассудно и безбожно, поставив границы Божескому милосердию.

Вагнер познакомился с легендой о Тангейзере в дни своей юности по романтической повести Тика, которая давала пищу его воображению, но в то же время не нравилась ему по

своему вместе мистическому, кокетливому и фривольному тону и не возбуждала в нем поэтического вдохновения. И только когда он был в Париже, ему попался под руки народный романс о Тангейзере, который тотчас же наполнил его вдохновением. На этот раз он очутился лицом к лицу уже не с историческим сюжетом, пестрым и туманным, как сюжет «Манфреда», но с простым, природным, ясным и пластическим народным мифом. Он увидел в личности Тангейзера, так сказать, тип — резюме целого рода императоров-гибеллинов, и образ кающегося певца любви скоро живым встал перед его глазами.

Если Вагнер мог позаимствовать у народной поэзии фигуру Тангейзера, не изменяя в ней никакой существенной черты, то зато как скомбинировать легенду о Тангейзере с другим преданием, порожденным в ту же эпоху, — с преданием о Вартбургском турнире поэтов, — кажется, подсказало ему его поэтическое воображение. Одна поэма XIII века — весьма посредственная, хотя и имевшая большой успех — рассказывает о вымышленном состязании поэтов, будто бы происходившем между главными миннезингерами в Вартбургском замке, в присутствии славного ландграфа Германа Тюрингенского, известного мецената средневековых певцов любви. Побежденный на этом странном турнире должен был умереть от руки палача. Поэма рассказывает о различных перипетиях этой борьбы, завязывающейся между почти на верное вымышленным лицом Генрихом Офтердингеном и одним поэтом, известным под названием «Добродетельного писателя», которому помогают Рейнмар, Вольфрам Эшенбах, Битерольф и Вальтер Фогельвейде. Генриха Офтердингена, который прославлял доблести австрийского герцога, побеждают его противники, восхвалявшие превосходство ландграфа Тюрингенского. Тогда он призывает на помощь волшебника Клингзора из Венгрии, который напрасно прибегает к всевозможным чарам, чтобы победить выступившего против не-

го противника, Вольфрама Эшенбаха; он предлагает последнему загадки — Вольфрам решает их; тогда он призывает ад, но Вольфрам без труда прогоняет бесов. Если самая идея поэтического турнира между главными миннезингерами и была удачна, то старинная поэма, описывавшая этот сюжет, полна длиннот, неуклюжа, педантична и представляет лишь весьма слабый интерес. Неизвестно, каким образом Вагнеру, уже в дни своей юности познакомившемуся с темой Вартбургского турнира по новелле Гофмана, пришла в голову мысль связать эту легенду с легендой о Тангейзере, отождествив, как это сделал уже раньше один немецкий филолог, личность Тангейзера с личностью Офтердингена. В Париже в 1841 г. он достал случайно через одного из своих друзей текст старинной поэмы о турнире певцов. В следующем году, во время пребывания своего в Теплице перед репетициями «Риенци», он написал общий план своей пьесы и начал также музыкальный эскиз. К весне 1843 года либретто было окончено.

В ноябре месяце того же года Вагнер начал музыкальную композицию, работая с лихорадочным жаром над своим произведением всякий раз, как его сложные дирижерские обязанности оставляли ему свободное время. 13 апреля 1845 г. партитура была окончена. Энтузиазм, который он чувствовал в себе к своей драме, был такой, что чем более она приближалась к концу, тем более он боялся, как бы внезапная смерть не отняла у него славы довести до конца свое произведение; и когда он написал последнюю ноту, то почувствовал себя, как он сам говорит, столь счастливым, как будто он избег смертельной опасности.

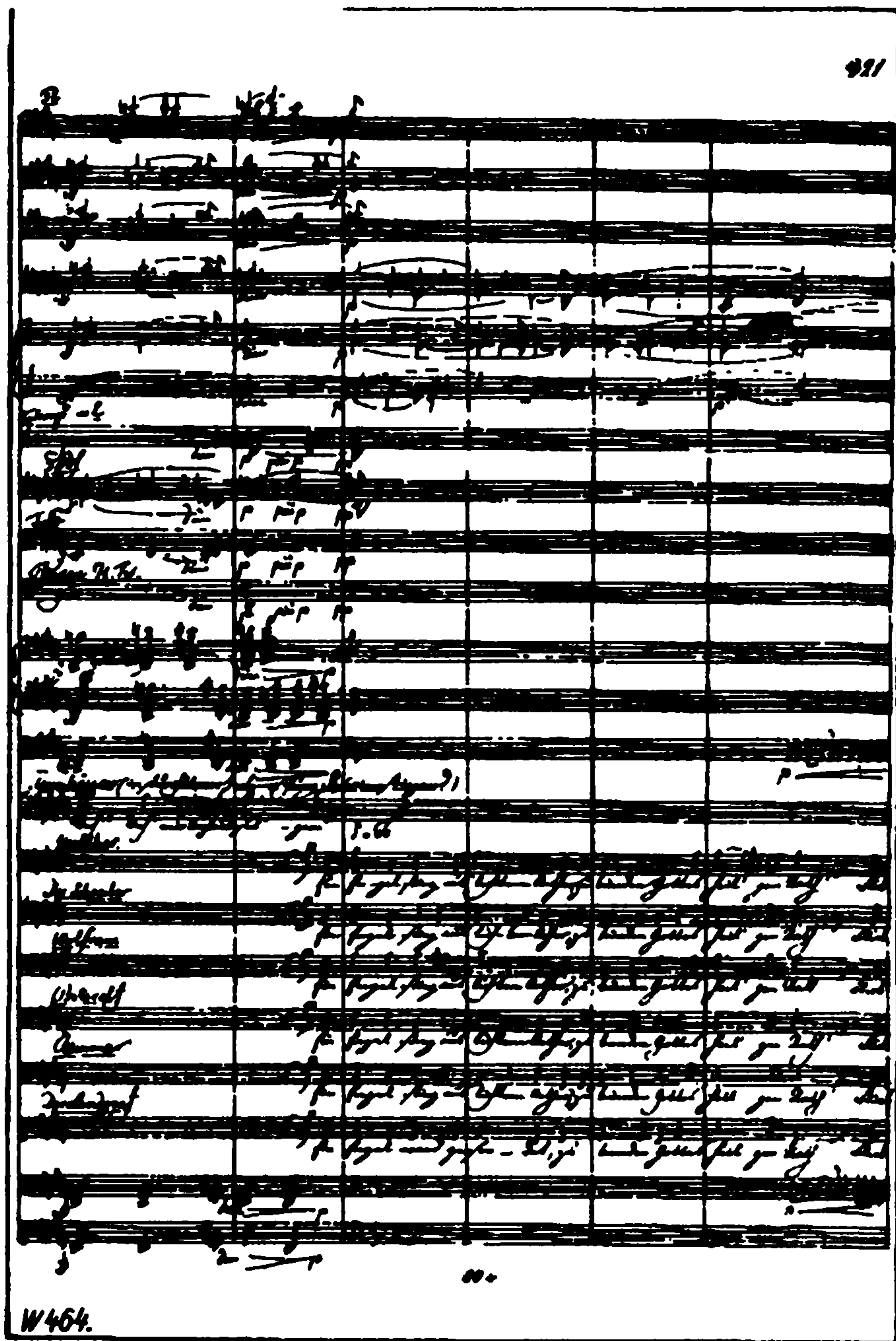
В «Тангейзере» Вагнер сделал новый решительный шаг вперед. Несомненно, что между этой драмой и «Моряком-скитальцем» существует явная аналогия. Как в той, так и в другой пьесе обстановка — романтическая: тайны Венусберга и чары проклятого корабля имеют общие черты; и даже сначала Вагнер озаглавил свое произведение: «Венусберг, роман-

тическая опера». Кроме того, обе драмы развивают одну и ту же основную тему: искупление грешника любовью девы. В обеих пьесах рядом с главными лицами встречается даже второстепенная роль несчастного любовника героини: в одной — Эрик, в другой — Вольфрам. Тем не менее известно, что «Тангейзер» является произведением более высокого достоинства, чем «Моряк-скиталец». Здесь действующие лица жизненнее и лучше характеризованы; внешнее действие выразительнее, богаче приключениями, интереснее с драматической точки зрения. Наконец — и это особенно указывает на превосходство новой драмы Вагнера — внутреннее действие, несмотря на простоту внешнего построения, еще расплывчатое и смутное в «Голландце», развивается в «Тангейзере» при всей относительной сложности внешнего действия с удивительной полнотой.

Если мы поближе всмотримся в поэтические приемы Вагнера, то прежде всего заметим, что большинство мотивов он брал или из старинных источников легенды, или же из новейших переложений. Сначала, вполне естественно, он воскресил Тангейзера по народному преданию, — кающегося христианина, который среди наслаждений Венусберга тоскует по «родном звоне колоколов», хочет принести покаяние, освобождается от Венеры, взывая к деве Марии, и, наконец, отправляется в Рим, чтобы получить от папы отпущение грехов. Но он, как видно, вспомнил прекрасный романс Гейне, в начале которого говорится, что рыцарь Тангейзер вырвался из объятий Венеры, пресыщенный сладострастием, желая снова узнать людские страдания:

«О моя прекрасная повелительница Венера, тонкие вина и нежные поцелуи пресытили мое сердце; я жажду страданий.

Мы слишком много шутили и смеялись вместе; теперь я завидую слезам, и не розами, а шипами я хотел бы, чтобы голова моя была увенчана».



Партитура «Тангейзера».

Вагнер воспроизводит это место, совсем современное по замыслу, в первой сцене драмы, где Тангейзер говорит Венере: «Не одного только сладострастия требует мое сердце; теперь после наслаждения я желаю страдания». Но особенно в «Турнире певцов» Гофмана Вагнер нашел ряд мест, по-видимому, вдохновивших его. Офтердинген у Гофмана, как и вагнеровский Тангейзер, — пылкая, честолюбивая, жаждущая любви и славы натура. Он, как Тангейзер, соединен узами глубокой дружбы с великодушным, честным Вольфрамом Эшенбахом. В рассказе Гофмана Офтердинген оспаривает у Вольфрама сердце прекрасной графини Матильды Фалькенштейн, — так же, как Тангейзер в драме Вагнера является соперником Вольфрама из-за Елизаветы. Оба они, т. е. и

Офтердинген, и Тангейзер, прославляют в своих песнях Венеру и наслаждения, чем и навлекают на себя гнев вартбургских миннезингеров. Оба «после жалких блужданий по берегам адской реки», в конце концов искупаются и отрекаются: один — от чар Венеры, другой — от колдовства мрачного Клингзора.

Однако нужно признать, что Вагнер, в общем, мало чем обязан своим предшественникам. Если драма «Моряк-скиталец» почти целиком была уже набросана в новелле Гейне, которой Вагнер был вдохновлен, то драматическая фабула и в особенности внутреннее действие «Тангейзера» являются, напротив, безусловно оригинальным созданием.

Если Тангейзер в легенде — не более как кающийся сластолюбец, а Офтердинген Гофмана — безропотно покоряющийся судьбе честолюбец, то Тангейзер Вагнера символизирует один из самых глубоких инстинктов человеческого сердца — стремление к счастью, к непосредственному наслаждению, к осязаемому успеху. Та Венера, которую он воспевает, не есть только богиня расслабляющего и унижающего сладострастия; она также — источник всякой радости на земле, всякой красоты, — всего того, что делает жизнь светлой и привлекательной; без нее этот мир был бы только пустыней. Ее царство не для слабых, не для рабов; оно открыто только героям, — только тем сильным, которые, как Фауст, хотят вкусить от всех радостей, а также и от всех человеческих скорбей. Вот почему Тангейзер, покидая ее в первом акте, сохраняет страстное обожание к ней. «Никогда, — восклицает он, — моя любовь не была больше, никогда не была правдивей, как в этот момент, когда я навсегда должен оставить тебя!» Если он бежит из Венусберга, то это не вследствие аскетического отречения от счастья, но только потому, что ему надоело находиться в рабстве у сладострастия, что он желает выполнить свое назначение — назначение человека, что он понимает жизнь как вечную борьбу, а

не как состояние непрерывного пассивного блаженства. Поэтому он заранее знает, что никогда не вернется к Венере, так как он решил, подобно Фаусту, никогда не класть своей головы на подушку лени, никогда не ловить мимолетных мгновений, говоря: «Побудь со мной, ты так прекрасно!» Но все же любовь является для него высшим мировым законом: «Для тебя, о Венера, для тебя одной раздастся мое пение!.. Твои победительные чары — источник всякой красоты; от тебя исходит все чудное, все изящное. Пусть огонь, влитый тобой в мое сердце, на славу тебе сверкает ярким пламенем! Да, наперекор всему миру я без боязни всегда буду твоим защитником!» Таким образом, в Тангейзере раскрывается пред нами часть души Вагнера. Подобно своему герою, Вагнер чувствовал в себе сильное желание счастья; он горячо погнался за успехом в Париже, добивался его в Дрездене и вкусил опьяняющую радость первых артистических триумфов и удовольствие жить среди сочувствующих ему людей. Но как и Тангейзер, Вагнер чувствовал всю опасность, которую он может встретить, если будет находить удовольствие в радостях, для обыкновенного человека составляющих счастье. Для того, чтобы достигнуть того осязательного счастья, которого он желал, — чтобы приобрести славу артиста, он знал, что ему нужно будет подчинить вкусам публики голос своей высшей природы, следовать капризам моды, лгать перед самим собой, идти на низкие компромиссы. Положительные радости жизни представлялись ему только в форме унижительных искушений, которые он во что бы то ни стало должен был оттолкнуть, или же — совсем отказаться от своих артистических убеждений и унизиться в своих собственных глазах.

Между тем Тангейзер снова вступает в жизнь; прошлое кажется ему не более как дурным сном; он снова занимает свое место среди певцов в Вартбурге; снова видит дочь ландграфа, нежную, чистую Елизавету; сердце ее когда-то поко-

рили его песни, и она изнывала в тоске, когда он скрылся. Теперь, кажется, уже высшее блаженство ждет его. Елизавета проговорила ему о своей любви; она будет принадлежать ему, если он явится победителем на предстоящем поэтическом турнире, если он лучше других сумеет проникнуть в тайну чистой любви. Но он все еще подчиняется нечистому обаянию Венеры; он не может больше любить без того, чтобы страсть не запятнала его любви. И вот в возрастающем пылу спора Тангейзер все более и более отдается пожирающей его страсти до того самого момента, когда, снова охваченный безумным сладострастием, он провозглашает свой культ Венеры пред лицом негодующих певцов: «Пусть в честь твою, о богиня, раздастся мое пение... Твои победительные чары — источник всякой красоты, все чудное и прекрасное исходит от тебя одной. Кто, сжигаемый страстным пламенем, держал тебя в своих объятиях, тот, только тот знает, что такое любовь, и вы, несчастные, никогда не знавшие любви, идите туда, туда, на гору к Венере!»

Чтобы искупить свой грех, чтобы спастись от рабства преступных желаний, Тангейзеру нужно было научиться высокой добродетели самоотречения. И вот Елизавета дает ему собою пример. С сердцем, разбитым ужасным признанием, вырвавшимся из уст того, кого она любила, она отказывается от всякой надежды на счастье и посвящает свою жизнь Богу; она станет проводить дни свои в вымаливании прощения грешнику. И в то время, как раскаивающийся Тангейзер совершает паломничество в Рим, чтобы получить от папы отпущение грехов, Елизавета молит Небо о спасении того, кого она никогда не переставала любить. Но чтобы жертва ее была действительна, она должна быть полной жертвой. Когда первые пилигримы возвращаются из Рима, очищенные отпущением папы, и воспевают действие благодати, она скорбит, не видя среди них Тангейзера. Тогда она обращается с последней мольбой к Святой Деве Марии: «О Пресвятая Дева,

услышь мою мольбу, возьми меня с этой земли... прими меня под свой покров, дай мне, рабе твоей, чистой приблизиться к тебе, чтобы умолить твое бесконечное милосердие за грех того, кого я любила!» И Елизавета умирает, не зная, услышана ли ее молитва и спасен ли Тангейзер.



И. Тишачек в роли Тангейзера.

И для Тангейзера успокоение также — только в полном самоотречении, в смерти. Напрасно он отправляется в Рим с

сердцем, полным самого искреннего раскаяния; папа отказывается простить его: «Если ты отведал проклятого наслаждения, если ты адским пламенем горел, если ты видел гору Венеры, то будь проклят навсегда! Как этот жезл в руке моей никогда уже не оденется зеленеющей листвой, так никогда не распустится цвет спасения в твоей душе, пожираемой адским огнем». Отверженный наместником Бога на земле, Тангейзер в отчаянии хочет вернуться в гору Венеры, чтобы там в мрачном сладострастии найти себе забвение. Вот уже Венера спешит на его пламенный призыв, окруженная розовыми облаками, открывая свои объятия покинувшему ее любовнику, но Вольфрам удерживает его: «Один ангел молился за тебя на земле; скоро он будет парить над твоей головой, благословляя тебя, — Елизавета!» И вот со стороны Вартбурга спускается освещенная загорающейся на небе зарей погребальная процессия, неся в открытом гробе тело Елизаветы. Венера побеждена. Наконец Тангейзер находит силу также достигнуть высоты высшего самоотречения. Он падает ниц перед гробом и умирает возле невинной жертвы, восклицая: «Святая Елизавета, молись за меня!» Он также умирает, ничего не зная о своем спасении. Но вот приближается другая толпа пилигримов с известием о чуде, совершенном милостью Спасителя: жезл в руках папы зазеленел листвой — Тангейзер прощен!

Такая развязка, вполне ясная и удовлетворяющая, если рассматривать ее только с поэтической точки зрения, становится особенно туманной, если попробовать объяснить ее философски. Сам Вагнер дал два сильно различающихся друг от друга толкования своему произведению.

В 1851 году в «Сообщении моим друзьям» он говорит, что было бы ошибочно в «Тангейзере» видеть пьесу специфически христианскую, пессимистическую. Он не хотел осуждать вообще земную жизнь, любовь, страсть, но — только жизнь современную, такую любовь, которая является возможной

при нашей испорченной цивилизации. Поэтому «Тангейзер» был бы, в сущности, драмой революционной, протестом против существующего общества. В том свете, где мы живем, удовлетворение этого весьма законного желания наслаждения и любви, заложенного в сердце каждого человеческого существа, может быть куплено только ценою непоправимого падения. Человек, который стремится к достойной его любви, должен поэтому необходимо видеть в объекте этой любви идеал девственной чистоты, которого невозможно получить в этой земной жизни, и с которым можно соединиться только в смерти. А таким образом он логично придет к желанию смерти вовсе не потому, чтобы жизнь была дурна сама в себе или чтобы человек мог достигнуть истинного счастья только за гробом, но потому что современная жизнь сделала невозможной истинную любовь.

Так Вагнер истолковывает свою драму в годы, непосредственно следующие за революцией 1848 года, когда сам он является революционером, оптимистом и видит в философии Фейербаха наилучшее рациональное объяснение вселенной.

Несколько лет спустя его точка зрения совершенно меняется. С этих пор в доктрине Шопенгауэра узнает он философское объяснение, больше всего соответствующее его интуитивному мировоззрению. И вот под влиянием этих новых идей он дает своей драме совершенно другое объяснение, чем в 1851 году. По его мнению, «Голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин» имеют основанием пессимистическое воззрение — или, точнее, интуицию — на мир. Чем они велики, это — «трагической поэзией самоотречения, роковым и избавительным отрицанием Воли к Жизни». Это-то чувство и дает музыке «Тангейзера» ее глубину и ее пронизающий голос. Но то пессимистическое мировоззрение, которое Вагнер как интуитивный поэт излагал в конкретной форме в своих драмах, не было еще способно абстрактно выразиться в форме доступных разуму теорий. Более того: было не сознаваемое

им противоречие между его философскими убеждениями и его артистическими интуициями. Он самопроизвольно, благодаря художественному инстинкту, создавал пессимистические драмы, которые потом не совсем успешно пытался истолковывать с помощью формул и понятий оптимистической философии.

Таким образом, толкования Вагнера оставляют нас в недоумении относительно истинного смысла драмы «Тангейзер». Есть ли это трагедия христианская? оптимистическая? пессимистическая? Нужно ли верить Вагнеру 1851 г. или Вагнеру 1856 г.? Решение этой маленькой задачи зависит от того решения, которое дадут общему вопросу вагнеровской философии. Поэтому я позволю себе теперь же вкратце наметить этот вопрос, хотя о нем следует поговорить более подробно; но этим мы займемся в следующей главе.

Для объяснения тех неоспоримых противоречий, которые кроются в философской мысли Вагнера, имеются налицо две основные теории. Первая состоит в объяснении их исторической эволюцией мнений Вагнера. Нам скажут, например, что Вагнер был религиозным христианином со склонностью к пессимизму в 1848 г.; что с 1848 до 1854 г., под влиянием Фейербаха, он сделался оптимистом и атеистом; что с 1854 г. он обращается к пессимизму Шопенгауэра, и потом, в конце своей жизни, снова склоняется в сторону оптимизма. Другое решение состоит в утверждении основного единства мысли Вагнера в продолжение всей его жизни, — его способности одновременно воспринимать не разумом, а благодаря тому свойству артистической интуиции, которое мы определили раньше, видимо противоречивые истины; некоторые наиболее заметные изменения в мысли Вагнера объясняются по этой гипотезе тем допущением, что разум у него никогда не мог идти рука об руку с интуицией, и в несовершенной форме, с помощью формул, не передающих точно его мысли, высказывал представления, которыми самопроизвольно снаб-

жал его творческий, художественный инстинкт. У нас нет времени детально излагать обе эти гипотезы — к ним мы вернемся в следующей главе. Ограничимся пока на время изложением того, какое толкование нужно дать «Тангейзеру» по тому и другому предположению.

Если признать историческую эволюцию мысли Вагнера, то можно предположить, что он проходил через тот период, когда, может быть, вследствие влияния романтиков (которые, как известно, снова ввели в моду католицизм и мистицизм) он склонился к неопределенно аскетическому и пессимистическому христианству. Замечают, что до 1848 года религиозно-философские верования Вагнера являются почти ничем иным, как предрассудками просвещенного человека, принимающего на веру преходящие идеи своего века, не углубляясь в их суть. Он, подобно музыканту в «Паломничестве к Бетховену», верит в Бога, в Бетховена и в избавительную силу великой музыки. Он представляет себе вселенную управляемой живым личным Богом, с которым люди могут входить в сообщение через молитву. На земле царствует грех; современная цивилизация в корне испорчена, полна эгоизма, не способна к совершению добра и к дарованью человечеству счастья. Но люди всеми силами должны стремиться к идеалу, к тому далекому идеалу красоты и непорочности, которого они не осуществят на земле, но когда-нибудь достигнут в таинственном «том свете», после смерти, если только в этой жизни они сумеют отречься от всякого преступного желания. «Тангейзер», как и «Лоэнгрин», является пьесой, пропитанной христианским духом, или, по крайней мере, пьесой действительной, и представляет собою полный контраст с драмами 1848 года, атеистическими, утверждающими, что человек должен найти свое счастье на этой земле, в этой жизни, а не в каком-то воображаемом раю.

Если же, напротив, признавать основное единство мысли Вагнера, то окажется, что «Тангейзер» является драмой вместе оптимистической и пессимистической, в которой с одинаковой силой утверждается необходимость любви, стремле-

ния к счастью и необходимость самоотречения. Человек должен любить и желать, как Тангейзер; он должен идти вперед в завоевании успеха, работать над осуществлением идеала, верить в будущее счастье человечества; при этом все равно, представляется ли это счастье символически, как сверхземное блаженство за гробом, или как человеческое благосостояние, когда-нибудь осуществимое на земле будущими поколениями. И как человек должен жить и делать, он должен также, подобно Тангейзеру, научиться самоотречению; он должен осознать испорченность мира, должен убить в себе эгоистическое желание. Следовательно, Тангейзер — великий тип, потому что он с неудержимым жаром захотел познать все человеческие радости, пожелал счастья с Елизаветой, и вместе с тем потому, что сумел отречься от всякой надежды на счастье и нашел успокоение в полном отречении, в смерти, а не в слабости удовлетворенного желания. Поэтому надо остерегаться искусственно вводить контраст между драмами первого периода — «Тангейзером» и «Лоэнгрином» — и драмами второго периода — «Кольцом Нибелунга» и «Парсифалем». Все герои Вагнера являются в большей или меньшей степени зараз сильными и покорными, — оптимистами, стремящимися к счастью, и пессимистами, отрекающимися от воли к жизни. Все драмы его основаны на интуиции, с первого взгляда сбивчивой для разума и логики, но справедливость и глубину которой инстинктивно чувствует сердце, — на интуиции равной необходимости и равной красоты: любви и отречения.

На самом деле эти две гипотезы — гипотеза единства и гипотеза эволюции мысли Вагнера — отнюдь не кажутся мне непримиримыми. Они, собственно говоря, представляют собою две различные стороны истины. Вагнер, наверное, изменился в своих политических, философских и религиозных мнениях. Внешние случайные события, как-то: чтение Фейербаха, революция 1848 г., изучение философии Шопенгауэра, дружба с баварским королем Людвигом, торжество байрейтского дела — оказали весьма существенное влияние на

его идеи и заставили мысль его двигаться по тому или другому отдельному направлению, принимать те или другие формулы для передачи того, что он чувствовал. Но эти изменения, собственно говоря, более кажущиеся, чем действительные: они скорее касаются выражения мысли Вагнера, чем самой его мысли. Поэтому, изменяясь под впечатлением событий, Вагнер, вероятно, гораздо более оставался верен самому себе, чем это кажется с первого взгляда по его теориям. Критик, желающий обдумать интеллектуальную эволюцию Вагнера, должен, следовательно, постараться понять его зараз в его множественности и в его единстве. Так поступим в данном случае и мы при толковании «Тангейзера», который занимает нас в настоящее время; «Тангейзер», как «Моряк-скиталец» и «Лоэнгрин», относится к тому периоду жизни Вагнера, когда он был особенно поражен пороками современного общества; вероятно, он страдал, чувствуя в себе полную противоположность во вкусах и идеях с публикой и не надеясь при этом на то, чтобы этот антагонизм необходимо имел конец в ближайшем будущем. Под этим впечатлением он еще с большей силой чувствует необходимость полного отречения от материального счастья; идеал кажется ему далеким, недостижимым, отделенным от действительности непроходимой бездной; и вот для выражения своей мысли он охотно пользуется христианскими символами, довольно точно отвечающими его идеям. Подобно христианину, он говорит о земной испорченности, о грехе, о необходимости раскаянья, об обращении на путь истины, о надежде на будущую блаженную жизнь, о вере в Бога любви, который слышит молитвы людей и позволяет умилоствовать себя заступничеством святых. Однако он сознает, что его пессимизм не является абсолютным, что его христианство — главным образом символическое. Он не осуждает жизнь вообще, но осуждает только жизнь современную; он не хочет, чтобы человек совершенно отказался от счастья, но хочет, чтобы он отказался лишь от того презренного, унижительного счастья, которое только и возможно среди извращенной цивилизации. И эта-

то убежденность в испорченности века, смотря по обстоятельствам, создает или христианина, который стремится к небесам, или революционера, который хочет разрушить существующий социальный строй. Вагнер зараз и с одинаковой искренностью является и тем и другим — немного более христианином до 1848 г. и немного более революционером, когда события 1848 г. склоняют его к той мысли, что возрождение человечества, быть может, близко и должно быть осуществимо в этой жизни. В это-то время он и утверждает в своем «Сообщении моим друзьям» вполне искренно, что «Тангейзер» не есть пьеса специфически христианская, а революционная драма, как «Кольцо Нибелунга», и он был прав. Несколько лет спустя равновесие его сложной натуры снова стремится нарушиться в пользу христианского и пессимистического начала. Тогда в письмах к Рекелю он доказывает обратное: что именно трагическое чувство необходимости отречения и составляет красоту «Моряка-скитальца», «Тангейзера» и «Лоэнгина»; что самое «Кольцо Нибелунга» есть, в сущности, пессимистическая драма; и он опять-таки прав. На самом деле в продолжение всего этого периода основная мысль его остается почти идентичной самой себе; она делает только едва уловимые колебания около своей точки равновесия.





IV

«Лознгрин»

*Рассказ Вольфрама Эшенбаха. — Легенда о Рыцаре лебедя. —
Филологическая работа Вагнера. — Внутреннее действие в «Лознгрине».
— Характеристика Лознгринна. — Характеристика Эльзы.*

Сюжет «Лознгринна» вырисовался в воображении Вагнера почти одновременно с сюжетом «Тангейзера». В первый раз он открылся ему в Париже, когда весной 1842 г., приготавливаясь к «Тангейзеру», он прочитал поэму о Вартбургском турнире. Напомним себе, что этот легендарный турнир оканчивается чем-то вроде ученого состязания между Вольфрамом Эшенбахом и Клингзором. Так, по одной редакции поэмы, Клингзор задает вопрос Вольфраму об Артуре и Круглом Столе, и Вольфрам в ответ ему рассказывает историю Лознгринна. Этот рассказ, очевидно прибавленный в конце XIII века к более древней поэме о турнире певцов, был сочинен

каким-нибудь баварским жонглером и имеет лишь весьма посредственную цену в поэтическом отношении. Сначала Вагнер не признал за ним ни морального значения, ни драматического интереса. Он отнесся недоверчиво к мистическому колориту, приданному легенде этим жонглером; его рассказ напомнил ему «те вылепленные и размалеванные изображения святых, которые встречаются на больших дорогах и в церквях католических стран». Однако это неприятное впечатление понемногу изгладилось. Он изучил миф о Лоэнгрине в различных немецких и иностранных вариантах и благодаря трудам филологов лучше усвоил происхождение и первоначальный смысл его. И вот скоро эта прекрасная легенда предстала перед ним очищенной от излишних прикрас, уже не как рассказ специфически христианский и сверхъестественный, а как продукт народного гения, как поэма, затрагивающая эмоции, вечно живущие в глубине человеческого сердца. Едва только он окончил партитуру «Тангейзера», как, воспользовавшись пребыванием в Мариенбаде (1845 г.), прежде чем приняться за репетиции своей новой оперы, набросал подробный план драмы на сюжет легенды о Лоэнгрине, который с этого времени сильно завладел его воображением. Этой же зимой он написал либретто, прочитанное им 17 ноября в кружке друзей. В следующем году он начал композицию своей драмы, которая хотя и была беспрестанно прерываема вследствие его неотложных дирижерских обязанностей, однако не потребовала от него почти и года. Он начал с третьего акта, который содержал в себе главный отрывок поэмы, большой рассказ Рыцаря св. Грааля (9 сент. 1846 г. — 5 марта 1847 г.); затем он перешел к первому акту (12 мая — 6 июня 1847 г.); потом ко второму акту (18 июня — 2 августа 1847 г.) и закончил прелюдией, которая помечена датой 28 августа 1847 г. Совершенно оконченная к концу марта 1848 г. партитура была представлена дирекции дрезденской оперы и принята ею. События 1848 г. и восстание в

мае 1849 г., в котором Вагнер принял участие, как мы увидим дальше, помешали постановки «Лоэнгрин» в Дрездене. Первое представление было дано только 28 августа 1850 г. в Веймаре под управлением Листа, которому Вагнер, изгнанный в то время из Германии, принужден был доверить исполнение своего нового шедевра.

Немецкая легенда о Лоэнгрине в самой простой форме встречается в конце «Парсифаля» Вольфрама Эшенбаха. Он представляет нам герцогиню Брабантскую, имени которой не называет, столь же добродетельной, сколь богатой и благородной принцессой; ее руки добиваются много претендентов, но она отказывает всем им не по гордости, но потому что хочет отдаться только тому супругу, которого пошлет ей Бог. Напрасно ее бароны порицают ее за то, что она не дает им государя; невзирая на их угрозы, она упорно стоит на своем решении. И вот тогда появляется на ладье, запряженной лебедем, Лоэнгрин, сын Парсифаля, посланный к благочестивой герцогине из чудесного царства Грааля, Монсальвата. Он высаживается в Антверпене, вызывая своей благородной осанкой всеобщее удивление. «Принцесса, — говорит он, — если я должен сделаться государем этой страны, то я потеряю другое столь же прекрасное царство. Поэтому выслушай мою просьбу: никогда не спрашивай, кто я; под этим условием я навсегда останусь с тобой. Но если ты не послушаешься этого предостережения, Бог призовет меня туда, куда — Он знает». Герцогиня связывает себя клятвой — никогда не преступать этот запрет — и делается женой неизвестного. В продолжение нескольких лет она живет с ним душа в душу, счастливая, обожаемая, и дает ему прекрасных детей. «Многие в Брабанте, — прибавляет поэт, — знают еще историю двух супругов: как он пришел и как он ушел, сколько времени он оставался и как вопрос герцогини заставил его уйти. Жалко ему было покидать ее. Любимый лебедь его приплыл за ним, таща за собой прекрасную ладью. Из своих богатств он оста-

вил там внизу меч, рог и перстень. Итак, это был Лоэнгрин; он был, как говорят нам, сыном Парсифаля; неизвестными путями, по суше и по морю, он вернулся в царство Грааля». Те же существенные данные встречаются, значительно пополненные, обогащенные многочисленными эпизодами и измененные во многих второстепенных пунктах, в двух довольно важных немецких поэмах XIII века: в «Рыцаре лебедя» Конрада Вюрцбургского и баварском «Лоэнгрине», который, как мы уже говорили, был связан с поэмой о Вартбурге.

Специальная легенда о Лоэнгрине, в свою очередь, есть только один из частных видов более распространенной легенды о Рыцаре лебедя, довольно много вариантов которой — и французских, и немецких — известно, и которая, наверное, получила происхождение в стране, лежащей между Рейном, Мозелем и Шельдой, — там, где с давних пор поселилось франкское племя. Сюжет этой легенды в главных чертах вкратце может быть передан так: неизвестное лицо, прекрасное, смелое, стоя на ладье, запряженной лебедем, подплывает к чужеземной стране в тот момент, когда его вмешательство может спасти от большой опасности одну принцессу, вдову или сестру, преданную своими или брошенную без защиты по ненависти преследующих ее родителей; он освобождает ее от ее врагов, женится на ней и делается родоначальником славного племени. Но по прошествии известного срока лебедь неожиданно возвращается и неизвестный принужден повиноваться его призыву: возвратиться туда, откуда он пришел. Первоначальное происхождение этой легенды весьма неизвестно, и трудно с какой-либо вероятностью определить, в какой стране зародился первый источник ее, хотя типическая подробность этой легенды — лебедь, везущий неизвестного воина — вероятно, все-таки германского происхождения.

С другой стороны, мотив фатального любопытства женщины, заставляющий Лоэнгринна уехать, так как ему предложен

запрещенный вопрос, также наверно очень древнего происхождения. Он встречается в истории Гелиаса и Беатрисы (бельгийский вариант легенды о Рыцаре лебедя). Равным образом он является в мифе о Зевсе и Семеле, в котором Вагнер видит у греков как бы нечто соответствующее легенде о Лоэнгрине. Как Эльза лишается счастья и жизни из-за того, что спросила у своего избавителя, кто он и откуда пришел, так и Семела уничтожается огнем Зевса за то, что пожелала увидеть своего божественного возлюбленного в его настоящем виде, во всем блеске славы его, среди грома и молний.

Вагнер не удовлетворился, как он сделал это в «Морякескитальце», одним рассказом легенды и приспособлением его к музыкальной драме. Изучение легенд и вообще германских древностей действительно сделалось одним из его любимых занятий, особенно после его возвращения в Дрезден. С этой целью он не только пополнил свою домашнюю библиотеку, но и сделался одним из самых усердных посетителей дрезденской королевской библиотеки. И мы видим, что с этих пор драматическое сочинение Вагнера сопровождается настоящей филологической работой. Для того, чтобы какой-нибудь сюжет, и в особенности сюжет легендарный, сделать сюжетом музыкальной драмы, нужно, как мы видели это раньше, насколько возможно упростить внешнее действие, свести его к главным чертам и при этом с величайшей тщательностью выделить все, что заключается эмоционального и символического в рассказе. И к этой работе Вагнер хочет подойти не только как поэт, но и как филолог. Он хочет, чтобы его драмы не были произвольной, чисто литературной фантазией по отношению к легенде, но чтобы они верно воспроизводили подлинные первоначальные данные древней легенды и передавали ее оригинальный смысл. Его пьесы не должны быть отдельным, индивидуальным созданием субъективного поэта, который по-своему распоряжается имеющимся в его руках материалом; он хочет, чтобы они возможно более

носили на себе отпечаток необходимости, чем и отличаются произведения, вышедшие из народного предания. Его мечта — восстановить ту идеальную, первобытную легенду, которая являлась бы, так сказать, началом и прототипом всех более или менее измененных и пополненных рассказов, перешедших к нам по преданию. Следовательно, в конце концов он стремится к той же самой цели, что и филолог, но только другим путем. Филолог сравнивает тексты, классифицирует; метод его по преимуществу аналитический и рациональный. Вагнер, наоборот, действует при помощи интуиции и поэтического синтеза. Равно как Гете в бесчисленной разновидности животного и растительного царств интуитивно усматривал их происхождение от немногих простейших типов, так и Вагнер в варьированных рассказах об одном и том же легендарном событии, при помощи какого-то поэтического видения, различал простейшую форму, из которой эти рассказы вышли. Он был одарен удивительным воображением, позволявшим ему комбинировать бесчисленные элементы преданий и группировать их в грандиозные синтезы. Конечно, мы не хотим этим указать на драмы Вагнера, написанные на сюжеты легенд о Рыцаре лебедя, о Нибелунгах, о Тристане и Парсифале, как на научное разрешение бесконечно тонких и туманных вопросов, которыми задаются филологи относительно этих легенд. Тем не менее замечательно то — факт, часто констатируемый филологами, — что Вагнер часто с помощью своего интуитивного, поэтического метода приходит к результатам, весьма близким к тем, которых достигали люди науки с помощью своих критических приемов. Таким образом, его драмы кажутся нам чем-то вроде синтетического резюме подлинного предания; и мы очень склонны думать, что эта истина (по крайней мере относительная), присущая произведениям Вагнера, является весьма важным фактором их успеха.



Лоэнгрин.

Следствием такого метода сочинения является то, что насколько сравнение драм Вагнера с их источниками было легко для такой пьесы, как, например, «Моряк-скиталец», полученной единственно из рассказа Гейне, настолько оно осложняется для таких произведений, как «Лоэнгрин» и, в особенности, «Кольцо Нибелунга», элементы которых заимствованы из весьма большого числа различных источников.

«Лоэнгрин», например, имеет главным источником баварского «Лоэнгрина», но в нем встречается много мест, заимствованных из «Рыцаря лебедя» Конрада Вюрцбургского; остальные — из легенды о Детях-лебедях, из легенды о предках Готфрида Бульонского, из источников о «Титуреле» Альбрехта, из «Nibelungenlied», из легенды о «Еврианте», может быть, также из «Мерлина» Иммермана, из «Тамплиера и жидовки» Маршнера и т. п. Чтобы сравнение «Лоэнгрина» с его источниками было истинно плодотворным и поучительным, оно предполагало бы, таким образом, длинный ряд анализов и особенно детальное изложение легенды о Рыцаре лебедя и близких ей легенд, что само по себе легко составило бы материал для целого тома. Поэтому, чтобы оставаться в границах, предписываемых нам условиями нашей работы, мы вынуждены ограничиться теперь краткими общими указаниями по этим вопросам и отослать любознательного читателя, желающего идти дальше в изучении источников вагнеровской драмы, к специальным сочинениям по этому предмету. Итак, мы переходим прямо к изучению драмы Вагнера.

Из всех драм Вагнера «Лоэнгрин» — самая меланхолическая и глубоко пессимистическая. Она основана, как пишет сам маэстро Рекелю в 1854 г., на «крайне трагическом положении нашего века», так как указывает на тот порыв любви, который влечет возвышенные натуры к темной толпе, и в то же время на невозможность для этих великих душ найти в реальном современном мире ту любовь, которую они хотят найти здесь. Об этом-то роковом недоразумении между высшим гением и действительным человечеством и говорит нам скорбная история Лоэнгрина и Эльзы. В начале драмы Эльза одинока в мире; у нее нет ни родителей, ни друзей, которые могли бы защитить ее. Окруженная со всех сторон темными заговорами бессовестных врагов, она находится под позорным обвинением: если она не может оправдаться, то от этого зависят ее честь и жизнь. Но в своем горе Эльза слезно воззва-

ла к Небу, и раздирающая сердце жалоба ее дошла до Бога; в видении ей явился божественный герой необычайной чистоты, озаренный дивным сиянием; она знает, что он придет к ней, защитит ее; она ждет его... И вот в тот решительный момент, в ту минуту, когда враги Эльзы думают, что уже уничтожили ее, является в самом деле неизвестный посол от Бога, влекомый по волнам лебедем, в сиянии торжествующей красоты, с челом, отмеченным печатью божественности. В таинственном царстве света и чистоты, где он жил, где-то далеко-далеко, из глубины несчастного страждущего человечества он услышал раздавшийся скорбный крик Эльзы. И вот он ответил на ее пламенный призыв, он покинул свое блаженное жилище для того, чтобы спасти ее, чтобы жить с ней среди людей. Но как он идет на бой за нее, не требуя от нее доказательств ее невинности, так Эльза, в свою очередь, должна верить в него, отдаться всецело своему спасителю, сохранить в своем сердце полную, безусловную веру, веру неослабевающую, абсолютную веру, которая не нуждается ни в каких доказательствах, не требует от любимого существа ни объяснений, ни оправданий, которая не желает узнавать и знать, но довольствуется тем, что верит и обожает.

Nie sollst du mich befragen
Noch Wissen's Sorge tragen,
Woher ich kam der Fahrt,
Noch wie mein Nam' und Art!

Но такой доверчивой, простосердечной любви, которая одна только может приблизить смертную к Богу, неизвестному не суждено было получить от Эльзы. Превосходство его природы отмечено неизгладимыми чертами на всем его существе. Он не может не явиться чудом для людей, отличным от всего, что они видели и знали до сих пор. Поэтому он среди них возбуждает не только удивление, изумление, но также и

зависть. Ожесточенный враг Эльзы — ужасная Ортруда, женщина, «не знавшая любви», мрачная колдунья, которая хотела бы отомстить представителям христианского духа за диких божеств побежденного язычества, преследует Лоэнгри-на жестокой, неумолимой злобой; между ней и им — борьба без пощады, борьба, в которой один из двух должен необходимо быть уничтожен. Для достижения своих целей она прилагает свои силы к тому, чтобы поколебать доверчивое сердце Эльзы, вселить в него тревогу и подозрение относительно ее рыцаря. Сначала юная девушка сопротивляется нападению своего вероломного врага, но мало-помалу яд сомнения проникает в ее душу и делает свое дело: доверчивое и кроткое обожание своего освободителя сменяется в ее сердце ревностью и боязнью; она теряет от той мысли, что неизвестному, который спас ее, может когда-нибудь прискучить ее любовь, и что тогда он покинет ее с тем, чтобы возвратиться в те таинственные края, откуда он пришел. Наконец, в минуту исступления и крайней тоски из глубины ее существа вырывается роковой вопрос, который навсегда разрывает связь, соединявшую ее с ее спасителем. Лоэнгрин понимает, что вера пропала в душе Эльзы: ей уже недостаточно любить, она хочет знать. И ему остается только открыть себя и удалиться. Перед королем и всем собранием баронов он отвечает на вопрос Эльзы; он рассказывает о великолепии своей настоящей отчизны, о том далеком недоступном для простого смертного Монсальвате, об обители Божиих избранников; он говорит о неизреченных тайнах Грааля, о святой реликвии, принесенной ангелами на землю и вверенной для хранения таинственному рыцарству; он открывает, наконец, свое высокое происхождение: отец его Парсифаль, король Грааля. С этих пор — конец его прекрасной грезе любви. Раз он открылся в своей божественности, закон Грааля не позволяет ему больше оставаться среди людей. С сердцем, полным бесконечной грусти, Лоэнгрин входит в ладью, которую привозит верный ему ле-

бедь. И в то время, как он удаляется, уносимый в свою таинственную отчизну, Эльза опускается бездыханной на руки своего брата и умирает от скорби, что, познав высшее блаженство, она не могла сохранить его.



Совершенно так же, как и «Тангейзер», «Лоэнгрин» является личной исповедью Вагнера. Как в «Тангейзере» он символизирует тот стремительный порыв, который побуждал его к завоеванию земных утех, иногда сопряженному с риском

позабыть свое божественное призвание, так и в «Лоэнгрине» он олицетворяет божественный элемент своей природы, тот идеал чистоты и красоты, который был его настоящей отчизной; сверх того, он вложил в сердце своего Рыцаря лебедя, с одной стороны, пламенное желание, которое он чувствовал в себе — принести этот идеал страждущему человечеству, а с другой стороны, скорбное сознание полного своего одиночества. Наученный опытом в Париже и разочарованиями в Дрездене, Вагнер поневоле пришел к осуждению мира, в котором он жил, суетность и пошлость которого он проклинал. Он увидел художественное бессилие своих современников, их неспособность подниматься до созерцания прекрасного. Он увидел, что все современное общество страдает от глубокого и, без сомнения, неизлечимого зла, что оно лишилось не только чувства красоты, но и бескорыстного стремления к истине и добру, что им завладела эгоистическая страсть к непосредственным материальным наслаждениям. Такая грубая чувственность возмущала его. Подобно Тангейзеру, который бежал от соблазнов Венусберга и пошел за кроткой Елизаветой в обитель вечной чистоты, он отказался от мира, от его суеты и от успехов; его влекло к идеалу чистоты, полной непорочности. Поднявшись в эти небесные сферы, далеко от современной жизни и от ее испорченности, он испытывал сначала то приятное чувство облегчения, которое ощущается на ледяных уединенных вершинах Альпийских гор, где воздух чист, здоров и прозрачен, откуда взор охватывает расстилающиеся долины и равнины и сверху смотрит на людской муравейник. Но едва лишь он вкусил радость освобождения, как в душе его поднялось некоторым образом противоположное чувство. Теперь он страстно желал возвратиться к человечеству, к реальной жизни, которую он далеко оставил за собой; покинуть эту пустыню, полную лучезарного света, но бесплодную и ледяную; бежать от ослепительного блеска совершенной чистоты и снова спуститься

в те теплые, тенистые страны, где живут люди, где цветет любовь. Есть гении, которые могут довольствоваться самими собой, которые, как Гете, поднимаются в своем шествии вперед очень высоко над современниками, проникают в те уединенные страны, куда может отважиться проникнуть один только гений, но которые находят наслаждение в своем уединении; продолжают свое восхождение, забывая о людской толпе, никогда не останавливаясь на своем пути, и которые, по прекрасному выражению Гете, стремятся «все выше воздвигнуть пирамиду своего бытия». Для Вагнера же, напротив, это одиночество было невыносимо. Он не мог довольствоваться достижением чистых стран искусства, созерцания идеала; ему нужно было увлечь за собою и своих современников. Не полный пессимизм, не отречение от жизни и не отвращение к реальности заставило его подняться на светлые высоты идеала, но только ненависть к современному миру, грязью и испорченностью которого он гнушался. Любовь привела его в царство идеала, и вот теперь та же самая любовь влекла его опять к земле, побуждая его спуститься к несчастному страждущему человечеству, чтобы освободить его от страданий, возродить и спасти его.

Поэтому тщетная попытка Лоэнгина приобрести любовь Эльзы, по Вагнеру, есть поэтический образ его бесплодных усилий заставить понимать себя своих современников, или еще более обще, — трагедия артиста в современном мире. Артист требует от современников любви; он мечтает расшевелить их, тронуть их сердца, вдохнуть в грудь испорченного, выродившегося общества священное пламя вдохновения, сообщить им то видение высшей жизни, которое наполняет его душу. Но современный мир вместо того, чтобы добровольно ответить ему живым пониманием, — вместо того, чтобы совершенно просто послушаться голоса своего сердца, упорно продолжает судить артиста холодным умом с его предубеждениями и предрассудками. Если же случайно артисту уда-

стся бросить искру энтузиазма в избранную душу, злоба и зависть сейчас же постараются загасить это зарождающееся пламя. Эльза спрашивает у Лоэнгина, кто он, откуда пришел; она перестает любить для того, чтобы постараться понять. Так артист, отвергнутый современным миром, замкнувшим для него свое сердце, должен уйти в свои грезы, скрыться в свою роскошную раковину и жить там в одиночестве, не имея возможности сообщить своим современникам ту «благую весть», носителем которой он является.

Что составляет высшую красоту такого пессимистического заключения «Лоэнгина», так это то, что оно дает сильное впечатление какой-то абсолютной, роковой необходимости. Любопытно то, как артистически работал Вагнер: он *чувствовал* этот характер необходимости прежде, чем *понимал* его. Доказательство этого мы находим в следующем анекдоте, который он рассказывает в своем «Сообщении моим друзьям». Один его друг, которого он уважал за его ум и знание, доктор Франк, после прочтения либретто сделал ему замечание, на первый взгляд основательное и приведшее его сначала в сильное смущение. По словам этого критика, Лоэнгин был только холодный эгоист, и его безжалостная строгость в конце концов скорее внушает отвращение, чем вызывает симпатию. Хотя он сам признавался, что это замечание было подсказано ему не непосредственно впечатлением, произведенным чтением пьесы, а силою размышления, тем не менее Вагнер в первый момент был так озадачен этим возражением, что одно время думал даже переделать всю свою поэму: в конце пьесы Лоэнгин, открыв свое высокое происхождение, должен был отказаться от своей божественности, чтобы иметь возможность остаться с Эльзой. Однако он вскоре же почувствовал — и друг его разделил с ним это чувство — все, что было оскорбительного в таком новом заключении. Лоэнгин *не мог* отказаться от своей божественности, потому что он абсолют, очеловечившийся идеал; что именно состав-

ляет трагическую красоту его характера, это — то, что в силу самой своей природы он *осужден* на исчезновение, если не встретит той абсолютной, непогрешимой веры, которая одна только может возвысить смертную до него. Но — увы! — такой веры нет в этом мире. Душа человеческая в высшем экстазе на момент может приближаться к этому миру невидимых реальностей, возвышаться на время до той абсолютной веры, которая непреодолимо вызывает призываемого ею спасителя. Но такие высокие минуты кратковременны. И когда душа пробуждается от своей очаровательной грезы, то она может только с отчаянием констатировать ту бесконечную пропасть, которая отделяет ее от промелькнувшего перед ней абсолюта. Как только экстаз исчезает, никакая сила в мире не в состоянии возвратить непосредственное видение навсегда улетевшего идеала.

Если поведение Лоэнгина диктуется непреклонной необходимостью, то поведение Эльзы является не менее фатальным. Мы только что представили катастрофу как результат трагической ошибки Эльзы; она казалась нам женщиной, спохватившейся сейчас после того, как отдалась; она сомневается среди своей любви и таким образом делается виновной в некоторого рода нравственной измене пред своим избавителем. Но Вагнер во время композиции «Лоэнгина» приходит к устранению такого понимания характера Эльзы. В конце концов он видит в ней антитезу характера Лоэнгина. Рыцарь Грааля — это представитель абсолюта, — бытие, пришедшее к сознанию самого себя и вселенной; и вот он хочет, так сказать, пополнить себя любимой женщиной, т. е. созданием всецело инстинктивным, чисто бессознательным и простым. Лоэнгин «знает»: одно только желание любви связывает его с областью инстинктивной жизни. Эльза — это женщина, которая чувствует и любит, не заботясь о знании, — это, по выражению Вагнера, «дух народа», символ толпы тех простых, самородных душ, которые не имеют иного про-

водника в жизни и в делах, кроме голоса своего сердца. Но как Лоэнгрин, который «знает», ищет себе спасения в «любви», так Эльза, которая «любит», должна, напротив, с непреодолимым жаром стремиться к «знанию». Ее ревность, ее сомнения являются логическим и фатальным следствием ее любви. Чем больше она любит Лоэнгрина, тем больше она хочет, чтобы ее любовь сделалась «сознательной». Поэтому, из-за повиновения необходимости любви, она и стремится добровольно к своей гибели. С сердцем, переполненным бесконечным обожанием, внушаемым ей ее спасителем, она предпочитает скорее умереть, предпочитает скорее навсегда разрушить свое счастье, чем не обладать всецело своим возлюбленным. Рассматриваемая с такой высокой точки зрения трагедия Лоэнгрина является, если это можно, еще более трогательной, чем та, какою мы представляли ее себе раньше. Эльза несколько не «грешит», она повинуется только закону своей природы; подобно Брунгильде в «Кольце Нибелунга», она становится «видящей», она через любовь стремится к «знанию», но за это «знание» она расплачивается своим счастьем. Поэтому ее вопрос, предложенный Лоэнгрину, теперь представляется нам уже не актом слабости, но как бы актом высшего самоотречения: смерть кажется ей лучше, чем неполная любовь... И такую дивную женщину Лоэнгрин не может ни понять, ни сделать счастливой. Он осужден навеки не знать высшей любви, — и это потому, что он сохранил самый высокий вид эгоизма — сознание своей божественности, потому что если он хочет быть любимым, то не хочет и не может хотеть, чтобы его поняли и узнали, потому что он необходимо должен видеть в Эльзе сомнение там, где есть только высший порыв любви. Следовательно, Эльза и Лоэнгрин *не могут* найти счастья друг в друге. Высшее счастье, совершенная любовь, дело спасения и искупления не могут быть результатом соединения бога с женой, существа, всецело сознающего себя и вселенную, с созданием всецело

инстинктивным. Для того, чтобы это спасительное соединение могло совершиться, нужно, чтобы тот же человек был «простецом», а не «мудрецом»; инстинкт, а не разум должен вести человека к счастью и спасению; только такие самопроизвольные герои, как Зигфрид и Парсифаль, которые бессознательно и счастливо развиваются по вечным законам природы, — только они и могут подняться до высочайших вершин любви и успешно выполнить ту задачу, в которой не имел успеха Лоэнгрин. Царство Божие дается простым.





V

Вагнер-революционер

1

Вагнер и дрезденские артисты. — Отношение публики к Вагнеру. — Враждебность знатоков и критику. — Ссора Вагнера с Литтихау. — Душевное состояние Вагнера к 1848 г.

Когда Вагнер занял место капельмейстера в Дрездене, он, как мы видели, решился воспользоваться тем авторитетом, который доставляло ему его положение, чтобы посредством королевской оперы провести свои новые идеи в драматическом искусстве. Вступив в эту должность, он сейчас же решительно взялся за дело — выполнить свою программу реформ. Но вскоре он убедился в том, что плохо рассчитал си-

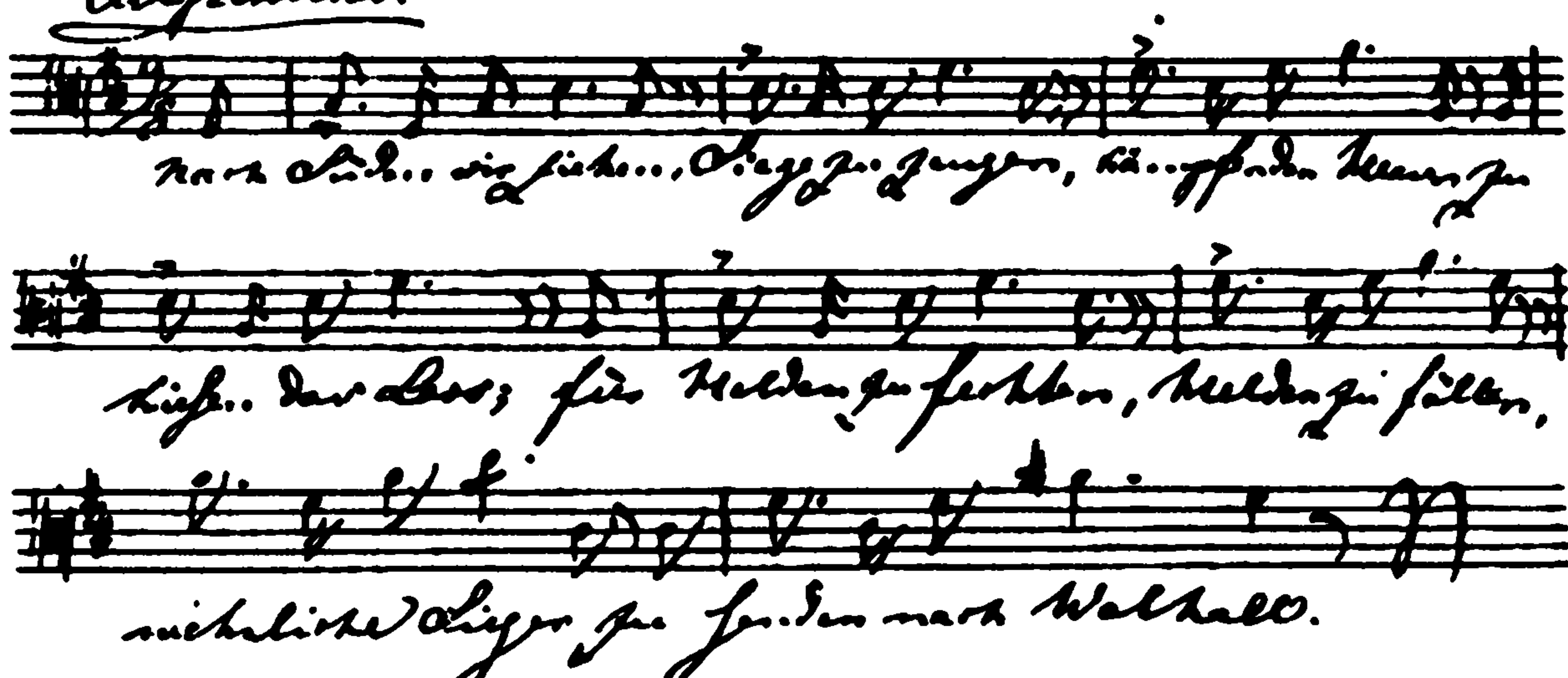
лу тех сопротивлений, с которыми ему пришлось столкнуться. По мере того, как он шел вперед и отчетливее выяснял себе, кто он и чего он хочет, — он чувствовал, что против него поднимается все более могущественная тайная и явная оппозиция. Мало-помалу он понял, что всего его гения, всей его энергии, всего его заразительного энтузиазма не было достаточно для того, чтобы одержать победу над силою инертности одних и нежелания других. Семь лет шаг за шагом он боролся «против всемогущества глупости и царящего невежества» — до того дня, когда он убедился, что всякая серьезная реформа в опере невозможна при современных условиях общества и стал ждать спасения еще только от всеобщей революции, которая сверху донизу разрушила бы существующее положение общества. Рассмотрим же несколько ближе, как образовалась оппозиция против Вагнера, пользовавшегося сначала такой популярностью в Дрездене, и потом — как, в свою очередь, Вагнер из реформатора, каковым он был, сделался революционером и в конце концов восстал против того общества, в котором не было места для искусства, как он его понимал.

Прежде всего укажем на то, что оппозиция против Вагнера образовалась не среди артистов, которыми он управлял. Это не значит, что с самого начала он не встретил никаких затруднений в водворении своего авторитета; и в самом деле, он начал в должности капельмейстера конфликтом с первой скрипкой Липинским, который дошел до того, что подал главной дирекции жалобу на своего дирижера. Но это враждебное отношение скоро прекратилось, и Вагнер стал пользоваться большой популярностью среди музыкантов своего оркестра, по большей части понимавших исключительную цену того артиста, который ими управлял. Именно своему оркестру он и был обязан теми в высшей степени чисто художественными наслаждениями, которые ему привелось испытать в Дрездене. Со «своими милыми музыкантами» он

мог по крайней мере исполнять так, как он понимал, шедевры инструментальной музыки, в особенности симфонию Бетховена с хорами, которая открылась ему в концертном исполнении Парижской консерватории. В 1846 году он устроил дивное исполнение той же симфонии, наделавшее много шума в Дрездене и по всей Саксонии.

Fisfang der Walküren

Altsimmen



nach dem... sie fühlte... O du zu jungem, hä... f... den Mann zu

rief... das über; für Heldeng... f... den, Heldeng... f... den,

nichtliche... f... den nach Walhall.

Zürich, 12 Nov. 53

Richard Wagner

Не хуже были у него отношения и с актерами оперной труппы. Они также помогали ему изо всех сил, и благодаря их содействию он мог с весьма большим совершенством поставить на сцене некоторые из шедевров лирической драмы, которые он хотел предложить дрезденской публике для того, чтобы несколько воспитать ее вкус: «Армиду» Глюка, сыгранную в 1843 г., «Весталку» Спонтини, торжественно представленную в 1844 г. под управлением самого автора и, наконец, «Ифигению в Авлиде» Глюка, представление которой Вагнер приготовил в 1847 г.; он сам с особенной тщательностью подправил инструментовку и в то же время добросовестно сохранил характер произведения, изменив только первоначальную развязку, которая рисковала показаться устаре-

лой; он не отступал ни перед каким трудом, лишь бы глубже проникнуть в намерения композитора и представить его произведение в надлежащем виде. Но если ему удалось добиться от артистов, которыми он управлял, хорошего исполнения опер Глюка и Спонтини, то все же его усилия остались тщетными, когда он принялся с ними за разучивание собственных своих произведений, которые они должны были исполнять в том стиле, в каком он хотел. Представления «Тангейзера» вполне ясно показали ему, как оперные певцы — даже перворазрядные — были неспособны к исполнению истинной драмы. Вагнер требовал от них быть то актерами, то только певцами, тогда как дрезденские артисты прежде всего старались петь свою роль, и только между прочим — понимать ее и играть. Даже знаменитый тенор Тишачек, хотя и преданный друг Вагнера и большой почитатель его музыки, оказался не в силах воплотить личность Тангейзера так, как понимал ее Вагнер, так что автор принужден был покориться и пожертвовать в конце второго акта одной репликой, важной для понимания драмы, но которую блестящий тенор, несмотря на полное обладание голосовыми средствами, при всем старании не мог спеть. Привыкшие смотреть на оперу, как на ряд музыкально-вокальных номеров, арий, речитативов или ансамблей, которые должны доставлять удовольствие сами по себе и каждый отдельно и производить возможно больший эффект, певцы не могли понять, что музыкальная драма была прежде всего драмой, имеющей назначение — как и всякая театральная пьеса — вызывать в душе зрителей эмоции, а не услаждать только слух каких-нибудь дилетантов. Неспособные отделаться от дурных привычек оперных певцов и создавать свои роли, как хотел Вагнер, они коверкали поручаемые им драмы; и Вагнер с истинным отчаянием констатировал, что в их руках произведения его мало-помалу теряли всякий драматический характер и в конце концов являлись перед публикой превращенными в обыкновенные

оперы, жалко изуродованными и лишенными всякой возможности произвести то действие, которого он ждал от них.

Любимый и поддерживаемый вообще артистами, которыми он управлял, Вагнер до конца оставался в милости также и дрезденской публики. Из трех опер, поставленных им в течение периода между 1842-1849 г., один только «Моряк-скиталец» не имел успеха в первый момент своего появления и никогда не был возобновляем. «Риенци», одобренный с самого начала, держался в репертуаре, и еще в 1848 г., в периоде брожения, предшествовавшем открытому восстанию, пользовался более живым чем когда-либо успехом, очевидно, главным образом благодаря либеральным республиканским тенденциям этого произведения. Что касается «Тангейзера», то он удержался в дрезденском репертуаре единственно по милости публики. Осужденная местной критикой пьеса чуть было не провалилась со второго представления, как «Моряк-скиталец», но публика, смущенная в первый момент новизною произведения и напуганная враждебным отношением критики, овладела собой и устроила блестящую судьбу «Тангейзеру»: с 1845 до 1848 г. он выдержал двадцать представлений, и с каждым разом успех его все более и более возрастал. Словом, Вагнер не мог пожаловаться на публику — совсем напротив. Его произведения ставились чаще, чем произведения какого-либо другого музыканта в Дрездене; и несмотря на те нападки, объектом которых были его музыка и его частная жизнь, он пользовался среди своих сограждан весьма реальной популярностью, проявлявшейся во многих случаях в горячих овациях, предметом которых был он. Но несмотря на эти проявления симпатии, он чувствовал себя, в сущности, очень мало понятым в своих реформаторских попытках; он чувствовал, что народ, ослепленный сильно вкоренившимися предрассудками и испорченный дурными привычками, потерял чувство красоты и почти вовсе не мог здраво ценить те произведения, которые ему предлагались;

что, например, все, слушающие «Тангейзера», слушали эту драму совершенно так, как будто они слушали первую попавшуюся оперу, и, следовательно, наслаждались ею совершенно не так, как хотел автор. Он сравнивал популярность, мало-помалу приобретенную «Тангейзером», с состраданием, которым наделяют симпатичного сумасшедшего его друзья: из желания облегчить несчастного они стараются как-нибудь найти смысл в его безумной болтовне и ответить ему, польстив его мании. Конечно, такое благоволение дрезденской публики, слишком мало освещенное и слишком пассивное, хотя и реальное, было скорее благоприятным признаком. Вагнер мог льстить себя надеждой, что со временем и благодаря упорным трудам ему удастся образцовыми представлениями шедевров лирической драмы мало-помалу воспитать вкус своих сограждан и развить в них чувство красоты. В его руках дрезденская опера могла сделаться образцовым театром, как некогда был веймарский театр под управлением Гете, и таким образом иметь значительное влияние на общественный дух. Но Гете мог внушать свои взгляды публике и актерам, потому что он чувствовал поддержку в своем деле в полном доверии своего государя. Напротив, Вагнер неизбежно должен был потерпеть неудачу в своих реформаторских попытках, так как он имел против себя две силы, у которых ему нужно было бы найти солидную поддержку: дирекцию театра и прессу. В самом деле, почти с самого своего вступления в должность он встретил непримиримую оппозицию со стороны небольшого кружка любителей оперы — «знатоков» — и со стороны критики, отражавшей вкусы этой специальной публики. Местная критика в Дрездене открыла враждебные действия против него с появлением «Моряка-скитальца» и с этих пор уже не переставала буквально ополчаться на него при всяком случае. Она поносила его как дирижера, обвиняя его в искажении традиционных темпов и, следовательно, в коверкании тех произведений, которыми он дири-

жировал, в особенности произведений Моцарта: понять его и играть в должном стиле, утверждала она, Вагнер не был способен. Она представила его честолюбцем, одаренным скорее притязаниями на талант, чем самим талантом; пропитанным собственным своим превосходством; избалованным лестью некоторых своих приверженцев-фанатиков и старающимся набросить тень на произведения своих соперников к большей славе своих собственных драм. В пику ему она превозносила такие посредственности, как Рейсигера или Гиллера. Чтобы объяснить тот шум, который повсюду вызывали его драмы, она утверждала, что успех их был чисто искусственный и был обязан единственно тем необузданным рекламам, которые услужливые его друзья распространяли в журналах. В конце концов она напала на его частную жизнь, поставила ему в упрек его долги, вменила ему в преступление его любовь к роскоши, его сибаритство, постаралась разгласить все те злые слухи, которые могли ходить по городу на его счет, и распространила о личности его самые нелепые небылицы. Особенно немилосердно она принялась критиковать все его новые произведения по мере того, как они появлялись, и имела незавидную честь положить основание той «легенде» о Вагнере, которая обошла впоследствии всю Европу: Вагнер был представлен как музыкант без вдохновения, неспособный сочинить ни одной порядочной мелодической фразы и старающийся прикрыть свое бессилие оглушительным громом и утомительной запутанностью слишком громоздкой инструментовки; как дерзкий и с большими претензиями новатор, который хочет пренебречь здоровыми традициями великой немецкой музыки, который презирает или, скорее, не знает законов гармонии и композиции и который постоянной погоней за эффектами, заранее рассчитанной причудливостью ищет низкопробного успеха у невежд и зевак. Нетрудно понять всю горечь, которую должен был испытывать Вагнер, слыша такие поношения со стороны врагов, чаще всего ано-

нимных, неразумность которых была объяснима только невероятной несправедливостью. Понятно также и то, что друзья его, возмущенные этой немилосердной бранью, продолжающейся почти до сих пор, высказались с неумолимой строгостью в своих суждениях относительно этих темных дрезденских критиков, открывших свои враждебные действия против Вагнера. Теперь же, когда дело вагнеровского искусства торжествует вполне, быть может, следует заметить, что тот взрыв «мизонеизма», которым был встречен Вагнер вначале, был — не скажу: законным, но по крайней мере весьма понятным. Если такой реформатор, как Вагнер, должен был встретить некоторую долю оппозиции, то, очевидно, это — среди тех, которых он прямо задевал в их вкусах и убеждениях, — среди тех дилетантов оперы, которые издавна находили удовольствие в тех традиционных заблуждениях, которые он хотел искоренить, и в силу своего музыкального полуразвития потеряли свежесть впечатления и самопроизвольность, необходимые для того, чтобы откинуть в сторону предрассудки и позабыть свои затверженные знания перед лицом таких оригинальных произведений, какие предлагал им великий новатор. Может быть, даже справедливо было бы не возмущаться слишком против этих педантов, которые, кажется, более грешат глупостью, чем недобросовестностью: если к их вражде против Вагнера, несомненно, и примешивалась порядочная доза той низкой зависти, которую бесплодная посредственность инстинктивно чувствует к мощному, плодовитому гению, то многие из них, без сомнения, весьма чистосердечно думали, что, нападая на Вагнера, они тем самым послужат делу серьезного, честного искусства против дерзкого шарлатана, который скандалами и рекламой ищет вредной популярности вместо того, чтобы испросить санкции своего таланта у просвещенных и компетентных знатоков.

Подвергаясь нападкам со стороны прессы, Вагнер не замедлил еще поспорить со своим непосредственным начальником, интендантом королевского театра. Вначале барон Литтихау казался очень расположенным к новому капельмейстеру. Но между таким горячим энтузиастом-артистом, как Вагнер, который всеми силами своей души верил в высокую, просветительную миссию искусства, и таким придворным человеком, как Литтихау, весьма дорожившим своим авторитетом, но большим неучем в деле искусства и склонным смотреть на оперу главным образом как на королевское развлечение, очевидно, не могло быть прочного согласия. Мы не станем здесь подробно излагать те разногласия, которые возникли между этими столь противоположными по характеру людьми. Скажем только, что Вагнер, убедившись в абсолютной невозможности для себя заставить главную дирекцию оценить его взгляды и добиться хотя бы малейшей реформы, бросил в 1847 г. заниматься театральными делами, прервал всякие сношения с Литтихау и строго ограничился своими профессиональными обязанностями дирижера оркестра.

Таково-то было довольно печальное положение, в котором находился Вагнер накануне событий 1848 г. Он должен был убедиться, что та реформа оперы, о которой он мечтал, принимая на себя должность дрезденского капельмейстера, была неосуществима при тех условиях, в которые он был поставлен. Он чувствовал себя совершенно изолированным в той индифферентной или враждебной среде, которая потеряла понятие и вкус в великом искусстве, показала себя неспособной понимать его, помогать ему, и которая находила в себе некоторую долю энергии только тогда, когда дело касалось нападения во имя рутины на его смелую инициативу. К довершению несчастья он впал в долги от издания новых партитур своих произведений, которые не окупались, и это стало для него источником беспрестанно возобновляющихся хлопот. Та перспектива, которая открывалась для него вне

Дрездена, была ничуть не лучше. Лейпциг был закрыт для него, потому что Мендельсон, предписывавший там законы, не чувствовал никакой симпатии ни к его таланту, ни к его идеям. В Берлине, где были поставлены «Моряк-скиталец» и «Риенци», он сталкивался с теми же сопротивлениями знатоков, которые он встретил в Дрездене и, кроме того, чувствовал скрытую враждебность к себе со стороны всемогущего Мейербера. Таким образом, успех его произведений оставался чисто местным; движение, которое на время обнаружилось в разных местах в пользу «Риенци» и «Моряк-скитальца», по-видимому, остановилось. После неудачи «Риенци» в Берлине (октябрь 1847 г.) и после смерти его матери, случившейся немного спустя (9 января 1848 г.) Вагнер узнал минуты ужасного уныния. Мысль о самоубийстве стала тревожить его ум.

Размышляя о неудаче, о своей реформаторской попытке, Вагнер пришел к заключению, что основания всего этого надо искать не в местных, единичных причинах, но в общем положении современного общества, и что реформа театра должна иметь предварительным условием переворот в социальных нравах. Ему показалось, что тирания убеждения, моды и традиции висит не только над театром, но над всей современной цивилизацией; что всеобщий культ золота убил не только любовь к искусству, но и вообще всякое благородное бескорыстное чувство и заменил царство любви царством эгоизма; что царство капитала, сделав из храма искусства промышленное предприятие, сделало несчастным и человечество, разделив его отныне на два класса: с одной стороны — богачи, утопающие в довольстве, застрахованные от всякой нужды, не знающие через это истинного удовольствия, которое является результатом удовлетворенной нужды, и тщетно ищущие развлечения от удручающей их скуки в утонченной роскоши; с другой стороны — пролетарии, еще более несчастные, чем древние рабы, жалко влачащие жизнь вьючного

животного, истощенные невыгодным для себя трудом, и от усталости и умственного притупления также неспособные вкушать радости искусства. И вот Вагнер заключает отсюда, что современная жизнь испорчена в самом своем основании; что она покоится на чудовищной первоначальной несправедливости; что среди такого общества искусство не имеет ни одного шанса на свободное процветание. Для того, чтобы человечество снова стало способным наслаждаться источниками красоты, нужно, чтобы оно освободилось от тяжелого ига, под которым оно стонет, и обновило свою загрязненную душу. Человек выродился; нужно, чтобы он возродился. И вот с этих пор Вагнер все свои надежды возлагает на всеобщую Революцию, на тот всемирный потоп, который в своем неудержимом водовороте унесет буржуазный капитализм вместе с его несправедливыми законами, с его тщеславным искусством, сметет гниль наших современных учреждений и сотрет с лица земли настоящее, для того чтобы на развалинах нашего старого мира воздвигнуть великое и прекрасное здание будущего общества.

2

Революция 1848 г. в Германии. — Сочувствие Вагнера делу революционеров. — Влияние Рекеля. — Проект реформы Королевской Оперы. — Речь Вагнера к Патриотической ассоциации. — «Иисус из Назарета». — Семья и собственность. — Естественная эволюция человека. — Предвестники кризиса 1849 г. — Статья Вагнера о революции. — Майские дни в Дрездене. — Участие Вагнера в восстании.

Таково было настроение Вагнера, когда в Париже вспыхнула февральская революция, отразившаяся в Германии всеобщим волнением. В продолжение нескольких недель добрая треть страны была проникнута чем-то вроде анархии, впрочем, довольно тихой, потому что пред таким единодушным

движением власти почти не оказали никакой попытки к сопротивлению. Во главе движения стала немецкая буржуазия: коммерсанты и промышленники, адвокаты и доктора, профессора и писатели; все они требовали единства Германии и либеральных реформ; их главными требованиями были: созвание национального парламента, свобода печати, учреждение суда присяжных и замена постоянной армии вооруженной нацией; в самых рядах этой большой либеральной партии имелись, кроме того, более или менее развитые фракции, из которых одни рассчитывали на содействие существующих властей, королей и государей, чтобы довести требуемые реформы до конца; другие, более радикальные, требовали учреждения республиканского правительства, отмены привилегий дворянства и королевской власти. За буржуазией шли глубокие массы народа, требовавшие, кроме политических, реформ социальных, которые должны были бы принести с собою эру всеобщего благосостояния; они требовали всеобщего равенства, уничтожения привилегий крупных поземельных собственников в деревнях, реформы промышленного режима в городах, защиты ремесленника от фабричной конкуренции или фабричного рабочего от эксплуатации хозяина. В Саксонии, как и во всей почти южной Германии, революция дала силу либеральному министерству и вызвала по всей стране сильное политическое волнение.

Как же отнесся к этому движению Вагнер? Очевидно, революция, которой так желал Вагнер, имела весьма мало общего с тем политическим движением, которое распространилось тогда по Германии. Саксонские социалисты и радикалы требовали политических и экономических реформ, улучшения материального положения рабочих классов и предоставления народу большого участия в управлении страной. Напротив, Вагнер интересовался этой видимой, внешней революцией лишь потому, что видел в ней необходимое условие революции идеальной, — условие того общего возрождения

человечества, которое он считал необходимым. Современное общество, основанное на лжи и обмане, основанное на возмутительнейшей из несправедливостей, по его мнению, было только организованным и узаконенным хаосом; нужно было скорее положить конец такому анархическому состоянию. А для этого нужно было предварительно разрушить ту искусственную и порочную организацию современного общества, которая мешала появлению нового общества, основанного на свободе и любви. Поэтому Вагнер сочувствовал революционерам всех оттенков, но только в одном пункте: в отрицании настоящего. По своим созидательным идеям, по гениальным интуициям относительно будущего общества, относительно идеального политического режима возрожденной Германии Вагнер, в действительности, не принадлежал ни к одной из партий, волновавшихся в тот момент в Саксонии.

Он не был социалистом; потому что если он и проклинал царство капитализма и требовал отмены собственности, то смотрел на коммунизм, на равномерное распределение средств как на «самую смешную и самую нелепую из всех доктрин», как на опасную и неосуществимую утопию. Он не был также ни республиканцем, ни демократом, потому что, оставаясь верным одному из древнейших инстинктов германской расы, желал иметь во главе свободного народа сильного, могущественного короля, облеченного доверием своих подданных, видимого представителя нации и расы, — главу, подобного тому императору Генриху Птицелову, которого он вывел с таким благородством и величием в «Лоэнгрине», или подобного Фридриху Барбароссе, которого он думал тогда сделать героем большой исторической драмы. Он не был даже и либералом, потому что если и думал, что король должен быть свободным от исключительного влияния дворянства и от опеки выродившейся аристократии, то он весьма горячо осуждал самый принцип конституционной монархии, где короля контролирует и парализует народное представительство,

тем самым уничтожая его монаршее и человеческое достоинство. Поэтому ему трудно было скрывать от самого себя, что между его стремлениями и стремлениями революционеров 1848 г. был заметный скачок. Для чего же, вопреки всему, он примкнул к крайней левой радикально-социалистической партии саксонских демократов и вмешался таким образом в эту толпу, заведомо не разделяя с ней почти ни одной из ее страстей? То, что заставило его тотчас же принять участие в революционном движении, — это та инстинктивная симпатия, которую он почувствовал с самого начала к этому восстанию униженных и слабых против сильных мира сего. «Я никогда не занимался серьезно политикой, — писал он немного спустя после своего бегства из Дрездена. — Я помню очень хорошо, что меня интересовали политические события лишь постольку, поскольку я видел в них проявления духа Революции, возмущение чистой человеческой природы против политико-юридического формализма. В этом отношении уголовное дело представляло для меня такой же интерес, как и политическое дело. Я всегда поневоле принимал сторону тех, кто страдал, и во внимание к тому гнету, на который они реагировали, никогда никакая созидательная политическая идея не могла заставить меня отречься от этой симпатии». Прежде, когда еще Вагнер был дирижером оркестра в Риге, он принял живое участие в одном молодом мошеннике, который украл у него много вещей и, кроме того, совершил несколько других мелких преступлений; Вагнер горячо хлопотал за него (впрочем — без успеха), чтобы его не сослали в Сибирь. Это, очевидно, тот же самый инстинкт возмущения против утилитарного эгоизма общества, против холодного бесчувствия людской справедливости, который заставил его примкнуть в 1848 году к саксонским социалистам.

Была другая причина — чисто личная, заставившая его спутаться с революционерами. В самом деле, среди них был один из самых близких друзей его, Август Рекель, который

сыграл важную роль в этом периоде его жизни и завлек его в революционное движение, вероятно, гораздо дальше, чем если бы Вагнер был предоставлен своим собственным стремлениям.



Август Рекель.

Некоторые биографы Вагнера являются очень строгими по отношению к Рекелю, представляя его злым гением Вагнера, ожесточенной и завистливой натурой, ненавидевшей всех счастливых в жизни, ограниченным демагогом без идеала, без

поэтического чутья. Это строгое суждение ослабляется свидетельством Вагнера, всецело отвергать которое было бы очень трудно. Вагнер и Рекель поступили в одно и то же время в дрезденской театр: один в качестве капельмейстера, другой с менее высоким титулом, а именно в качестве директора музыки (Musikdirector); но Рекель столь глубоко почувствовал превосходство своего коллеги, что добровольно отказался от постановки собственных своих опер, откинув в сторону свое артистическое самолюбие, и всецело отдался успеху своего друга. Вагнер говорит о Рекеле, как о единственном человеке, с которым он мог откровенно делиться мыслями в своем умственном одиночестве в Дрездене. В конце восстания, когда Рекель, попав в руки торжествующей реакционной партии, был заключен в Вальдхеймскую тюрьму, Вагнер продолжал с ним переписку. По письмам Вагнера, недавно появившимся в печати, Рекель представляется нам скорее ясным, чем глубоким умом, — человеком действия, непоколебимой жизненности и свежести энтузиазма которого удивляется сам Вагнер; политиком от природы, который любит управлять людьми и не останавливается перед неблагодарной миссией, заставляющей его смешиваться с толпой глупцов и посредственностей; неисправимым оптимистом, во всех тягчайших испытаниях сохранившим непоколебимую веру в окончательное счастье человечества. В 1848 г. он принял деятельное и энергичное участие в революционном движении, сделался одним из вождей самой передовой демократии, был избран депутатом во второй саксонской Палате и издавал с 26 августа 1848 г. по 29 апреля 1849 г. «Volksblätter», один из самых зажигательных журналов революционной партии. Наверное, из-за дружбы к Рекелю Вагнер и пустился в воинствующую политику. С одной стороны, он преувеличивал себе интеллектуальную цену своего друга и видел между ним и собою в то время гораздо больше общего, чем это было на самом деле; с другой стороны, Рекель вполне естественно

олицетворял собой в его глазах стремления саксонской демократии, и эта иллюзия, несомненно, способствовала внушению ему большей симпатии к революционерам, чем если бы он наблюдал за ними непосредственно, а не через личность одного своего друга.

Была и еще причина, побудившая его в конце концов к действию. Вагнер всеми силами верил в законность той идеальной Революции, о которой он мечтал; и вот в движении 1848 г. он увидел смутное стремление к тому возрождению человечества, которого он так страстно желал. Тогда он решил, что прямой его долг — объяснить демократии ее истинные интересы, помешать ей уклониться от своего пути и впасть в пагубную крайность; показать ей возможно яснее окончательный идеал, к которому она должна стремиться. Эта вера во влияние общих идей на ход человеческих событий, может быть, была только иллюзия, но иллюзия безусловно смелая. Несомненно, что Вагнер ошибся в смысле и значении событий 1848-1849 гг.; что он ничего не смыслил в практической политике; что ему далеко было до того, чтобы управлять саксонскими демократами по своим взглядам, и что, напротив, он был завлечен настоящими вожаками революционной партии в действия, которые не представляли лично для него никакого интереса. Но эти ошибки в поведении имели свое оправдание в одном из самых почтенных чувств. Вагнер обнаружил больше душевного величия и больше мужества, подвергая опасности свою жизнь, может быть, некстати за идеи и очертя голову бросаясь в очень невыгодные для себя приключения, чем если бы он задрапировался в тогу своего артистического достоинства и сложа руки присутствовал при ходе событий, не сделав ни малейшей попытки заставить торжествовать то, что он считал делом истины и справедливости.

В первый раз, когда он вмешался в общественные дела, это было для защиты интересов искусства, которым угрожала

революция. В самом деле, вскоре после мартовских дней он узнал, что радикальные депутаты, вновь выбранные в саксонскую Палату, предлагают, в споре о гражданском листе, отменить субсидию королевскому театру под тем предлогом, что театр есть только предмет бесполезной и дорого стоящей роскоши. Вагнер же, с одной стороны, признавал, что при существующем порядке вещей театр вполне заслуживает суждений, направляемых по его адресу саксонскими депутатами, но что с помощью приноровленной реформы можно преобразовать его в настоящее художественное учреждение, имеющее своей задачей оказывать благотворное, просветительное влияние на всю страну; с другой стороны, он полагал, что для такого театра важно было удержать в своих руках давнее денежное пособие, которое, избавляя дирекцию от обязанности подделываться под вкусы публики, только одно могло позволить ей вполне независимо посвятить себя артистической миссии. Он быстро набросал проект организации того «национального саксонского театра», которым он хотел заменить старый королевский театр, и добился от министра Оберлендера аудиенции, на которой и изложил ему свои идеи. Он рассчитывал, что министр усвоит себе его взгляды, представит их прямо на одобрение короля и потом внесет их как правительственный проект в саксонскую Палату. Но Оберлендер дал ему понять, что такая процедура поведет к несомненному провалу: двор наверное отнесется враждебно к проекту, одним из главных пунктов которого была замена интенданта, назначаемого королем, — директором, избираемым актерами и драматическими писателями в королевстве; поэтому в интересе предполагаемой реформы лучше, если Вагнер поговорил бы с тем депутатом в саксонской Палате, который предложил перенести театральную субсидию из гражданского листа в бюджет государства. Так, сам министр побудил Вагнера войти в сношение с депутатами и пуститься таким образом в воинствующую политику.

Вскоре представился для Вагнера и другой случай выступить на политической арене. После мартовских дней в Саксонии, как и во многих других немецких государствах, образовалась Патриотическая ассоциация (Vaterlandsverein), кишевшая демократами всех оттенков от либералов-монархистов до социалистов включительно, где разбирались злободневные политические вопросы. Одним из деятельнейших членов этой ассоциации был Рекель; и вот Вагнер под влиянием своего друга, а также и по своим убеждениям, вызвавшим в нем сочувствие к самой крайней демократической партии, тоже решил подписаться на листах ассоциации. Впрочем, он лишь изредка показывался на устраиваемых ею собраниях и первое время никогда не вмешивался в дебаты. Но подобное положение пассивного зрителя мало соответствовало его характеру; он не замедлил выйти из роли наблюдателя и ясно высказался относительно одного самого жгучего из всех волновавших тогда умы вопросов: это — вопрос о сохранении или отмене королевского сана. В статье, напечатанной 14 июня 1848 г. в «Дрезденском журнале» и прочитанной им на следующий день в Патриотической ассоциации, он своеобразно формулировал программу революции, указав, какими путями она должна быть осуществлена. Спрашивается, какова же должна быть цель демократической реформы? Прежде всего — создать единение всего народа, в настоящее время разделенного на ряд изолированных друг от друга, часто враждебных друг другу каст. Отсюда — необходимость некоторых политических реформ: уничтожение привилегий и титулов дворянства, упразднение Верхней Палаты, учреждение всеобщего голосования, замены постоянной армии и национальной гвардии «вооруженной нацией». Но это только первый шаг по пути к прогрессу. Еще более, чем политические реформы, существенны реформы социальные, которые должны обеспечить материальное и духовное благосостояние нации; они могут быть переданы одним словом: уничтожение

денег — «презренного металла», порабощающего и бесчестящего человечество. На место капиталистического режима должен водвориться не коммунизм — математически равное распределение имущества и доходов — неосуществимая утопия, которая породила бы еще большее варварство, — а режим, стройно составленный из ассоциаций производств, которые бы братски обменивались продуктами своего труда и добровольно содействовали поддержанию и благосостоянию общества. Наконец, недостаточно, чтобы реформа была местной или даже национальной; нужно, чтобы она распространилась и за пределами Германии и принесла бы счастье всему человеческому роду. Если же такова программа революции, то почему бы королю Саксонии, такому просвещенному, глубоко сознающему свои обязанности, любимому всеми своими подданными государю, не остаться во главе своего народа, чтобы вести его по пути к прогрессу? Королевство и монархия — не синонимы. Постоянный враг демократии — это монарх, так как, стоя во главе горсти аристократов, он претендует на то, чтобы ему пользоваться личной властью к выгоде меньшинства и держать под опекой своих подданных; между монархией и республикой существует неизбежный антагонизм, который необходимо кончится поражением монархии. Но между республикой и королевством нет такой противоположности. Во главе свободного народа, думается, можно было бы иметь государя-короля, который являлся бы первым гражданином нации, был бы выбираем на этот высокий пост по согласию и по любви всех свободных граждан, и который сам смотрел бы на себя не как на господина, повелевающего своими подданными, а как на представителя нации, как на первого гражданина в государстве. Ничто не мешало бы королю Саксонии взять на себя эту славнейшую из всех роль: он сам освободил бы своих подданных; он провозгласил бы Саксонию свободной страной, и в конституционном законе этой республики было бы постановлено, чтобы

верховная исполнительная власть принадлежала королевской династии Веттинов и передавалась из рода в род по порядку первородства.

Эта интересная речь, в которой Вагнер пытался примирить свою лояльность саксонского подданного со своими демократическими воззрениями и положить основание какой-то мировой сделке между традициями прошлого и принципами революции, могла для него иметь и действительно имела только неприятные последствия. Радикалы и социалисты, по всей вероятности, сочли Вагнера крайним роялистом и чересчур неясным в своих требованиях. С другой стороны, в официальных кругах были весьма раздражены и скандализированы тем, что такие доктрины проповедует чиновник, зависящий от двора. Интендант Литтихау сделал предостережение неосторожному капельмейстеру, который, в свою очередь, вскоре же отвечал длинным оправдательным письмом; и эта неосторожность в поведении была для него началом ряда хлопот, который раздражили впечатлительного артиста и окончательно внушили ему отвращение к его положению в Дрездене.

Чтобы отвлечься от забот, вызванных неприятностями, он в течение лета и осени 1848 г. набросал новые драмы: «Смерть Зигфрида», оконченную в конце года, план исторической драмы о Фридрихе Барбароссе, которым мы займемся в следующей главе, и, наконец, «Иисуса из Назарета», самое любопытное произведение той эпохи, заслуживающее нашего внимания, потому что содержит в себе самое интересное и самое полное изложение Вагнером революционного credo.

«Иисус из Назарета» остался неоконченным. Но Вагнер набросал не только эскиз внешнего действия драмы, которая должна была изображать некоторые характеристические сцены из жизни Иисуса и кончалась смертью на Голгофе, но также и подробный, очень любопытный анализ внутреннего действия, — тех идей и чувствований, которые он предпола-

гал выразить в символической форме в своей поэме. Таким образом, главная идея предполагаемой драмы является как нельзя более ясно выраженной.

Вагнер хотел показать нам в Иисусе Христе вдохновенного пророка будущего общества, представителя идеального человечества, чистого от всякой грязи и от всякого греха, который сходит в среду выродившихся людей, снимает личину с пороков развращенной цивилизации и проповедует возвращение к добру, возрождение любовью. «Я освобождаю вас от греха и возвещаю вам вечный закон духа; этот закон — любовь: если вы будете поступать по любви, вы никогда не согрешите». Эти слова, которые Вагнер влагает в уста Христа, вкратце передают всю философскую идею драмы. Вагнер допускает, что Бог и человек вначале составляли одно, что первые люди поэтому жили бессознательно невинными по божественному закону, или, что то же самое, по закону природы. Мало-помалу к ним пришло сознание, они стали различать полезное от вредного и называли полезное добром, вредное злом. Тогда они противоположили добро злу; они уверовали, что от Бога исходит одно добро, что зло происходит от несовершенства человеческой природы, и вместо того, чтобы следовать божественному закону, который бы вел их непрерывными переменами шаг за шагом вплоть до самого высокого блаженства, они основали человеческие законы, по которым захотели точно определить добро и зло, справедливое и несправедливое; они создали государство, которое бы следило за соблюдением среди них этих законов. Но эти законы, неполные и несовершенные, при своей строгости сделались причиной горчайших скорбей человечества, ибо ослабили в людях сознание божественного закона, с которым они часто шли вразрез, и дали таким образом понятие греха.

Вот, например, первый из этих человеческих законов, закон, на котором основывается семья: закон супружества. Вначале, правда, он является следствием закона любви. Союз

по свободному согласию мужчины и женщины, в котором каждый из них находит друг в друге пополнение своей природы, является источником высшего удовлетворения, понятного для обоих супругов, и поэтому хорошо, если бы этот союз был прочен. Следовательно, Божеский закон хочет, чтобы мужчина и женщина, соединяемые любовью, принадлежали друг другу до тех пор, пока смерть не разлучит их. Отсюда человеческие законы, провозглашающие святость супружества, те права и обязанности, которые они одинаково возлагают на обоих супругов. Но не видим ли мы, что эти законы могут вступать в распрю с тем Божеским законом, который дал им начало? Они провозглашают нерасторжимый союз мужа и жены; но этот союз, законный, если он основывается на взаимной любви, становится несправедливейшей тиранией, когда любви нет. Человеческий закон является незаконным, когда провозглашает, что женщина, вышедшая без любви замуж за мужчину, обязана ему вечной верностью; ибо он вступает здесь в распрю с естественным законом, который хочет, чтобы женщина любила и искала среди людей того, кому она могла бы дать счастье и в ком сама могла бы найти его. «Закон говорит: никогда не совершай прелюбодеяния! А я говорю вам: не вступайте в брак без любви. Брак без любви является расторгнутым в тот момент, когда он совершается, и кто вступил в брак без любви, тот нарушил закон супружества. Если вы последуете моему закону, как вы нарушите его, когда он велит вам делать то, чего желает ваше сердце, ваша душа? Но если вы соединитесь без любви, вы соединитесь против закона Бога, а этот грех ведет вас к нарушению закона человеческого, к нарушению закона супружества».

Столь же незаконным является второй из основных законов общества — закон собственности. Каждый человек, по Божескому закону, имеет право пользоваться природой и искать в ней удовлетворения своих нужд; но закон собственности освящает только право исключительного пользования, а

это — преступление против Божеского закона. «Хороший закон: не укради и не пожелай добра ближнего твоего. Кто преступает его, тот совершает грех; а я предостерегаю вас от греха, уча вас: люби твоего ближнего, как самого себя, а потому не старайся копить богатства, и тем самым обирать своего ближнего, вводить его в нужду; ибо, помещая свое богатство под защиту закона людского, ты подстрекаешь ближнего твоего согрешить против закона... Кто копит богатства, которые могут украсть воры, тот первый преступил закон, ибо он взял у своего ближнего то, что было необходимо последнему. Кто же тогда вор? Тот ли, кто взял у своего ближнего то, в чем этот нуждался, или тот, кто взял у богатого то, в чем богатый не нуждался?»

Так человеческие законы внесли в мир соблазн и грех. За тем и пришел Иисус, чтобы отменить их, чтобы уничтожить грех и возвестить закон любви. «Мир не осквернен грехом; он совершенен, как Бог, создавший и хранящий его; чисто и всякое создание, живущее во вселенной, ибо его жизнь — любовь Бога, и закон, по которому оно живет — закон любви. Так жил и человек в былое время своей невинности, но познание добра и зла, полезного и вредного разлучило его с самим собою, и он начал жить по законам, созданным им для себя на свою же погибель. И теперь я хочу вернуть человека человеку, уча его снова искать Бога в себе самом, а уже не вне себя; но Бог есть закон любви; и когда мы осознаем это и будем поступать по этому закону так, как бессознательно поступает каждое создание, то будем самим Богом, ибо Бог есть осознание себя».

Итак, пусть человек живет по закону любви, как его учит тому вся природа. Растение рождается из зерна, которое содержит в себе, так сказать, его индивидуальность; это зерно развивается, потом дает плоды, размножается и таким образом идет к своему собственному разрушению, кончающемуся смертью. Следуя тому же ритму, совершается и судьба чело-

века; во время своей юности он восприимчив, эгоистичен; он берет от внешнего мира то, что ему нужно для развития своего физического и духовного «я»; затем, когда он достиг уже зрелости, закон природы побуждает его расточать свои жизненные соки, размножаться, отделяться таким образом от самого себя и жить для других; наконец, когда он весь израсходован, когда он истратил свои силы на пользу другим, тогда круг его индивидуальной жизни совершился и он умирает, возвратив вселенной то, что она дала ему. Необходимо, чтобы человек осознал этот высший закон, управляющий его сознательной жизнью, как бессознательным развитием растения, и чтобы он без напрасного возмущения согласился на естественное и необходимое принесение в жертву своего эгоизма. К тому же природа не сделала эту уступку слишком затруднительной. В первобытные времена, когда патриарх, давший жизнь многочисленному потомству, отягченный годами, приходил к естественному концу своей жизни, он без сожаления засыпал в покое совершенного им долга. Смерть стала ужасной только тогда, когда человек восстал против этого высшего закона всякого конечного существа; когда, достигнув возмужалости, он начал искать удовлетворения уже не в выполнении естественного развития, но в приобретении богатства и могущества, тогда смерть стала казаться ему в конце его жизни грубым разрушением того эгоизма, который хочет продлиться за естественные границы. Но если человек войдет в свою колею, если он, лучше осознав свою судьбу, отречется от эгоизма ради своей семьи и затем — расширяя непрерывно круг своих привязанностей — ради своей отчизны и, наконец, ради всего рода человеческого, тогда на закате дней своих он может, как древний патриарх, встретить смерть с ясным челом и спокойной душой, ибо будет расставаться с индивидуальной жизнью для того, чтобы жить общей жизнью всего рода.

Таков был новый закон, принесенный людям Иисусом. Но люди, закоснелые во зле, не послушали его. Его судьба в драме Вагнера — это история праведника, который возмущается против упрямства и глупости своих современников, но который, один против всех, необходимо должен погибнуть в борьбе и в конце концов желать смерти не из отвращения к жизни, а потому что смерть есть единственный протест, который одинокий индивидуум может противопоставить торжествующему злу. В «Лоэнгрине» Вагнер воспел тоску одинокого, непонятого артиста, напрасно ищущего у людей доверчивой любви, в которой он нуждался. В «Иисусе из Назарета» он говорит нам о своих реформаторских разочарованиях, о своей скорби при виде лжи и лицемерия, о тяжелом чувстве своего одиночества, о своем бессилии без посторонней помощи возродить пошлое, развращенное общество и о своем желании смерти, которая в мрачные часы казалась ему единственно возможной развязкой в его упорном возмущении против всего общества.

Вагнер уже тогда, когда работал над «Иисусом из Назарета», не надеялся больше на то, чтобы возрождение человечества, замена человеческих законов законом любви могли совершиться мирно. К началу 1849 года надежды, которыми он ласкал себя после мартовских дней, окончательно рассеялись. Он почувствовал себя накануне неминуемой катастрофы, угрожающие признаки которой умножались вокруг него. Друг его Рекель лишился места директора музыки и продолжал в «Volksblatter» все более и более жестокую борьбу против реакционеров. Интендант Литтихау отказался дать представление «Лоэнгрина» в Дрездене и остановил уже начатые приготовления к постановке этой оперы. С конца декабря 1848 г. драмы Вагнера, несмотря на неизменный успех их у публики, исключаются из репертуара. В феврале Литтихау приказал Вагнеру явиться к нему на торжественную аудиенцию, упрекнул его в умышленном недостатке дисциплины

среди артистов театра, выразил в самых оскорбительных словах свое неудовольствие относительно того, как он исполняет свои обязанности, и объявил свое намерение подать об этом рапорт королю. Вагнер очень хорошо понимал, что кризис, который готовился для него, был только началом того великого кризиса, которого ждала с минуты на минуту с мучительной тоской Саксония и вообще вся Германия. Ему казалось, что силы прошлого и силы будущего непримиримо поднялись друг против друга, и что с минуты на минуту должен завязаться решительный бой. Под этим впечатлением он написал 8 апреля в «Volksblatter» Рекеля статью, в которой в самом возбужденном лирическом тоне он прославлял пришествие новой эпохи.

«Да! — восклицает он. — Скоро старый мир падет в прах, и новый мир восстанет из его обломков, ибо Великая Богиня Революции спешит на крыльях бури с главой, осененной ореолом из молний, с мечом в одной руке и факелом в другой; взор ее мрачен, гневен, вид ее леденит кровь...» Она сеет ужас в сердцах тех, кто тоскливо хватается за прошлое: царедворцев, чиновников, денежных тузов, государственных людей и трусливых буржуа. «Несчастные! — кричит Вагнер этому стаду обезумевших от страха эгоистов. — Поднимите глаза, посмотрите на этот холм: там собрались лучшие из лучших; с трепещущим от радости сердцем ждут они зари нового дня. Смотрите, это — ваши братья, ваши сестры, это — несчастные, бездоленные, которые в жизни знали только одно страдание, до сих пор чужие на этой земле, созданной для радостей; все они ждут революции, которая томит вас; как избавительница, она вырвет их из рук этого жалкого мира и создаст новый мир, в котором все обретут счастье». Это — фабричные рабочие, которые в громадном количестве вырабатывают самые разнообразные предметы и, однако, живут в нищете, потому что продукты их труда принадлежат не им, а богачу, обладателю капитала. Это — кре-

стьяне, которые терпеливо обрабатывают плодородную землю и, однако, мрут с голоду, потому что плоды их труда принадлежат господину, который владеет землей. Все эти обездоленные в жизни, с лицами, искаженными от горя, бледные от нищеты, с восторгом прислушиваются к шуму бури, которая несет им привет Революции.

«Я есмь жизнь, — кричит им Богиня, — жизнь, беспрестанно создающая и беспрестанно преобразующая всякую вещь! Где нет меня, там — смерть! Я — мечта, я — утешение, я — надежда тех, кто страдает! Я иду к вам, чтобы разбить все оковы, которые давят вас, чтобы вырвать вас из объятий смерти и влить в ваши члены новую жизнь. Все, что живет, должно исчезнуть, это — вечный закон природы, условие жизни, и я, вечная разрушительница, исполню этот закон и создам новую жизнь. Я разрушу до основания этот порядок вещей, ибо он рожден от греха, цвет его — нищета, и плоды его — преступление. Я разрушу всякое господство одного человека над другим, мертвых над живыми, материи над духом; я сокрушу силу Сильного, Закона, Собственности. Пусть у человека единственным господином будет своя собственная воля, единственным законом — свое собственное желание, единственным имуществом — своя собственная сила, ибо нет ничего священного, кроме свободного человека, и нет ничего выше его...

Я разрушу порядок вещей, который делит человечество на враждующие народы, на сильных и слабых, на привилегированных и обездоленных, на богатых и бедных; ибо всех их он делает несчастными. Я разрушу порядок вещей, который миллионы человеческих существ делает рабами некоторых людей и этих некоторых — рабами их собственного могущества и богатства. Я разрушу порядок вещей, который отделяет наслаждение от труда и из труда делает бремя, а из наслаждения грех... Восстаньте же, народы земли, восстаньте, несчастные, угнетенные! Отныне есть только два народа: один,

который следует за мной, другой, который против меня; первый я поведу к счастью, последний я смету в своем победоносном шествии; ибо я — Революция, я — начало жизни, вечно творящей, единственный Бог, которого признают все существа, который управляет всем, что есть, который сеет повсюду жизнь и счастье».

В таком настроении, за месяц пред дрезденскими смутами, Вагнер ожидал наступления социального переворота, в котором он чаял возрождения человеческого рода. В «Сообщении моим друзьям» он говорит, что в тот момент он оставил всякие литературные и музыкальные занятия, отказался продолжать свой проект реформы дрезденского театра, покидал с утра свой рабочий кабинет и бегал по полям, для того чтобы подавить свое волнение и убить в своем сердце всякое желание вмешаться в бьющуюся в агониях жизнь общества. В то время в Дрездене скрывался от преследований русской и австрийской полиций известный нигилист Бакунин, нашедший себе гостеприимство у Рекеля. Вагнер вступил с ним в сношения, водил его во время своих уединенных прогулок по окрестностям Дрездена и весьма сильно поддался тому удивительному очарованию, которое исходило от этого необыкновенного человека. Бакунин был революционер совершенно другого полета, чем Рекель: могучая воля этого великого агитатора, его пламенный идеализм, его громадный диалектический талант, его мрачная страсть к разрушению, его мечты о свободе и братстве всех людей произвели на Вагнера глубокое впечатление. Со своей стороны, Бакунин, хотя и решил с первого же взгляда, благодаря своему практическому знанию людей, что Вагнер является мечтателем, на которого не следует рассчитывать в каком-нибудь серьезном политическом деле, однако почувствовал к нему настоящую симпатию и проявил необыкновенный интерес к музыке, может быть, даже для того, чтобы угодить ему. Как-то в интимном разговоре с ним он сказал, что «современная цивилизация опроти-

вела ему до того, что он хотел бы сделаться музыкантом», и уже окончательно овладел сердцем Вагнера, когда, прослушав симфонию с хорами, высказал такой афоризм: «Все разрушится, ничего не останется; одна только вещь не пройдет и будет существовать вечно, это — IX симфония Бетховена».



Франц Лист.

Наконец, в первых числах мая гроза разразилась. Во имя «имперской конституции», которая только что была вотиро-

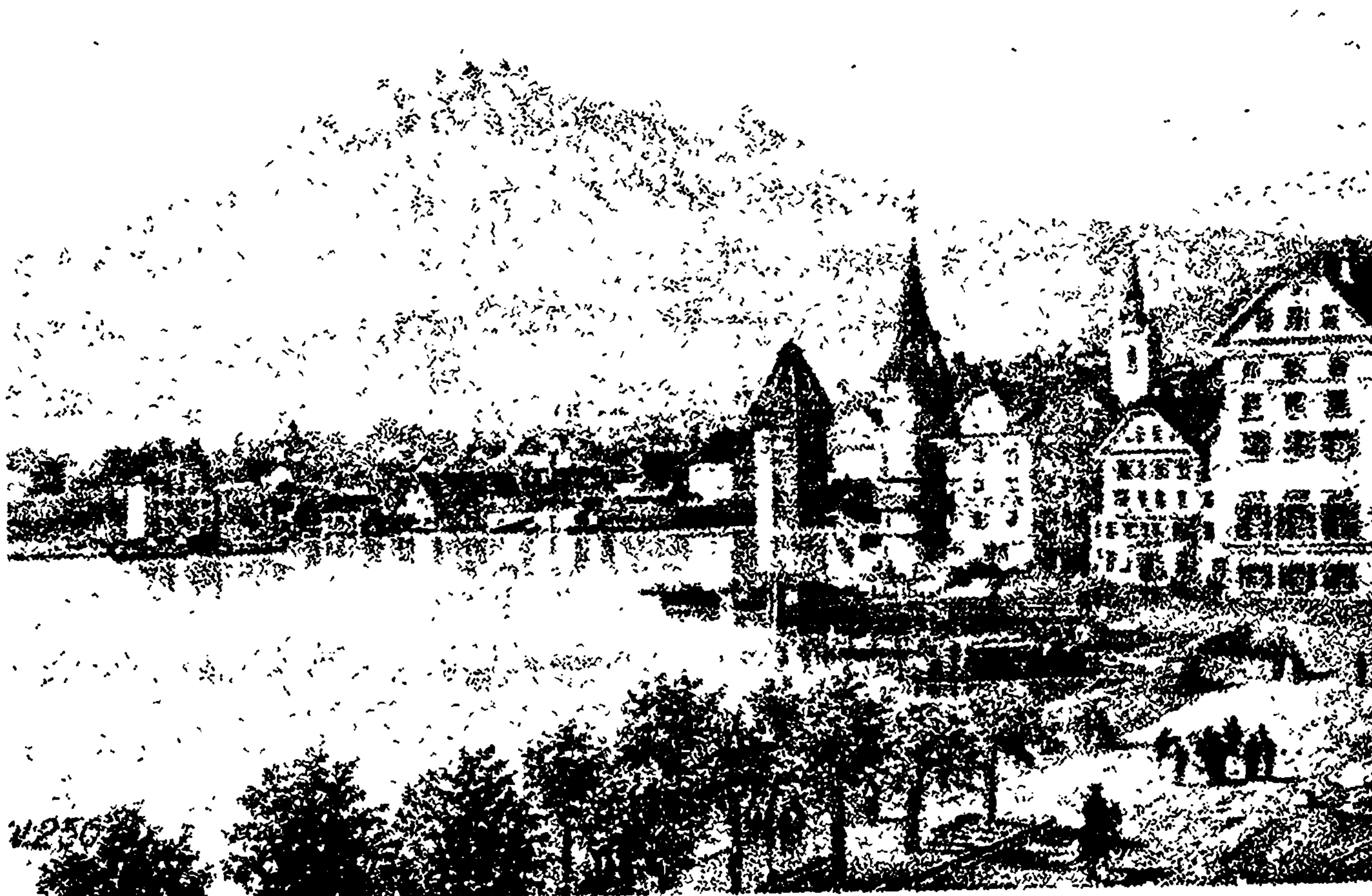
вана франкфуртским парламентом, Дрезден восстал против министра-реакционера, отказавшегося объявить эту конституцию и решившегося силой подавить сопротивление саксонской демократии. 4 мая было объявлено в дрезденской ратуше временное правительство. Но власть его оказалась непродолжительной. Через несколько же дней с помощью прусских штыков, после упорной схватки на улицах, реакционеры победоносно вступили в Дрезден и с немилосердной строгостью расправились со всеми, кто так или иначе принимал участие в движении.

В какой же степени был замешан Вагнер в этом восстании? До этого невозможно добраться среди такой путаницы противоречивых и большею частью подозрительных свидетельств, которые собрали биографы об этом периоде. Его проступки были такого рода, что если бы он предстал перед саксонскими судьями, то неизбежно получил бы осуждение, это — несомненный факт. Его нравственное соучастие с бунтовщиками было известно, да и сам он не делал из этого никакой тайны. Его симпатии к саксонским радикалам и социалистам были известны всему свету; его сношения с Рекелем и Бакуниным, которые оба были осуждены на смертную казнь, могли легко быть доказаны и создавали против него сильное предубеждение, которого одного было достаточно для того, чтобы произнести над ним приговор, как бы ни были слабы вещественные доказательства, представленные для его улики. К тому же нет никакого сомнения, что Вагнер в том состоянии чрезмерного нервного возбуждения, в котором он давно уже находился, не мог постоянно всецело уходить в ту роль простого зрителя, которую он хотел сохранить за собой. Впрочем, тут нет ничего непонятного. Разве у него не было среди инсургентов лучших друзей? Разве не был убежден он, что дрезденское восстание было прологом к тому всеобщему перевороту, который он предсказывал? Какой соблазн для такого импульсивного человека, как он, выйти из

строгого нейтралитета! И что удивительного после того, если он неоднократно показывается в публике с тем или другим главой восстания, если, взобравшись на Kreuzthurm, он дает знаки инсургентам о движении врага, если он раздает саксонским солдатам прокламации, приглашающие их присоединиться к соотечественникам, восставшим против пруссаков, или если на побережье Одера он обращается с речью к национальной гвардии в Хемнице и убеждает ее оказать помощь дрезденским инсургентам. Впрочем, подобными мелочами и ограничилось его активное участие в мятеже. Правда, враги составили на него самую нелепую клевету; они дошли до того, что обвиняли его в поджоге старого оперного театра в Дрездене и в покушении на поджог королевского дворца. Лучшим доказательством того, что Вагнер никогда не был серьезно замешан, служит то обстоятельство, что, когда был усмирен мятеж, он весьма искренно был убежден в том, что не совершил никакого противозаконного поступка и что ему нечего бояться саксонского правительства. И если во время взятия Дрездена он находился в Хемнице у своего тестя Вольфрама, то это вовсе не с целью избежать могущих случиться преследований, а просто чтобы выждать в тихом приюте конца смут; он решил вернуться в город тотчас же, как порядок будет восстановлен. К счастью, зять его лучше понял его положение и сейчас же направил его в Веймар, где он и был принят Листом. Он и там сначала не думал прятаться; он прогуливался по городу, ходил в театр и даже выразил Листу свое желание быть представленным ко двору в Веймаре, оставаясь в полном убеждении, что никто не сомневается в его невиновности. Однако 19 мая в «Дрезденском журнале» появилось 16 мая утвержденное официальное приказание о задержании Вагнера, который был обвинен как принимавший участие в мятеже. Самое простое благоразумие говорило ему, чтобы он не предавал себя в руки судей, на беспристрастие которых он с полным правом мог не полагаться.

Несмотря на свою, по крайней мере, относительную невинность, он не избежал бы осуждения, по всей вероятности, совершенно несоразмерного по строгости с теми проступками, которые он совершил; следует даже полагать, что приговор был бы тем более строг, что Вагнер по своему служебному положению в качестве капельмейстера находился в зависимости от двора; он получал жалованье из частных сумм короля, который не раз жаловал его знаками своего благоволения, и потому поневоле был мало расположен к тому, чтобы оказать снисхождение неблагодарному слуге. А так как, к тому же, Вагнер не имел никакого основания идти навстречу политическому мученичеству и подвергнуться долгому пребыванию в саксонских тюрьмах, где, быть может, он расстался бы со своей жизненной энергией и со своим артистическим гением, то и решил бежать. Словом, это было самое благоразумное решение, которое он только мог предпринять при своем положении, и было бы несправедливо видеть в этом некоторое доказательство его действительного участия в мятеже. 24 мая он расстался с Листом в Иене, проскользнул под чужим именем через границу и после четырехдневного путешествия благополучно добрался до Роршаха, уже на швейцарской территории, и оттуда проехал в Цюрих.





ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ВАГНЕР В ИЗГНАНИИ

I

Первые годы изгнания

*Состояние духа Вагнера. — Главные теоретические сочинения.
— Общий характер теоретических сочинений.*

Майский кризис 1849 г. внезапно положил конец политическому апостольству Вагнера и вконец перевернул его внешнюю жизнь. После того, как в продолжение более чем шести лет он был королевским чиновником, занимал в обществе положение, ставившее его на виду у сограждан и если не щедро, то, по крайней мере, очень прилично обеспечивавшее ему существование, он вдруг очутился свободным от

всяких обязанностей, от всяких оков, не имея ни кола ни двора; без денег, без средств к пропитанию и с неопределенным будущим, он должен был, чтобы существовать, рассчитывать на щедрость своих друзей, пока не найдутся средства открыть новый источник доходов. Первое время, однако, он несколько опечалился своим безнадежным положением, но был далек от того, чтобы раскаиваться в прошлом; напротив, он почувствовал себя счастливым от того, что больше уже не капельмейстер. Словно облегченный от непосильной тяжести, он увидел себя освобожденным этой неожиданной катастрофой от всех унижений, от всех притеснений, которые приходилось ему выносить за последние годы своего почти невыносимого пребывания в Дрездене. «Когда, гонимый и преследуемый, я не был более связан никакой осторожностью, никакой ложью, когда я отбросил далеко от себя все желания, все надежды, что привязывали меня к этому победоносному свету; когда я мог во всеуслышание и без стеснений закричать этому свету, притворно заботящемуся и об искусстве, и о культуре, что я, артист, от глубины всего своего сердца презираю его; когда я мог сказать ему, что в его жилах нет и капли крови художника, что его сердце никогда не забьется истинно человеческим чувством, что от всего его существа никогда не изойдет благоухание истинной красоты, — тогда, в первый раз в жизни, я почувствовал себя вполне свободным, здоровым и радостным, хотя и не знал, где нашел бы себе завтра приют, в котором я мог бы свободно дышать небесным воздухом».

Вагнер ни минуты не помышлял о том, чтобы продолжать свое активное участие в деле политики. Он никогда не упускал из виду артистической миссии как единственной цели своего существования. Дрезденская революция заинтересовала его на время только потому, что он видел в ней прелюдию к тому духовному перерождению, которое, по его мнению, было необходимо для свободного процветания искусства в со-

временном обществе. Когда факты жестоко доказали ему, что он ошибался, придавая чрезмерное значение политическому кризису, свидетелем которого он был, то он тотчас же охладил ко всякой воинствующей политике, для того чтобы всецело отдаться работе художника. При таком положении его участие в дрезденском мятеже вскоре представилось ему, как столь неожиданный и лишенный всякого действительного значения инцидент, что он все время старался забыть о своем положении изгнанного политика. Месяц спустя после своей эмиграции он просил Листа подать великой герцогине Веймарской мысль войти в соглашение с герцогом Кобургским и принцессой Прусской и положить ему пенсию, которая позволяла бы ему спокойно работать над музыкальными драмами. Сверх того, на следующий день, сообразив, что подобная попытка, несомненно, встретит некоторые затруднения, он снова написал Листу: «Нужно ли уверять еще в том, что совершенно невозможно, чтобы я, наученный последними опытами в Дрездене, снова позволил себе увлечься политическими делами! Это ясно, как день!» И Листу стоило невероятных трудов дать понять ему, что очень недипломатично — стучаться в те двери, которые хотели выломать, и что «союз высоких особ» задуман другом из области чистой мифологии. Впрочем, поведение Вагнера сделалось вполне корректным. В Цюрихе он жил почти безвыездно в продолжение нескольких лет, избегая всякого сношения с немецкими политическими беглецами. Правда, он вел деятельную переписку с заключенным в Вальдхеймской крепости Рекелем; но в этих письмах он воздерживался от всяких разговоров о политике и делился с узником своими философскими идеями и художественными проектами. От своего прошлого он ничуть не отрекался, но, по совету Листа, избегал «политических сборищ и социалистической галиматши».

«Во всех своих делах, во всех своих размышлениях, — пишет в то время Вагнер, — я остаюсь только артистом, и

притом всегда артистом». Чувство, которое с этих пор снова привязывает его к жизни и дает ему силу продолжать борьбу, это — то «непреодолимое желание довершить ряд художественных произведений, которое, — он чувствовал, — живет в нем». Все подчиняется настоятельной, всецело наполняющей его потребности творчества. Он хотел бы избежать всякого соприкосновения с внешним миром, для того чтобы жить только среди своих художественных грез. Его самое страстное желание было — получить пенсию, которая защитила бы его от нужды, избавила бы его от необходимости стеснять свою свободу и торговать своим творчеством из-за нескольких грошей. Только с крайним отвращением он мирится с мыслью о попытке поставить свои произведения в Париже и не выказывает никакого сожаления, когда эта попытка ему не удастся. Он стремится сохранить полную независимость, рискуя впасть в еще большую нищету. В самом деле, у него нет никаких других средств к существованию, кроме гонорара, который он получает от слушателей за свои литературные и музыкальные труды, и случайных, непостоянных доходов с его драм «Риенци», «Моряка-скитальца», «Тангейзера» и «Лоэнгрина», успех которых растет и мало-помалу распространяется по Германии благодаря неутомимым хлопотам самоотверженного Листа. Потом, когда этих средств оказывается недостаточно для существования, являются на помощь щедрые друзья. Профессор фортепиано В. Баумгартнер и главный королевский секретарь И. Шульц оказывают ему поддержку в первые недели его изгнания; какая-то незнакомая поклонница, госпожа Лоссо, снабжает его субсидиями; мать одного из его учеников, г-жа Риттер, отдает ему ренту ежегодно с 1851 по 1856 г., между тем как он пишет «Кольцо Нибелунга»; великая герцогиня Саксен-Веймарская посылает ему деньги; затем богатые друзья Везендонки предоставляют в его распоряжение маленькую уединенную виллу в окрестностях Цюриха, где он имеет возможность спокойно

работать над «Зигфридом» и «Тристаном». Наконец, Лист в минуты крайней нужды является для него настоящим Провидением и приходит к нему на помощь прямо-таки с пышной щедростью, никогда не позволяя себе своими благодеяниями накладывать на него хотя бы самые незначительные обязательства, никогда не разыгрывая из себя мецената и благородно считая те жертвы, которые он приносит Вагнеру, некоторого рода данью необыкновенному таланту своего друга. Таким образом, Вагнер вполне мог отдаться художественному творчеству. Жизнь его за первые десять лет изгнания бедна внешними событиями. Он почти не покидает Цюриха, если не считать нескольких коротких — от времени до времени — посещений Парижа, праздничных экскурсий по Швейцарии или на север Италии, наконец, путешествия в Лондон, где в 1855 г. он дирижирует концертами филармонического общества. Он живет в стороне от музыкального и театрального мира; только от времени до времени он устраивает в Цюрихе или концерт, или театральное представление, для того чтобы доставить себе удовольствие — послушать свою собственную музыку. Он не ищет общества. Самые любимые его развлечения — письма, которыми он обменивается со своими друзьями из Германии; сначала с Листом, потом также со своими «верными» из Дрездена: Улихом, Гейне, Фишером, Рекелем; изредка кое-какие визиты Листа или Улиха, которые доставляют изгнаннику короткие минуты счастья, умственного и художественного наслаждения; наконец, приятные сношения с кружком отдельных друзей, как романист Готфрид Келлер, поэт Георг Гервег, филолог Этмюлер, журналист Вилле или молодой Ганс Бюлов, бросивший изучение права, чтобы в цюрихском театре под руководством Вагнера научиться капельмейстерскому искусству.

Со все поглощающей горячностью, порою доходившей почти до болезненного нервного возбуждения, Вагнер за первые десять лет изгнания предался всецело обработке своего

великого художественного произведения, отдельные части которого, от «Кольца Нибелунга» до «Парсифаля», получили в тот момент жизнь или, по крайней мере, начали развиваться в его богатом воображении. Однако он не сразу приступил к выполнению своих драматических проектов. Вопреки сильному желанию, которое он ощутил в себе, лишь только поселился в Цюрихе, — желанию немедленно приступить к делу, — он почувствовал в то время себя связанным как бы какой-то внутренней необходимостью раньше подготовить себя к работе и подготовить также публику к пониманию его будущих драм, а для этого — изложить свои окончательные взгляды на жизнь, на искусство в ряде теоретических сочинений, которые быстро появлялись одно за другим в течение двух лет: «Искусство и революция» и «Художественное произведение будущего» (1849), «Искусство и климат» и «Иудаизм в музыке» (1850), «Опера и драма» и «Сообщение моим друзьям» (1851). Рассмотрим несколько ближе, какие побуждения заставили его взяться за перо.

Его критические сочинения вдохновлены прежде всего желанием заставить публику ясно понимать, каковы необходимые условия осуществления нового, предлагаемого им идеала и, следовательно, также — каковы те заблуждения, которым он объявлял войну. С такой точки зрения они, по существу своему, революционны. Если Вагнер после дрезденских приключений и решил никогда ни в какой политической интриге больше не участвовать, то все же он не отказался от революционного настраивания умов и сердец; совсем напротив. «Художественное произведение, — писал он своему другу Улиху, — не может быть создано теперь же, оно может быть только подготовляемо, а для этого нужно проповедовать революцию, уничтожать и разрушать все, что достойно уничтожения и разрушения. Вот это — наше дело. Остальное же — дело настоящих артистов... А пока нужно только разрушать, — всякое построение было бы поневоле

искусственно». Дело идет к тому, чтобы без сожаления обнаружить недостатки настоящего времени, смело коснуться мечом всего того, что подточено червями, что одряхлело, сорвать личину с лицемерия и эгоизма старого общества, разбить ложных богов, свести к нулю незаслуженную славу, показать бессилие художников настоящего времени во всем его ужасе. Прежде всего надо снести мусор; тогда только — на лоне возрожденного мира — может снова зацвести великое искусство, невозможное теперь в эгоистическом и развращенном мире.



Рихард Вагнер.

Но Вагнер в своих теоретических сочинениях не ограничивается отрицанием и разрушением; он очень ясно указывает также, каковы должны быть признаки художественного произведения будущего. С такой точки зрения, его произведения кажутся нам менее делом пропаганды, чем монологом артиста с самим собой. Без сомнения, формулируя законы музыкальной драмы, он задавался мыслью раскрыть глаза публике на настоящие его стремления, столь упорно не признаваемые и искажаемые критикой. Но, в сущности, он писал больше для себя, чем для других. Главную цель, которую он преследовал при сочинении своих драматических теорий, было: приучить самого себя действительно сознавать свой метод сочинения и свои художественные идеи. До 1849 года он был самопроизвольным и только наполовину сознательным художником. В выборе сюжетов, в манере трактовать их он позволял руководить собою почти исключительно тому творческому инстинкту, который был в нем и который управлял им, между прочим, с удивительной верностью. От этого он не меньше почувствовал нужду присоединить в деле художественного творчества к инстинкту и размышление. Гете сравнивал самопроизвольного поэта с сомнамбулой, который в полном сне с поразительной верностью идет своей дорогой и без затруднения переходит опасные места, перед которыми он отступил бы, если бы был разбужен. Одаренный, как Гете, такой интуитивной способностью художника, Вагнер, подобно ему, чувствует настойчивое стремление к ясности. И, продолжая, подобно Гете, смотреть на художественное, интуитивное познание, как на более высокое, чем познание теоретическое и умозаключительное, он все же не пожелал быть только «сомнамбулой», но заставил себя открыть глаза, постичь разумом «для чего» и «почему» во всем том, что он делал в силу своего художественного инстинкта. Короче, говоря словами знаменитого выражения, употребленного им в «Опере и

драме», он захотел быть «сознательным в бессознательном», *der Wissende des Unbewussten*.

Еще в 1847 г. писал он одному молодому художественному критику: «Остерегайтесь слишком низко думать о значении мысли. Художественное произведение, вышедшее бессознательно, принадлежит эпохе, отделенной от нашей громадным расстоянием. Художественное произведение в периоде высокой культуры может быть создано только художником, вполне сознательно относящимся к нему. Христианская поэзия средних веков, например, была чисто самопроизвольная и бессознательная; потому-то совершенное произведение и не народилось в то время; — эта слава выпала на долю Гете, на долю нашей эпохи «объективизма». Только у необыкновенно одаренного гения может проявляться эта удивительная связь сознательного, рассуждающего ума с непосредственной и самопроизвольной творческой силой; потому-то эта связь и является столь редко осуществимой. Но если мы имеем основание сомневаться в том, чтобы гений такого порядка скоро нарождался, то все же должны допустить, что у каждого художника, который действительно прогрессирует в своем искусстве, отныне можно искать более или менее удачного соединения этих двух противоположных дарований». И с этого момента Вагнер все более и более стремился проникнуться сознанием своих художественных приемов. Его творчество, предоставленное своему собственному вдохновению, безостановочно с 1848 по 1850 г. создало один за другим серию драматических планов. В 1848 г. он набросал эскиз цикла драм на сюжет легенды о Нибелунгах и о Зигфриде и сочинил одну «большую героическую оперу» — «Смерть Зигфрида», в которой представил развязку этого грандиозного действия. В то же время он замыслил другую героическую драму о Фридрихе Барбароссе, религиозно-философскую драму о Иисусе из Назарета, «романтическую» и революционную драму о Кузнеце Виланде, классическую драму на сю-

жет легенды об Ахиллесе. Таким образом, самая плодovitость его гения становилась настоящим препятствием для художественного созидания. Беспреданным открытием новых мотивов вдохновения, изысканием ощупью по всем направлениям Вагнер рисковал истощить свои силы в бесплодных попытках — вместо того, чтобы осуществить то художественное, законченное по форме произведение, к которому тянуло его всеми силами. Таким образом, он почувствовал себя действительно запутавшимся в своем же художественном творчестве и томился той мыслью, что отдается вдохновению, не зная, куда оно его приведет. Поэт, который находит себе поддержку в окружающей среде, который имеет возможность видеть свои драмы непосредственно на сцене, может без большого риска верить своему инстинкту. Если он ошибается, то сам замечает свою ошибку во время представления своего произведения, если же все хорошо, то он получает одобрение публики и критики. Вдали от отечества, не имея непосредственного соприкосновения с публикой и миром искусств и притом будучи в полном разладе с художественными тенденциями громадного большинства современников, Вагнер не мог рассчитывать на тот внешний контроль, который бы удерживал его на истинном пути. От этого он только еще настоятельнее чувствует потребность проникнуться ясным сознанием совершенной им работы, дать разуму возможность понимать и сопутствовать самопроизвольной работе творящего инстинкта, подчинить таким образом поэтическое воображение контролю мысли, которая мешала бы ему блуждать по произволу, и отбросить намерения, заранее осужденные на неуспех. Нужно было, чтобы его разум мог заменить для него публику и критику. Вагнер понял, что только такой ценой он приобретет полное спокойствие и радостную уверенность в самом себе. И вот со свойственной ему энергией он принялся за работу, но уже без того радостного вдохновения, которое он вкладывал в свои драматиче-

ские и музыкальные произведения; он писал как бы нехотя, с какой-то затаенной раздражительностью, с сознанием того, что повинуется тяжелой, но неизбежной необходимости. Вот почему его теоретические произведения того времени носят на себе отпечаток чего-то странного, сложного и на первый взгляд нестройного, над чем Ницше произвел свой остроумный и глубокий анализ в сочинении «Рихард Вагнер в Байрейте». «В этих книгах, — говорит он, — есть что-то такое, что волнует и беспокоит: в них замечается неправильный ритм, который в прозе смущает нас. Логическое развитие мысли более замедляется, чем ускоряется резкими порывами страсти. Над всей работой, как тень, витает образ недовольного художника; можно подумать, что он стыдится всего этого сбора абстрактных рассуждений. Что особенно смущает мало посвященного читателя, так это — весьма характерная и трудно поддающаяся описанию манера авторского величия: мое впечатление такое, как будто Вагнер очень часто говорит, как перед врагами — все его сочинения написаны в разговорном стиле, не в книжном — перед врагами, изъяслять какое-либо расположение к которым он не имеет желаний, и по этой причине держит их от себя в отдалении. По временам, однако, пылкая страсть, которая кипела в нем, вырывается наружу из-под той оболочки суровости, в которую он драпируется по своей воле; тогда он отказывается от сложных, тяжелых и излишне раздутых периодов, и у него появляются фразы или даже целые страницы, которые относятся к тому, что есть наиболее прекрасного в немецкой прозе. Но допустим даже, что в эти промежутки своего труда он говорит с друзьями, не замечая поднимающегося на него со своего места призрака противника; но все те, к которым Вагнер обращается с критикой — и друзья, и враги — носят общий характер, безусловно отделяющий их от народа, для которого творит художник. По утонченной и чрезвычайно бесплодной своей культуре они «ненародны», и тот, кто желает быть по-

нятым среди них, должен говорить на языке искусственном и «ненародном»; так поступили наши лучшие прозаики, так поступил и Вагнер. По какому принуждению, можно сказать это наперед...»

Разбору теоретических сочинений Вагнера мы и посвящаем теперь следующие два отдела настоящей главы.





II

Философские идеи Вагнера (1848 – 1854). Вагнер под влиянием Фейербаха

Влияние Фейербаха. — Влияние революции 1848 г. — Закон необходимости. — Враждебность Вагнера к христианству. — Эгоизм и любовь. — Необходимость революции. — Вера Вагнера в революцию. — Оптимизм Вагнера. — Устойчивость религиозной веры у Вагнера. — Кризис 1848 г. — главным образом интеллектуальный.

Период, заключающийся между 1848 и 1854 г., является одним из самых характеристических моментов интеллектуальной и моральной эволюции Вагнера. До 1848 года он исповедует, как мы это видели, высоко идеалистическое и сильно подкрашенное пессимизмом христианство. После 1854 года он называет себя адептом шопенгауэровской доктрины, доказывает необходимость для человека отречения от всякого преходящего желания и учит, что человечество может прийти к искуплению, к блаженству только скорбным путем полного отречения. В промежутке между этими перио-

дами религиозного и пессимистического понимания вселенной выступает довольно непродолжительный фазис, когда он проповедует непримиримейший атеизм, прославляет природу, жизнь, любовь, сильно подчеркивает враждебность к аскетическим и христианским идеям и смело провозглашает свою непоколебимую веру во всеобщую революцию, может быть очень близкую, — в революцию, которая еще в этой земной жизни откроет человечеству эру высшего блаженства. Таким образом, с первого взгляда кажется, что нормальная эволюция религиозных и моральных воззрений Вагнера была прервана кризисом неверия, которому мы обязаны «Кольцом Нибелунга» и который по прошествии 6 лет кончился сам собой, когда он встретил в произведениях Шопенгауэра полное философское выражение своей настоящей мысли.

Этот кризис был весьма различно обсуждаем. Не принимая в расчет различий оценки, происходящей от чисто субъективных причин — предвзятого решения за или против Вагнера, более или менее живых симпатий к «христианским» идеям или к «языческим», тенденций оптимистических или пессимистических и т. п. — мы констатируем, что критики разделяются на два лагеря, сообразно с тем, — признают ли они эволюцию мысли Вагнера или же ее единство. Первые опираются на контраст между Вагнером оптимистом, революционером и язычником в 1848 г. и Вагнером пессимистом, роялистом и христианином в шестидесятых и семидесятых годах. Последние, напротив, стремятся ослабить этот контраст, уменьшая как можно больше значение революционного кризиса, представляя его как временную ошибку или как недоразумение и указывая на то, что пессимистические идеи Вагнера имеются уже в зародыше в сочинениях революционного периода и что, наконец, он изменился скорее в словесном выражении своей мысли, чем в самой мысли. Как бы то ни было, объяснение этого кризиса

1848-1854 гг. составляет любопытную задачу из области психологии и морали, в данных которой непременно следует строго разобраться.



Артур Шопенгауэр.

Все биографы Вагнера соглашаются признать за одну из случайных важных причин этого кризиса влияние, которое с 1848 года оказал на мысли Вагнера философ, еще до сего времени старательно изучаемый, Людвиг Фейербах, автор «Мыслей о смерти и бессмертии» и «Сущности христианст-

ва», известный противник всякой религии, писавший такие часто цитируемые афоризмы, как: «нет религии — такова моя религия; нет философии — такова моя философия», или еще: «Бог был первой моей мыслью, разум — второй, человек — третьей и последней». Это влияние многократно было подтверждено самим Вагнером в его сочинениях и письмах; он посвящает Фейербаху «Художественное произведение будущего», обменивается с ним письмами и даже пытается заманить его в Цюрих. Впрочем, он довольствуется тем, что просматривает «Мысли о смерти и бессмертии» и более подробно останавливается в этой книге на главах «Моральное значение смерти» и «Спекулятивный разум и метафизика смерти», чтобы найти здесь высказанные мысли о любви, о смерти, о всеобщей «необходимости», об искусстве и т. п., — мысли, столь близко напоминающие те, что развивает Вагнер в «Иисусе из Назарета», в «Кольце Нибелунга» и в теоретических сочинениях.

Однако следует остерегаться преувеличить ту долю влияния, которую Фейербах мог иметь на идеи Вагнера. В настоящее время известно, что до половины 1850 г. Вагнер из всех произведений Фейербаха познакомился только с «Мыслями о смерти и бессмертии» и, следовательно, написал «Иисуса из Назарета», набросал «Кольцо Нибелунга», сочинил «Искусство и революцию» и «Художественное произведение будущего», не читав главных сочинений философа, который вызывал в нем столь глубокое удивление. Один уже этот факт достаточно показывает, что было бы чересчур странно желать выдавать Вагнера за ученика Фейербаха, и что философские идеи Вагнера, в действительности, возникли скорее в силу внутренней эволюции его мысли, чем вследствие влияния, полученного, так сказать, извне чтением одного философа. Один из критиков, наиболее настаивающих на важности революционного кризиса Вагнера, Г. Дингер, очень хорошо при этом сознает, что Фейербах не был един-

ственным его учителем, и что он, особенно с политической точки зрения, подпал еще под влияние идей неогегельянцев, — Руге, с которым, может быть, он лично познакомился в Дрездене, Штрауса, Бакунина, Прудона, Ламене, Вейтлинга. И в самом деле, нетрудно заметить аналогии между теориями Вагнера и соответствующими теориями социалистов и революционеров 1848 г., хотя нет ничего ошибочнее, как представлять себе Вагнера отвлеченным теоретиком, черпающим идеи из сочинений других теоретиков. Еще раз напоминаем: он — не спекулятивный ум, а интуитивный. Мы полагаем, что он подчинялся, и даже очень сильно, влиянию окружающей среды. Но что реально и прочно запечатлелось в его уме, так это — живое и конкретное зрелище того революционного движения, которое охватывало в то время Европу, это — вид дрезденских смут, частое посещение политических кружков, чтение журналов, сношение с такими людьми, как Рекель, Бакунин и Гервег. Это и были существенные факторы, вызвавшие в нем «интуицию» революции, — интуицию, которая стремилась проявиться у него в двойной форме — художественных произведений и философских теорий. Следовательно, теории Вагнера всегда являются плодом усилия перевести более или менее верно свои «интуиции» на отвлеченный язык разума, но никогда они не были прямым следствием других теорий; они являются отражением личных, оригинальных впечатлений, а не воспоминаний более или менее широкой начитанности. У писателей 1848 г., и в особенности у Фейербаха, Вагнер мог заимствовать некоторые формулы, которые казались ему удобными для выражения его мысли. Но эта мысль сама по себе автономна. Под влиянием современных событий она приняла направление, — особую тенденцию, развиваясь всегда по собственным своим законам, но никогда не уклоняясь со своего пути под влиянием какой-нибудь чужой мысли. Если философия Вагнера похожа на философию Фейербаха и неогегельянцев, так это не потому,

чтобы он заимствовал у них идеи, а потому, что хотел, подобно им, но вполне независимо, найти формулу для душевного состояния поколения 1848 года.

Так в этой главе философию Вагнера мы постараемся понимать как естественный и самопроизвольный плод гения, который логически развивался под действием его личных опытов и по-своему подчинялся влиянию той смутной эпохи, когда все поколение, дрожа от страха и надежды, ожидало всеобщего разрушения и скорого пришествия нового социального строя.

Реформа, на которую покушался Вагнер в Дрездене, если рассматривать ее самым общим образом, представляется нам реакцией во имя истины, во имя искренности в искусстве и в жизни против тех условий, которые он считал произвольными и несправедливыми, против тех учреждений, которые казались ему достойными осуждения, потому что были искусственны. Вагнер являлся борцом за «природу» против утонченной и развращенной цивилизации, за живой и непогрешимый инстинкт против отвлеченного разума с его химерическими построениями, за свободную и самопроизвольную человеческую личность против моды, традиции и предрассудков. Вот почему в основе его философии мы встречаем понятие естественной необходимости (*Unwillkur*), выставляемой высшим принципом всякого бытия и всякой нравственности и противопоставляемой всему тому, что условно и искусственно, что является произведением разума и обдуманной воли, — словом, что произвольно (*willkürlich*).

В самом деле, вселенная существует и развивается, по мнению Вагнера, в силу имманентной и абсолютной необходимости. Бессознательная и слепая природа совершает вечную эволюцию, беспрестанно побуждаемая стимулом Нужды (*Bedurfniss*), которая есть *raison d'être* всякого бытия, всякой перемены, всякого действия. Мир не образовался по воле божества, по предначертанному плану, для осуществления

известной цели, а просто потому что иначе не могло быть. Человек не составляет исключения во вселенной; по своему происхождению он ничем не отличается от прочих тварей и подчиняется тем же самым законам, как и они. Когда природа выполнила условия, необходимые для жизни человека, человек явился сам собой, без всякой нужды в творении *ex nihilo* или во вмешательстве божества — явился как необходимый продукт всеобщей эволюции. Итак, он не есть особенное бытие. Он ничуть не выше окружающей его природы и безрассудно ради первого пренебрегать последней. Точно так же, как и она, он не имеет никакой отдельной миссии; как и она, он подчиняется только закону Нужды, Необходимости; равно как природа существует только для себя, так и человек не имеет иной цели, как только себя. Что характеризует его среди всех существ, так это то, что в нем бессознательная эволюция Космоса делается сознательной. Элементарные силы последовательно развиваются, комбинируются, диссоциируют, не зная и не желая того; человек осознает себя, а следовательно осознает и природу. Вот между прочим все, что он может знать. По мнению Вагнера, как над чувственной вселенной не существует бога, демиурга, который устраивал бы мир и давал бы ему законы, так и для человека нет абсолютной, божественной истины, которая превьшала бы чувственную, живую реальность, опыт. Он может быть только более или менее верным, более или менее полным отражением природы; наивысшее стремление его мысли кончается сознанием той имманентной и вечной Необходимости, которая управляет вселенной и которой подчиняется он сам, как и все, что существует: его знание, достигнув своего кульминационного пункта, склоняется пред верховной властью Бессознательного.

Таким образом, Вагнер приходит к непримиримейшему атеизму. Так как вне природы нет ничего, так как мир не обладает смыслом и не подчиняется закону, предписанному

всемогущей волей, то всякое религиозное верование может быть только иллюзией, возникшей вследствие несовершенного сознания универсального детерминизма. Бог есть ничто иное, как идеализированный и народным верованием перенесенный на небо Человек. «Религия и легенда, — говорит Вагнер, — являются плодовитым созданием народных верований о природе вещей и человека. Народ всегда имел этот неподобный дар постигать собственную свою природу соответственно способности восприятия и воплощать эту концепцию в пластических образах. Боги и герои в его религиях и легендах суть конкретные и осязательные личности, в которых гений народа резюмирует для себя свою собственную природу». Таким образом, истинная религия для Вагнера, как и для Фейербаха, есть культ Человечества. Исторические религии, на его взгляд, благотворны или вредны, смотря по тому, приближаются ли они более или менее к идеальной религии или же удаляются от нее. Отсюда его восторженные симпатии к античному язычеству. В самом деле, религия у греков была почти ничем иным, как поклонением прекрасной человеческой природе; эллинский ум поместил в центре религиозного сознания народа «прекрасного и свободного человека»; и верховный бог греков, представитель воли Зевса на греческой земле, Аполлон, был видимым и идеальным символом самого греческого народа. Напротив, христианская религия является для Вагнера, когда он рассматривал ее с такой точки зрения, печальным и пагубным для благосостояния человеческого рода заблуждением. «Христианство, — поучает он в «Искусстве и революции», — делает законным земное существование без достоинства, без пользы, без радости и оправдывает его удивительной любовью к Богу. Этот Бог не поставил на земле человека для того, чтобы он вел счастливое существование, сознавая свою силу, как напрасно учат влюбленные в красоту греки, но запер его здесь на земле в ужасной темнице; и если в ней человек почувствовал отвращение

к самому себе, Бог приготовит ему за это после смерти славное жилище, где он вечно будет наслаждаться ленивым блаженством». Таким образом, христианская религия, предлагая поклонению верующего абстрактного и непостижимого Бога, создала по ту сторону видимого реального мира род какого-то антагонизма между человеком и природой. Она учит человека тому, что мир есть царство зла, запрещает ему под угрозами самых ужасных наказаний отдаваться соблазнам жизни, убеждает его претерпевать на земле все бедствия, все несправедливости, не сопротивляясь злу, не пытаясь улучшить свое положение. Наконец, она представляет смерть не как неизбежное, вместе логическое и моральное заключение всякого индивидуального бытия, но как что-то положительное, как врата вечности, как прелюдию к блаженной жизни; так что сама человеческая жизнь имеет смысл еще только как приготовление к смерти. Христианство развилось в период падения Римской империи. Оно есть естественный плод эпохи общего растления, всеобщего упадка, когда человек потерял всякое чувство достоинства, почувствовал отвращение к материальным наслаждениям, единственным наслаждениям, которые ему оставались, и с унынием и презрением отказался от всякого самопроизвольного усилия, от всякой личной деятельности. Оно не может быть религией, правилом веры и поведения будущего общества.

В самом деле, по Вагнеру, для человека нет другого нравственного закона, кроме закона Необходимости. Человек удовлетворяет свои потребности и, поступая так, выполняет свой удел. У него нет иного назначения, кроме завоевания наибольшей доли возможного счастья и того, чтобы быть человеком в самом высоком смысле этого слова. Но инстинкт понуждает человека, с одной стороны, жить для себя, развивать в возможно большей полноте все свои индивидуальные способности; с другой стороны — любить себе подобных и действовать не только в своем собственном интере-

се, но и в интересе общества. Между этими двумя влечениями, которые моралисты большею частью любят противопоставлять одно другому, Вагнер не усматривает устойчивого антагонизма; он не допускает, чтобы одно из них могло быть рассматриваемо как принцип добра, а другое — как принцип зла. Он считает то и другое одинаково естественными и потому одинаково законными. Он полагает, что альтруистический инстинкт самопроизвольно рождается от инстинкта эгоистического; что человек, вначале эгоистичный и восприимчивый, мало-помалу естественной эволюцией переходит от себя самого к всеобщей любви; что высшая Необходимость, управляющая всем, что существует, бесспорно побуждает его, когда он уже достиг полного развития, мало-помалу отрывать от самого себя: сначала любить женщину, потом детей, потом город, отчизну и, наконец, все человечество. Итак, любовь, по его мнению, столь же естественная потребность, как и эгоизм. Совершенный человек есть вместе с тем совершенный эгоист и совершенный альтруист; и для того, чтобы осуществить в себе самом это гармоническое равновесие двух основных стремлений своего бытия, ему нужно только предоставить действовать природе, всемогущей Необходимости. Таким образом, отсутствие любви (*Liebllosigkeit*) есть грех против самой природы. Человек, у которого эгоизм переходит за естественные границы, должен делать усилия над самим собою, чтобы побороть альтруистический инстинкт, существующий в каждом создании. Человек «без любви» — не только преступник, но и неполное, аномальное по развитию существо, какой-то страшный и гнусный урод, ужасный образ которого Вагнер дал нам в своем Альберихе в «Кольце Нибелунга».

Естественный эгоизм и любовь — таковы два великих закона, управляющие человеческой волей. И это — единственное, что законно. Все законы, издаваемые людьми и охотно

выдаваемые ими за священные, как закон супружества, служащий основанием семьи, закон собственности, на котором зиждется гражданское общество, все условия и все договоры, все то, что привычно и традиционно, все то, что Вагнер называет «Монументалом», все эти предписания и все эти запрещения абсолютно не имеют значения пред великим законом инстинкта и необходимости. По словам Вагнера, история мира полна бесконечной борьбы инстинкта с традиционными законами, с «Монументалом», и всегда инстинкт имеет доводы против законов. Сначала восстает индивидуум во имя инстинкта и в силу непреодолимой «необходимости» (Noth) против общества и его традиций. Но его воля, вначале изолированная, мало-помалу передается другим, и это именно потому, что она не произвольна, а диктуется самой необходимостью. То, что сначала было «необходимостью» для одного, делается таким образом «необходимостью» для многих; в конце концов вся масса инстинктивных, толпа простых, которые в поступках своих не сообразуются с эгоистическими и произвольными предписаниями человеческого разума, а предоставляют говорить в себе голосу природы, одним словом «народ» — чувствует эту «необходимость». Тогда остается преодолеть сопротивление тех, кто не разделяет волю народа, сопротивление «эгоистов», у которых естественный инстинкт заглушен неестественными потребностями, ненасытными и тираническими аппетитами роскоши и у которых нет простой и непреодолимой силы естественных потребностей. Впрочем, в исходе этой борьбы между «народом» и «эгоистами» не может быть сомнения. Народный инстинкт, основанный на высшем мировом законе — необходимости, — один только истинен, а потому непреодолим и фатально победоносен. Наконец, в триумфе народа виновник всего этого движения, индивидуум, видит удовлетворение своей потребности. В полном счастье всего общества он находит свое собственное счастье.

Но человечество подходит именно к одному из этих решительных переворотов в истории; оно находится в ожидании революции, причина которой — в восстании «народа» против общества, основанного на эгоизме. Новейшая цивилизация действительно стала невыносимым бременем для человечества.

Христианство, развивая преувеличенный индивидуализм и особенно греша презрением к материальной жизни, способствовало пришествию общества в плачевное состояние. Оно разделило людей на два класса. Одни искренно поверили христианской утопии, сосредоточили все свои мысли на будущей жизни и добровольно приняли бедственное существование на земле; другие воспользовались к выгоде своего эгоизма смирением и отречением истинных христиан, чтобы создать себе армию рабов: они держат пролетариев у себя в зависимости по жестокому закону капиталистической системы, без благодарности эксплуатируют их способность к труду, немилосердно давят их, чтобы обеспечить самим себе все наслаждения бесполезной роскоши. «С чувством глубокого ужаса мы видим, — говорит Вагнер, — в нынешней хлопчатой мануфактуре наивернейшее воплощение духа христианства: к выгоде богачей Бог сделался промышленностью, и это божество сохраняет жизнь бедного труженика-христианина до того дня, когда созвездия коммерческого неба милостиво покажут необходимость позволить ему отправиться в лучший мир». Итак, общество всецело основано на чудовищной несправедливости. Пролетарий осужден на существование как торжника, на бессмысленную, одуряющую работу, делающую для него невозможным всякое интеллектуальное и эстетическое развитие. С другой стороны, у богача неестественная и деморализующая потребность роскоши заняла место естественного инстинкта, управляющего человеком по закону необходимости; и эта жажда роскоши управляет всей нынешней жизнью, господствует в нынешнем государстве, в отвлеченной

науке, в современном искусстве... Но из самого излишка зла сейчас же рождается добро. В слоях «народа», где естественные инстинкты сохраняются во всей своей силе, день ото дня растет грозная оппозиция против этого теснящего общества с его жестокими законами, с его испорченными вкусами, с его отжившими традициями. Все усилия «эгоистов» окажутся бессильными подавить неудержимое и роковое давление этой массы, подчиняющейся естественной необходимости. Скоро пробьет час великой Революции, которая возродит человечество, ибо бедняка освободит от рабства, богача оторвет от праздности, провозгласит свободу развития каждого человека по естественному закону. На развалинах старого христианского мира воздвигнется великолепное здание общества будущего. Что это будет за новое общество — Вагнер не хочет говорить. В самом деле, по его мнению, было бы бесполезно теперь преждевременно останавливаться на какой-нибудь программе будущего общества. Именно то и должно характеризовать его, что оно не будет произвольным созданием разума, искусственной утопией, вылившейся из головы теоретика и навязанной извне людям, но явится естественным и необходимым плодом всеобщей эволюции. Итак, оно устроится само, когда придет время, когда человек отвоюет себе утраченную свободу и снова будет поступать по закону любви. «Нужно только на время отказаться от нынешних мнений и убеждений, ясно указать все недостатки капиталистического строя, промышленного режима, ничтожность мишурного искусства, которое процветает теперь на лоне нынешнего света, разбить все преграды, которые мешают пришествию нового порядка вещей, основанного на свободе и любви. Если бы мне дали землю, — говорит Вагнер, — с тем, чтобы организовать на ней человеческое общество, имея в виду его благосостояние, я мог бы сделать только одно: предоставить ему полную и совершенную свободу организоваться самому; эта

свобода проявила бы себя сама, если бы было уничтожено все, что противится ей».

Эта-то вера в близкую революцию и руководит в эту эпоху всей мыслью Вагнера и служит, по нашему мнению, главной причиной тех столь значительных — по крайней мере с виду — перемен, которые происходят в его теориях. В продолжение нескольких лет он подлинно держался той идеи, что всеобщее разрушение скоро покажет себя — сначала во Франции, где пришествие «социалистической республики» казалось ему неизбежным, потом во всей Европе. «Необъятное движение распространяется повсюду, — писал он в то время, — то буря европейской революции; весь мир примет в ней участие, и кто не поможет ей своим движением вперед, тот усилит ее своим противодействием». Он жил в ожидании эпохи всеобщего счастья, когда возрожденный, свободный от всяких пут человек снова станет способным понимать великое искусство и «желать» его. Та же надежда на непосредственное счастье в здешней жизни отражается во всех его взглядах на решительное действие и делает некоторым образом «мирскою» его мысль. Царство идеала, которое он видел в таинственной дали в эпоху «Тангейзера» и «Лоэнгина», теперь кажется ему совсем близким, потому что человек может найти к нему доступ при помощи всеобщей революции. Но коль скоро царство идеала — от мира сего и для достижения его достаточно немного веры и энергии, то нужно вести войну с теми доктринами, которые проповедуют человеку аскетизм и отречение от земных надежд, потому что они отсрочивают вступление человечества в землю обетованную; отсюда — нападки Вагнера на христианство, в былое время вызывавшее в нем глубокое удивление, как религия отречения. Наконец, если человек призван быть богом на земле и в этом мире обрести блаженство, то нужно ли выдумывать Бога на небе и новую жизнь за гробом?

Но если мы вместе с критиками, которые признают эволюцию идей Вагнера, охотно допускаем, что его идеи в дрезденском периоде действительно разнятся от идей революционного кризиса, то, с другой стороны, мы признаем, что равным образом и в «унитарной» гипотезе есть доля истины, и что эти изменения не настолько глубоки, как это думается с первого раза.

Говорят, что Вагнер в эпоху «Тангейзера» и «Лоэнгина» склонен к пессимизму, тогда как с 1848 года он — оптимист. В действительности же было бы ошибочно думать, что между двумя этими периодами есть какое-то очень резкое противоречие. Выше мы видели, что «Тангейзер» может быть истолкован как революционная пьеса, и что Вагнер даже в ту эпоху, когда был склонен к христианской концепции жизни, не осуждал безусловно искания счастья на земле. С другой стороны, в самом разгаре оптимистического периода он никогда не забывал красоты отречения. В самом деле, его теория любви, если строго разобраться в ней, заключает в себе полное отречение от эгоизма. Человек, который действительно любит, — учит он, — должен отрешиться от самого себя ради жены, ради детей, ради человечества; он должен позабыть о себе для других, без раздумья расходовать все имеющиеся у него жизненные силы; и когда, отдав все, он весь уже исчерпан, когда он уже не более, как пустой и бесполезный сосуд, никому не нужный и занимающий только место на земле, тогда он должен, в конце концов, безропотно принести в жертву свое «я» на пользу всеобщей Жизни и охотно отдаться смерти, смерти полной, без надежды на будущую жизнь, — смерти, которая разрушит таким образом последнюю цитадель эгоизма, последнюю преграду к совершенному погружению индивидуума в лоно вселенной. Это, очевидно, не пессимистическая, в собственном смысле, теория мира; в самом деле, человек, по Вагнеру, должен расставаться с жизнью и встречать смерть не с чувством утомления и отвраще-

ния к жизни, но с чувством полной удовлетворенности, так как он знает, что его роль здесь на земле окончена; смерть не есть благо в себе, как учит христианство и философия Шопенгауэра, но просто естественное и нормальное заключение жизни, которая есть единственное положительное благо. Практически вагнеровский герой-оптимист всегда должен приходить в конце своего существования к отрицанию воли к жизни, точно пессимист, проникнутый сознанием всеобщего страдания, или христианин, убежденный в суетности благ этого мира. Мы увидим сейчас, что Вотан в «Кольце Нибелунга» кончает желанием уничтожения совершенно так же, как проклятый Голландец, Тангейзер или Тристан, хотя из-за других побуждений. Так что, в конце концов, если правда, что Вагнер в первых своих произведениях уделяет место жизнерадостности — что, полагаем, уже доказано нами — то в эпоху, когда он проповедует оптимизм и создает лучезарную фигуру юного Зигфрида, он не перестает с тою же интенсивностью чувствовать грустную красоту отречения.

Точно так же между Вагнером-христианином до 1848 г. и Вагнером-атеистом после 1848 г. нет такого сильного и полного контраста, какой можно было бы предполагать. Прежде всего заметим, что до 1848 года Вагнер был скорее религиозным, чем христианином в специальном смысле. Он от всего сердца верил, что «в мире есть моральный смысл»; его воодушевляло глубокое убеждение, что человек выполняет свое назначение и находит истинное счастье, если только беспрестанно стремится к идеалу, никогда не позволяя себе отклониться со своего пути в сторону тех материальных наслаждений и пошлых удовольствий, которые предлагает современная жизнь. В христианской доктрине он видел удивительный символ такого религиозного верования; но он не чувствовал при этом себя обязанным строго и в буквальном смысле признавать все положительные догматы, возведенные разными христианскими исповеданиями в символ веры. Со-

бытия же 1848 года ничем не затрагивают его веры в идеал, его безусловное презрение к пошлым наслаждениям, которые предлагает нынешний мир. Что изменилось, так это — та идея, которую Вагнер видит в содержимом своей веры. Христианство уже не представляется ему символом, способным выражать это содержимое, и он пишет об исторической роли христианства целые страницы, которые позднее сам же будет считать несправедливыми. Но самые чувства его не изменились. Наилучшее доказательство в пользу такого утверждения находим в его переписке с Листом. В ответ на полное отчаяния письмо Вагнера, в котором последний писал ему о своем глубоком отвращении к сложившейся для него жизни и о навязчивых мыслях о самоубийстве, Лист пишет своему другу: «Твоя сила является в то же время твоей слабостью, обе они неразрывно связаны между собой и будут причиной твоих мук и страданий... до того дня, когда, упав на колена, ты предашь их, и ту и другую, уничтожению в вере! Обратись к вере, и ты обретешь счастье! Смейся как хочешь горько над этим чувством; я не могу заставить себя не видеть в нем спасения, не считать его для себя желанным. Через Иисуса Христа, через безропотное страдание в Боге мы обретем избавление, искупление». На эти увещания, носящие на себе отпечаток самого чистого христианского чувства, Вагнер отвечал следующим письмом, большую часть которого, несмотря на его длинноту, приводим целиком, потому что оно является настоящей исповедью, ясно раскрывающей состояние души великого артиста в то время:

«Как ты мог подумать, что твои щедрые излияния вызовут во мне усмешку! Формы, под которыми мы ищем утешение в наших бедствиях, сообразуются с нашим существом, с нашими потребностями, с характером нашей культуры, с нашим более или менее художественным чувством. Кто настолько лишен любви, чтобы думать, что единственно законная форма открыта ему? Разве только тот, кто из побужде-

ний личной потребности никогда не придавал формы своим надеждам и своим верованиям; для кого, как для животного с притупленными чувствами, эта форма является навязанной окружающей средой, точно чуждое требование; кто, следовательно, не обладает собственной внутренней жизнью и для утверждения своего пустого и глупого бытия, в свою очередь, хочет навязать другим как наружное правило веры тот самый постулат, который был навязан ему извне. Кто стремится, надеется и сам верит, тот охотно радуется вере и надежде другого; всякий же спор об истинности формы может быть поэтому только пустой придиркой! Видишь, друг мой, я тоже имею твердую веру, которая заставляет меня клеймить политиков и правоведов: я имею веру в будущее человеческого рода и основываю ее просто на непреодолимой потребности. Мне удалось рассмотреть сущность явлений в природе и истории с такой любовью и свободой духа, что я не нашел в них ничего злого, если не считать отсутствия любви. И это отсутствие любви, в свою очередь, я мог объяснить себе только каким-то блужданием, которое от естественного неведения приведет нас к ясному сознанию единой и высшей необходимости любви. Приобрести это сознание и приложить его на практике — вот мировая задача; сцена, где это сознание со временем должно будет передаваться в действиях, — ничто иное, как земля, как сама природа, ибо от нее исходит все, что дает нам это блаженное знание. Для человеческого рода отсутствие любви есть состояние страдания: это страдание в настоящее время держит нас в могучих объятиях и тысячью жгучих ран мучит твоего друга. Но смотри: через него-то мы и познаем удивительную необходимость любви; мы взываем к ней, мы приветствуем ее со страстной интенсивностью, единственно возможной в этом скорбном испытании. И вот таким образом мы приобрели силу, о которой естественный человек не имел никакого представления; и эта сила, сделавшись достоянием всех людей, положит когда-нибудь на

земле начало существованию, которое никто не захочет променять на совершенно ненужную тогда загробную жизнь. Ибо человек будет счастлив: он будет жить и любить. А кто пожелал бы оставить жизнь, когда он любит?..

Сегодня, правда, мы страдаем! Сегодня мы — жертва отчаяния и безумия, без веры в будущую жизнь. Но я верю в будущую жизнь — это я только что доказал тебе, — и если она за пределами моей жизни, то по крайней мере она не превышает того, что я могу чувствовать, мыслить, осязать и понимать: ибо я верю в людей — и ни в чем другом не имею нужды».

Как видно, в глубине души Вагнер остается верующим, скажу даже — религиозным, несмотря на его воинствующий атеизм. Он верит в природу, в человека, в будущее счастье человечества так же, как христианин верит в Бога и в будущую жизнь; и вот почему в чувствах он является вполне согласным с Листом, несмотря на явную противоположность их идей. В сущности, кризис 1848 г. был для Вагнера главным образом интеллектуальным, следовательно, довольно поверхностным и не достиг самой глубины его существа. Вагнер на некоторое время поверил — а это-то и характеризует состояние его духа от 1848 до 1854 г., — поверил, что идеал, к которому стремился он, близок от него и может с минуты на минуту осуществиться. Поэтому я не думаю, чтобы с точки зрения чувства нужно было полагать какое-либо различие между Вагнером до и Вагнером после 1848 года. Его религия, его вера в идеал не поддавались ни перед какими ударами, его воля постоянно и неизменно преследует одну и ту же цель. В его жизни не видно ничего, что было бы похоже на «превращение». Он ни на один момент не знал сомнения, тоски по утраченной вере, опасений за избранный путь. Что главным образом изменилось в нем, так это — происходившее в нем самом толкование бессознательной жизни его духа. Для выражения своей новой веры, воспламененной

чаянием революции, он до того радикально изменил форму и символы, что получился вид почти полной внутренней метаморфозы. Его письмо к Листу убеждает нас, что он не придавал существенного значения тем метафизическим образам, в которые он облакал свою мысль; может быть, с ранних пор в нем была интуиция того, что они представляют собою не-совершенное выражение фактической действительности, и что он должен будет переменить их.



THEATRE IMPERIAL DE L'OPERA

54 Les Bureaux sont ouverts de 7 heures à 10 heures Le dimanche de 7 heures à 9 heures

AUDITION MERCREDI 13 MARS 1861.

Débuts de M. NIEMANN
PREMIERE REPRESENTATION

HANNHAUSER

Opéra en TROIS ACTES et QUATRE TABLEAUX de **MR RICHARD WAGNER.**
D'après le roman de **MR VICTOR MARQUET** par **MR RICHARD WAGNER.**

Par **MR TEDESCO.** — **MR MARIE-SAR.**
 Tenor **MR NIEMANN.** — **MR MORELLI.** — **MR CAZAUZ.** — **MR COULON.**
 MM. **AINEA MOENIC. FERRAT. 4^e BASSON.**
 M. **CHARRIERE CHAMPEL VIOLE. CORO.**

DANS
MR ROUSSEAU TRIOVILISTE. M. MOIKOFF. ALINE. MR LEPÈVRE MILLOT.

W 64 En attendant 27^e représentation **LE PAPILLON** — **MR FERRAT** — **MR CAZAUZ** — **MR COULON**
 Le Bureau de location, rue Brande, au coin de la rue Linné, est ouvert de 10 heures à 6 heures.

III

Идеи Вагнера об искусстве

Теория музыкальной драмы

Доктрины Вагнера об искусстве и в особенности о музыкальной драме изменились меньше, чем его философские или моральные теории. Окончательно они выясняются в его уме к 1849 году и к этому времени принимают почти законченную форму. Между «Художественным произведением будущего» (1849) или «Оперой и драмой» (1851), с одной стороны, и «Письмом к Ф. Вилло» (1860), с другой, нельзя отметить никакой существенной разницы, хотя в промежутке автор от оптимизма перешел к пессимизму и Фейербаха бросил ради Шопенгауэра. Однако это не значит, что его мысль оставалась идентичной самой себе в продолжение десятилет-

него периода. Как мы знаем, Вагнер вовсе не был спекулятивистом, с помощью голого разума воздвигающим грандиозное здание из отвлеченных теорий. Он выработал свою эстетику не для того, чтобы руководиться ею в своих художественных намерениях или составить для себя программу, но просто чтобы дать возможность разуму исследовать и проверить работу своего творческого воображения. Он всегда и прежде всего остается артистом. Следовательно, у Вагнера не теория имеет влияние на художественную практику, но скорее практика определяет теорию. Большая часть его крупных критических сочинений, особенно самое важное из них, «Опера и драма», были написаны в тот момент, когда он носил в голове план «Кольца Нибелунга» — произведение, которое казалось ему музыкальной драмой par excellence, последней степенью расцвета самой высокой художественной формы, какую можно себе представить. Без всякого парадокса можно сказать, что «Опера и драма» есть прежде всего теоретическое оправдание «Кольца». Здесь Вагнер дает, например, предписания относительно выбора драматических сюжетов или еще относительно употребления аллитерации, — предписания, к которым сам уже не будет строго применяться в последних своих произведениях. Однако же в целом, несмотря на некоторые изменения в деталях, общий план вагнеровской драмы после 1849 г. заметно не изменился. Итак, сейчас в этой главе мы постараемся в главных чертах набросать художественное учение Вагнера, особенно имея в виду то, чтобы сделать как можно более понятным общий дух, вдохновлявший его, и показать, как идеи Вагнера об искусстве связываются с его общим мировоззрением. Мы ограничимся пока изложением — без критики — понятия музыкальной драмы, какой хотел Вагнер, предоставляя себе в нашем заключении указать главную критику, которая была создана на вагнеровские идеалы.

1

Греческая трагедия.

Взгляд, брошенный на всеобщую историю, открывает нам, по мнению Вагнера, что в течение всеобщей эволюции человечество раз уже поднялось до совершенного художественного произведения, вышедшего из деятельного и вдохновенного сотрудничества целого народа. Греческая драма во времена Эсхила и Софокла вполне осуществляет идеал той «коммунистической» драмы, о которой грезил и которую желал восстановить для своих современников и будущих поколений Вагнер.

Эта драма, прежде всего, если рассматривать ее материал, не искусственное и субъективное создание гениального индивидуума, а некоторым образом плод сотрудничества артиста с народом, нежный и великолепный цветок самого вдохновенного гения Греции.

Сюжеты греческих драм классической эпохи все были взяты из области мифа или героической легенды. А миф богов или героев есть плод поэтического воображения народа. Первобытный человек, поставленный лицом к лицу с грандиозным и ужасающим зрелищем природы, ищет объяснения этих явлений, истинный смысл которых ускользает от него, и в конце концов относит их к вещам, воображаемым вне самой природы, к таинственным и могущественным существам, которых он считает похожими на него, и наделяет их теми же чувствами, теми же страстями, которые испытывает он сам. Следовательно, миф есть простое и сжатое представление о природе — так, как оно слагается в воображении народа. Драма же есть ничто иное, как упрощенный и сжатый, в свою очередь, творческой фантазией артиста миф, отнесенный этой операцией к своим существенным элементам

и предлагаемый в живой форме всему народу. Поэтому греческий артист являлся истолкователем целого народа; от него не требовалось быть «оригинальным»: его миссия состояла в том, чтобы точно определять и вызывать к жизни под прекрасной и возможно более выразительной формой видения, носившиеся в уме его современников; и последние, действительно, интересовались таким произведением, которое было также и их произведением. Наиболее прекрасные, наиболее порядочные, наиболее образованные становились актерами и таким образом брали на себя честь непосредственно участвовать в сотрудничестве с поэтом; что касается массы публики, то она доказывала свой интерес, стекаясь толпами в громадный амфитеатр, где в исключительных и торжественных случаях давались драматические представления. Таким образом, в жизни греческого народа трагедия приобрела особенное значение. Она далеко не была пустым развлечением, чем является театр в наше время, но она была самым высоким, самым полным художественным выражением религиозного идеала Греции; по своим началам, как и по своему духу, она была истинно религиозным актом, даже более важным для истории религиозной идеи Греции, чем те церемонии культа в собственном смысле, которые справлялись в храмах.

Еще и с другой точки зрения греческая драма была «коммунистической»; она являлась результатом не только братского содействия людей, но и братского содействия искусств. В самом деле, различные искусства связаны друг с другом тесными узами и могут достигнуть своего полного расцвета только с помощью сердечного согласия, внутреннего соединения. Они так же, как люди, выполняют свое назначение только тогда, когда подчиняются закону любви. Греческая же драма, как лирическая поэзия, от которой она получила начало, призывает к содействию все отдельные искусства. В трагедии Эсхила или Софокла поэзия, музыка и танец соединяются на очарование всего человека через посредство

чувств, зрения и слуха, а также и через посредство разума. И благодаря этому плодотворному соединению каждое из искусств достигает максимума своего действия. Танец в греческой драме не является только рядом пластических поз, ритмических движений, лишенных всякого определенного смысла, но возвышается до пантомимы и таким образом в разнообразных выразительных позах передает всю гамму чувств, все страсти и все желания, которые благодаря слову делаются доступными для разума и которые заключает в свои стихи трагический поэт. В свою очередь, музыка дает танцу ритм и передает на своем волнующем языке стихи поэта. Поэзия же, вливая в музыку и в танец душу, сознательную мысль, в свою очередь, не может обойтись без содействия этих двух искусств под опасением потерять всякое соприкосновение с живой действительностью; будучи предоставлена только своим средствам, она оставалась бы отвлеченной и бесцветной, не имела бы прямого воздействия на чувства, следовательно не имела бы истинного *бытия*. «Стихи Орфея, — говорит Вагнер, — конечно, не вызвали бы в диких зверях благоговейного молчания, если бы поэт удовольствовался поднесением им печатной бумаги. Нужно было, чтобы в их ушах раздавался непреодолимо трогательный голос, чтобы пред их алчущими добычи глазами открывалось во всей своей прелести человеческое тело,двигающееся с созвучной смелостью, — если, укрощенные, они узнали в этом человеке нечто иное, чем лакомый кусок для желудка, узнали предмет, стоящий уже не того только, чтобы его грызть, но и слушать его, смотреть на него, и если они сделались способными оказывать некоторое внимание его моральным сентенциям». Что дает высокую цену греческой трагедии, это — то, что она является не только «литературным» произведением, обращающимся к мысли и воображению, но живым искусством, непосредственно воздействующим на чувства своей, некоторым образом, материальной красотой. Даже зодчество, и то

способствует этому удивительному ансамблю. Когда пение и танцы, сопровождавшие богослужение, приобрели характер слишком художественный для того, чтобы можно было исполнять их среди чисто природного пейзажа, зодчий превратил лес — святилище богов — с его аллеями деревьев в греческий храм с рядами колонн. А когда из лирического искусства выросла трагедия, тогда расширенный, открытый для всего народа храм стал театром, — зданием, приспособленным к этой новой форме богослужения и по своей стройной красоте достойным того, чтобы в его стенах появилось образцовое произведение.

2

*Эволюция музыки: гармония, контрапункт, симфония.
— Эволюция поэзии: роман, Шекспир, Расин.*

За периодом «коммунизма» следует эра разъединения, за блестящим расцветом эллинского искусства — две тысячи лет упадка, искания на ощупь и заблуждений. Главную причину этого упадка, по мнению Вагнера, кажется, надо искать в общей эволюции человеческого духа. В греческую эпоху человек еще очень близок к природе; он смотрит на нее глазами художника, добровольно подчиняется закону необходимости, которая говорит в нем голосом инстинкта; он еще весьма близок к первобытному периоду великих созданий народного духа, религии, мифа, естественного государства, языка. Между тем с веками стройное единство естественного человека начинает разрушаться. За периодом интуиции и инстинкта следует период размышления. Отвлеченный разум стремится овладеть им и горделиво подняться над чувствами. Благодаря разуму он хочет под чувственной оболочкой различить самую сущность вещей. Вместо того, чтобы созер-

цать, он анализирует, и природа, которую в былое время он воспринимал в ее единстве, с этих пор для него распадается на множество, все возрастающее от отдельных мелочей. Он отбрасывает, считая их за ребяческие, те бесхитростные объяснения вселенной, которыми удовлетворялся инстинктивный человек. Таким образом, космогония приходит к физике и химии, религия превращается в теологию и философию, мифы делаются исторической хроникой, естественное государство дает начало государству политическому, зиждущемуся на договорах и на законе; наконец, искусство превращается в науку и эстетику. Везде, во всех областях, *естественное* уступает место *искусственному*, единство — разрозненности. Та же всеобщая эволюция влечет за собой распадение *целого* и *живого* художественного произведения, осуществленного греками в апогее их цивилизации. Пластические искусства — архитектура, скульптура и живопись, танец, пантомима, музыка, поэзия удаляются друг от друга, и каждое из них эгоистично хочет блеснуть в свою сторону и замыкается в горделивом и бесплодном одиночестве. В «Художественном произведении будущего» Вагнер набросал историю каждого из этих искусств за все века и показал, как, с одной стороны, та специализация, которая с самого начала кажется способствующей отдельному развитию каждой ветви искусства, в действительности сопровождается глубоким падением, и как, с другой стороны, искусства, отделившись каждое в свою сторону, в настоящее время снова стремятся сблизиться, пополниться друг другом. Не имея возможности разбираться в подробностях, развивающих эту идею, мы удовлетворимся, по крайней мере, изложением его идей относительно эволюции тех двух искусств, которые входят главными факторами в цельное произведение лирической драмы: музыки и поэзии.

Материал, над которым оперирует музыкант, — это звук; бесконечные оттенки его по высоте, тембру или силе являются адекватным и естественным выражением тех бесчислен-

ных оттенков, которые приобретает чистая эмоция, чувство, рассматриваемое в *самом себе*, независимо от всех объясняющих его причин, от всех характеризующих его частных случаев. Область звуков Вагнер уподобляет огромному океану, простирающемуся до бесконечности, без определенных границ, без закрепленных контуров; их закон — *гармония*. Гармония — отвлеченная наука о сочетании звуков между собой. «Она поднимается снизу вверх, как вертикальная колонна, при помощи соединения и умножения родственных между собою звуков. Непрерывный ряд колонн такого рода, следующих одна за другой и вертикально воздвигнутых, — вот единственно как можно понимать абсолютное гармоническое движение в горизонтальном направлении. Желание придать красоту этому движению в горизонтальном направлении чуждо чистой гармонии: в деле красоты она знает только игру своих звучащих колонн. Она незнакома с искусством изящного расположения их последовательности во времени, потому что это дело *ритма*. Бесконечное разнообразие этой игры — вот неиссякаемый источник, откуда с бесконечным самодовольством гармония черпает силу беспрестанно являться под новой формой. Жизненное дыхание, которое оживляет и вызывает эту вечную и произвольную перемену, — ничто иное, как самая душа звука, неисповедимое и всесильное желание, вечно живущее в глубине человеческого сердца. В царстве гармонии нет, следовательно, ни начала, ни конца: так расточается вечно идентичный самому себе жар сердца, в котором горит желание, не имеющее определенного объекта и не знающее, где оно зарождается...»

Чтобы продолжать сравнение Вагнера — бесконечный океан гармонии соединяет два континента: континент танца и континент поэзии. В самом деле, танец дает музыке ритм, т. е. закон, который устанавливает последовательность движений во времени. С другой стороны, поэзия в соприкосновении с музыкой произвольно рождает мелодию: так ин-

стинктивное искусство народа создает вне всяких научных законов и в силу непогрешимости инстинкта свои простые песенки, в которых чувство естественно и одновременно передается при помощи поэзии и музыки, и стих сам собою развертывается в мелодию.

Когда, после исчезновения греческой трагедии, музыка начала стремиться к освобождению себя от танца и поэзии, она самую силою вещей должна была все более и более ограничиваться чистой гармонией. Под влиянием христианства, враждебного материи и чувствам, музыка, сделавшись органом чистого христианского чувства, одухотворилась и почти совсем освободилась от своих чувственных элементов, — мелодии и ритма. В христианской вокальной музыке слова, взятые большею частью из литургии, теряют на деле всякую цену, всякое свое значение и таким образом становятся бессильными создать мелодию. Совершенно отделенная от танца, на который христианство смотрело, как на нечестивое и окаянное искусство, музыка стала почти исключительно гармонией. Между тем, когда нужно было так или иначе установить во времени последовательность гармонических модуляций, христианское искусство взяло у искусства танца ритмические элементы, которые были необходимы для него. Ритмические фигуры, лишённые всякого живого смысла, доведенные, так сказать, до положения простых геометрических формул, должны были дать гармонии какое-то подобие жизни; они развивались, комбинировались между собой вовсе не в силу внутренней необходимости, но чисто внешним и механическим образом, для того чтобы искусственными средствами дать гармонии ритм, без которого она не могла совсем обойтись. Таким образом получили начало педантские и сложные законы контрапункта, которые Вагнер называет «произвольной игрой искусства с самим собою, математикой чувства, механическим ритмом эгоистической гармонии».

Вся история музыки от христианской эпохи вплоть до наших дней повествует, по мнению Вагнера, о постоянном стремлении затерявшихся в этом беспредельном океане христианской гармонии артистов возвратиться к берегам, снова стать на ноги, снова обрести ритм и мелодию и выйти из той неопределенности, что тяготела над ними. Лирические композиторы с ожесточением ударились в погоню за мелодией, но без окончательного успеха. Одни начали искать простой народной песни, этого свежего и благоухающего цветка полей, и погубили его, пересаживая его в искусственно подогретую почву новейшего лирического искусства. Другие погнались за химерой чисто «музыкальной» мелодии, пытались искусственно добыть природный цветок *Volkslied* с его формой и цветом — поэзией — и с его ароматом — мелодией; это были, по словам Вагнера, «дистилляторы искусственных благовоний», которыми бальзамировались цветы из бумаги, бархата и шелка. Третьи, наконец, постарались верно скалькировать музыку со стиха, не заметив того, что поэмы, которые предлагались им, были «литературные» произведения, предназначенные довольствоваться самими собой и вовсе не задуманные в духе музыки, и, следовательно, точно перелагая их на музыку, они могли дать только род музыкальной прозы, неизящной и некрасивой. Симфонисты ближе подошли к цели и сделали в музыке громадные успехи. Их исходный пункт — ритмованная мелодия танца, наделенная гармоническими основами и исполняемая на инструментах. «Эта мелодия танца также сделалась вкусной добычей схоластического контрапункта: он освободил ее от послушания ее господину, реальному и пластическому танцу, и заставил ее двигаться и танцевать по своим правилам. Но в многосложный механизм этого танца, усовершенствованного школой контрапункта, проникло теплое дыхание настоящей народной мелодии, и тотчас же этот бесплодный организм оживился, сделался эластичным, гибким телом, расцвел в прекрасный

шедевр человеческого искусства: таким художественным произведением в совершенной степени является симфония Гайдна, Моцарта и Бетховена». В руках этих великих артистов, и особенно величайшего среди них — Бетховена, — эта мелодия, отделенная от слов поэзии, но украшенная зато всеми богатствами гармонии, сделалась средством бесподобной силы выражения, языком удивительной гибкости, способным с удивительной интенсивностью раскрывать все тайны «внутреннего человека», выражать светлую радость удовлетворенного и успокоенного сердца, взывать к небу с грустью и отчаянием одолеваемой сомнением души. Но в силу самой своей природы этот удивительный язык был осужден всегда выражать только *состояние души*, никогда не имея силы возвыситься до того, чтобы говорить о самом *моральном акте*. «Абсолютная музыка не может, не впадая в чистый произвол, только с помощью своих средств достичь ясного и точного описания человека, определяемого своими чувствами и своим нравственным инстинктом; несмотря на свой удивительный прогресс, она всегда остается *чувством*: она *аккомпанирует* моральному акту, сама же никогда не является *актом*; она может изложить одно за другим чувства, состояния души, но не может показать, как одно данное состояние души необходимо разрешается в другое; ей недостает *нравственной воли*». С неудержимой энергией, с неутомимой настойчивостью Бетховен стал проходить это бесконечное море гармонии, ведя свои смелые исследования по всем направлениям, силясь придать языку абсолютной музыки все большую ясность, точность и глубину и беспрестанно приходя к тому пределу, через который музыка не может перейти без посторонней помощи... И вот, наконец, настал день, когда он переступил этот предел. В 9-й симфонии он захотел выразить в окончательной форме всецело наполнявшую его великую мысль, — свой религиозный оптимизм, которого не могли поколебать опровержения опыта, свою несокрушимую

веру в Божественную любовь и человеческую доброту. В начале симфонии он излил все томления души пред лицом страшной мировой загадки, он показал «мировую идею в ее самом грозном виде». Потом в параллель этой мрачной картине он захотел поместить торжествующее утверждение своей спасительной веры. И тогда, побуждаемый непреодолимой потребностью выразить свою мысль с полной ясностью, с не допускающей никаких сомнений очевидностью, в довершение своего произведения он призвал себе на помощь поэзию; среди вечного мрака бессознательного желания и абсолютной музыки блеснуло животворящее пламя слова; и симфония расцвела в роскошный гимн радости и всеобщего братства. Подобно Христофору Колумбу, Бетховен открыл Новый Свет. Отчалив от континента танца, он победоносно переплыл океан гармонии и бросил якорь у берегов обетованной земли — слова. «Последняя симфония Бетховена, — заключает Вагнер, — освящает освобождение музыки, своими средствами поднявшейся до коммунистического искусства (*allgemeinsame Kunst*). Она — человеческое евангелие будущего искусства. За ней более возможен прогресс, ибо после этой симфонии остается появиться только совершенному художественному произведению будущего, *коммунистической драме*; Бетховен выковал тот ключ, который откроет нам этот храм».

Так же, как и музыка, поэзия не достигла одними только своими средствами, без содействия музыки и танца, осуществления совершенного художественного произведения. После блестящего расцвета коммунистического искусства в Греции поэзия также начала стремиться к эгоистическому отделению себя от других искусств, к жизни в самой себе и для себя. Но через это она потеряла всякое непосредственное соприкосновение с чувственной реальностью и стала «литературой». Она перестала услаждать зрение и слух и непосредственно обращаться к чувствам, ограничиваясь лишь возбуждением вооб-

ражения через посредство мысли. Вместо того, чтобы быть живым *образом* мира, она была не более, как *описанием* природы и человека. Она стала, так сказать, каталогом музея, вместо того чтобы быть самой картинной галереей. «Так поселилась она, одинокая и утрюмая, при мерцающем свете дымной лампы, в глубине мрачной комнаты, и этот женский Фауст, усталый от прозябания в своем ученом, покрытом пылью и червями кабинете, получил отвращение к вечному плетению бесплодных мыслей, к постоянному пичканию себя идеями и схемами; он жаждет броситься в жизнь, быть настоящим человеком, созданием из плоти и костей, — жить среди других людей».

Литературная форма, которая становится на место греческой трагедии и характеризует период разобщения искусств, есть роман. В то время, как драма есть главным образом изображение индивидуума, роман прежде всего — описание среды; и этого капитального различия, по мнению Вагнера, достаточно для того, чтобы жанр романа считать прямо низшим. «Драма, — говорит он, — исходит от внутреннего к внешнему, роман от внешнего к внутреннему. Драматург имеет точкой отправления простую, легко понимаемую среду, и от нее восходит до изображения развития все более богатой индивидуальности; романист же, устремив силы на то, чтобы взять среду сложную и трудную для понимания, уже истощившись, впадает в описание такого индивидуума, который, будучи беден сам по себе, обладает отдельным характером только в той обстановке, среди которой он живет. В драме автономная и мощная индивидуальность обогащает окружающую ее среду; в романе среда должна давать немного материала пустой индивидуальности. Таким образом, драма показывает нам самый организм человечества, выставляя индивидуальность существенной чертой породы; роман же, напротив, описывает механизм истории, благодаря которому общие черты породы становятся существенными у индивидуума. Поэтому

также творческая деятельность является *органической* в драме и *механической* в романе. В самом деле, драма позволяет нам видеть *человека*; роман же показывает нам лишь *гражданина*; первая открывает пред нами во всей полноте человеческую природу, второй указывает оправдание скудости той же самой природы в государстве; следовательно, драматург творит в силу внутренней необходимости, романист — под импульсом внешнего побуждения».

В конце средних веков, в эпоху Возрождения, в литературе, как и в музыке, ясно замечается обратное движение к «коммунистическому» искусству. Поэзия из литературной и повествовательной, какою она была, снова становится *жизненной*: в это время появляется разговорная драма. Шекспир доводит ее до высшей степени совершенства: он собирает и сжимает в одно драматическое действие длинное и растянутое историческое или романическое повествование, и это действие он разыгрывает с труппой актеров пред глазами публики. Таким образом, его искусство действует непосредственно на чувства. Но это искусство — изумительно по глубине, потому что Шекспир более, чем кто-либо из его предшественников или преемников, сумел дать впечатление самой жизни в ее объективной реальности. «Его драмы являются столь верным изображением мира, что в артистическом воспроизведении идеи невозможно различить в них субъективной стороны поэта, и в особенности невозможно определить эту сторону с помощью литературной критики; поэтому также его драмы рассматривались как произведения, так сказать, сверхчеловеческого гения и изучались почти как чудеса природы великими немецкими поэтами, пытавшимися объяснить генезис этих удивительных произведений». Таким образом, Шекспир занимает исключительное место в истории поэзии; его нельзя сравнивать ни с одним артистом, за исключением Бетховена. «Если, окинув взором мир действующих лиц, созданных Шекспиром с той необыкновенной

рельефностью, которую он умел придать всем характерам, мы попытаемся резюмировать общее впечатление, полученное от этих произведений нашим внутренним чувством, и если, с другой стороны, сравним с этим шекспировским миром мир музыкальных мотивов, созданных Бетховеном, вместе с их определенностью и их неотразимой силой эмоций, то мы должны будем констатировать, что эти два мира точно наложимы один на другой, что содержания их абсолютно идентичны и еще, что они представляются вращающимися в совершенно различных сферах».

Однако драма — так, как понял ее Шекспир — с точки зрения формы представляла важный недостаток. Искусство сценической постановки было еще столь примитивно, что великий драматург не чувствовал необходимости постараться воспроизвести ту обстановку, среди которой развивалось действие его пьес. Сцена его театра окаймлялась коврами. Чтобы пополнить недостающие декорации, он обращался к воображению зрителей: легкоменяемая всякий раз, как то заблагорассудится, надпись указывала место, где происходило действие. Драма не вполне была еще *осуществлена*, потому что развивалась в чисто идеальных и абстрактных рамках. Сверх того, в виду той особенности, которая позволяла ему бесконечно разнообразить место действия, Шекспир не чувствовал потребности упрощать завязку своих драм, сводить ее к небольшому числу существенных мотивов. Следовательно, с такой точки зрения его пьесы остались историей или романом в действии. При театральной технике того времени его драмы являются бесподобным шедевром; но самая эта техника была несовершенна и не замедлила, в самом деле, сделать большие шаги вперед. Этот успех в технике должен был стать началом соответствующего успеха в разработке самих драм. Но до сих пор не нашлось нового Шекспира для того, чтобы создать драматическую форму, приспособленную к новейшему искусству сценической постановки.

Во Франции драматическое искусство получило направление совершенно противоположное тому, какого оно держалось в Англии. Будучи народным у наших соседей, оно было аристократическим у нас. Но державные зрители пренебрегли деревенской сценой Шекспира. «Тогда комедиантов заставили играть в роскошном зале торжеств, где они должны были устраивать свою сцену, не производя больших перемен в декорациях. Таким образом, единство места сделалось одним из основных законов драмы». Это единство места, возведенное в догмат от имени плохо понятых правил Аристотеля, оказало важное влияние на судьбу трагедии. Чтобы не менять сцены, французский драматический поэт поневоле должен был перенести действие в собственном смысле слова за кулисы, оставить на сцене только разговор и дать таким образом вместо драмы серию образцов ораторского красноречия. По той же причине французские трагики должны были отказаться от употребления на сцене сюжетов, заимствованных из романа или истории, слишком сложное действие которых не согласовалось с игрой при одной декорации; они оказались вынужденными взять у древнеклассической драмы не только ее форму, но и ее сюжеты и испытать таким образом искусственное возрождение античной драмы, переделанной, однако, на новый лад и тем самым деформированной. Если драма Шекспира органически развивается из романа и исторической хроники, то трагедия Расина обязана своей формой, по мнению Вагнера, тем рамкам, в которых она разыгрывалась; и эта форма, в свою очередь, определила содержание, которое вкладывалось в нее. Классическая трагедия как плод ненормального развития есть, следовательно, лишь продукт неестественного и потому неспособного к жизни искусства.

Новейшие поэты Германии, даже наиболее великие — как Гете или Шиллер, — могли только колебаться между двумя противоположными полюсами драматического искусства, между Шекспиром и Расином. Они всеми силами старались

— хотя без определенного успеха — соединить могучую жизнь шекспировской драмы с красотой формы расиновской трагедии. Но никто из них не пришел к решению этой невозможной задачи. И Вагнер заключает: «У нас нет драмы, и мы не можем иметь ее. Наша литературная драма столь же разнится от истинной драмы, сколь фортепиано может разниться от симфонии человеческих голосов; в нынешней драме благодаря усовершенствованной литературной технике достигают некоторого вида поэзии, — точно так же, как на фортепиано, с помощью сложного механизма, достигают некоторого вида музыки; только у такой поэзии нет души, у такой музыки нет тела».

3

Критика современной оперы.

— Опера — эгоистическое произведение.

Между тем в середине XVI века в Италии нарождается новая художественная форма, более сложная, чем литературная драма, — опера, которая с первого взгляда, кажется, осуществляет тот идеал коммунистического искусства, о котором мечтал Вагнер. Музыка, сводимая в продолжение всех средних веков к бесполезным хитростям контрапункта, с этого времени начинает проникаться сознанием своей экспрессивной мощи; артисты упражняются в насколько возможно верном записывании различных эмоций человеческой души и смело берутся за вопрос о связи музыки с поэзией; они задаются в своих стремлениях сознательной целью — отыскать утраченное искусство древнегреческих трагиков, произведениям которых только что вернуло славу Возрождение. Плодом этого нового движения является лирическая драма, которая с самого своего появления на свет находит себе роскош-

ный приют во дворцах правителей в Риме и особенно во Флоренции и вскоре распространяется не только по всей Италии, но и по всей Европе. В первой части «Оперы и драмы» Вагнер с большой тщательностью исследует эволюцию оперы от ее итальянских начал вплоть до той сложной формы, которую она приняла в XIX веке у Мейербера и его подражателей. У нас не хватает места, чтобы следовать за ним в его длинном историческом изложении и делать обзор тех аргументов, на основании которых он стремится показать, что ни в один из моментов своего развития опера не осуществила полностью внутренней связи музыки с поэзией, — той цели, к которой должна стремиться современная драма. Мы ограничимся изложением в кратких чертах его главной критики, направленной на новейшую итальянскую и французскую оперу. Для того, чтобы хорошо понять смысл реформы Вагнера, важно, в самом деле, знать, как он смотрел на произведения своих непосредственных предшественников и на каком основании он считал необходимым совершенно порвать с теми традициями, которым они следовали.

Основная жалоба Вагнера на нынешнюю оперу заключается в том, что она далеко не осуществляет того слияния поэзии, музыки и танца, которого должна добиваться лирическая драма, что она есть только незаконное и основанное на сделке произведение, род компромисса между тремя искусствами, которые, вместо того чтобы проникать и оплодотворять друг друга, силятся в своем соединении друг с другом сохранить — каждое для себя — свое независимое положение.

Прежде всего композитор и либреттист тянут каждый в свою сторону. Музыкант — он вообще главное лицо в союзе — обязывает поэта снабжать его известным количеством лирических положений, годных для музыкальной иллюстрации; ему нужен предлог к тому, чтобы заставить петь его главные темы по одиночке или несколько сразу, — предлог, чтобы ввести хор или дать оркестру развернуть свои средства;

вследствие этого либреттист видит себя вынужденным пожертвовать интересами своего сюжета, развивая пьесу совсем не согласно с требованиями драматической логики, но сообразуясь с требованиями композитора: здесь он должен обкорнать такую-то существенную часть действия, потому что она не дает материала для музыкальных развитий; там ему нужно, вопреки всякому правдоподобию, напротив, продлить те или другие положения, чтобы дать музыканту время развернуться в свое удовольствие. В другой раз, напротив, либреттист, вопреки своей доброй воле, затрудняет музыканта, — словом, нет ни одной драмы, в особенности ни одной исторической драмы, которая бы не представляла там или здесь плохо подходящих или совсем неподходящих для музыкального выражения положений; для того чтобы историческая завязка, хотя бы упрощенная, оставалась все же понятной, почти невозможно избежать повествований о фактах, изложений обстоятельств, доставляющих композитору весьма неблагодарный материал; ему приходится придумывать какой-нибудь более или менее банальный речитатив, который бы сопровождал слова поэта, подобно тому, как — мы только что это видели — поэт старается подыскать текст, который бы мог служить для музыканта основанием его развитий. Что касается третьего искусства в союзе искусств, то оно не оказывает никакой помощи остальным искусствам: только в каждой опере для него берегут такое пустое место, внутри которого ему позволяется развернуть, как оно захочет, все присущие ему прелести; здесь музыкант ограничивается лишь обозначением ритма; что касается поэта, то он предоставляет ему свободу делать то, что оно сочтет за лучшее. Танец, соединяемый некогда с поэзией в драме Софокла, освобождается в современном балете: и вот он — вне опеки. Но дорого платится он за эту пагубную независимость, потому что нынешняя танцовщица не более, как бездушный механизм. Все, что есть в ней живого, сосредоточивается в ее ногах и руках,

которые служат ей балансиром. Ее лицо, некогда умевшее выражать глазами физиономии всю гамму чувств и страстей, застыло ныне в стереотипном выражении приятной любезности: она улыбается, предлагая свое тело вожделению всех, она постоянно улыбается деланной улыбкой, которая говорит о ее бесконечном самодовольстве. Короче сказать, основной недостаток нынешней оперы, по мнению Вагнера, — тот, что композитор, либреттист, певец и танцор являются эгоистичными и завистливыми товарищами, которые вместо того, чтобы честно сотрудничать в драме, стараются только блеснуть каждый в свою пользу и в договоре тщательно разграничивают область своей собственной деятельности. «Чтобы сохранить за собой первенство, музыка жалуется танцу столько-то минут, в продолжение которых натертые мелом башмаки кордебалета имеют на сцене силу закона и отбивают музыкантам такт; с другой стороны, условлено, что певцу форменно будет запрещено позволять себе какой бы то ни было жест, сохранив право движения за танцором, тогда как певец, заботясь о выпускании своего голоса, должен будет подавить в себе всякое покушение на драматическую пантомиму. С поэзией музыка подписывает такой договор, который дает последней любое удовлетворение: не употреблять на сцене совсем поэзии; не пытаться даже произносить ни стихов, ни слов; поэтому ей можно будет предстать пред публикой в виде книжечки для необходимых справок зрителя: марать бумагу — совсем литература! Таким образом был заключен тот святой союз, в котором каждое искусство могло оставаться самим собою и в котором между танцующим балетом — с одной стороны, и оперной книжкой — с другой, музыка могла плавать вдоль и поперек, вверх и вниз, как ей заблагорассудится».

Итак, опера — произведение крайне *эгоистическое*, и с таким именем она является художественным символом нынешнего света. Это — то самое зло, которое, по мнению

Вагнера, терпит в настоящее время общество и искусство. Все отдельные лица, которые сотрудничают в опере, от музыканта и поэта до декоратора и костюмера включительно, имеют в виду свои личные интересы, удовлетворение своего эгоистического тщеславия раньше всякой заботы об общем деле. Но это отсутствие любви, эта *Liebllosigkeit* — только частная форма той религии эгоизма, которая составляет несчастье современного общества. Когда общественные нравы будут изменены, когда революция сломит несправедливый режим, который тяжестью висит над всей Европой, когда царство любви водворится на место злобы и зависти, тогда и опера добровольно уступит место истинной музыкальной драме. Равно как обыкновенная опера есть отражение действительного света и получает от этого света свое *raison d'être*, так и великое дело искупления, полное обновление человечества наступит наряду с пришествием коммунистического искусства.

4

Определение музыкальной драмы. — Действие: история и миф. — Действие, превращенное в «естественное чудо». — Роль поэта в музыкальной драме. — Поэтическое выражение действия. — Соединение поэзии с музыкой. — Происхождение мелодии. — Роль музыки в драме: оркестр. — Оркестр музыкально передает жест. — Оркестр выражает предчувствия и воспоминания. — Соединение поэзии с музыкой в драме.

Итак, мы переходим к положительной части произведения Вагнера, подготовленной и выведенной отрицательной частью и критикой. Как должно народиться коммунистическое художественное произведение? Каким образом различные искусства должны соединиться, чтобы дать музыкальную драму будущего?

Каждый человек, следящий за каким-нибудь совершающимся на его глазах событием, получает сложную массу различных впечатлений, *интуицию* более или менее ясную, более или менее полную, смотря по степени развития его чувств, его эмоциональной способности и разума. Артист отличается от большинства людей прежде всего ясностью интуиций, на которые он способен; потом — способностью закреплять свои интуиции в художественных произведениях и сообщать их таким образом себе подобным. Впрочем, не необходимо, чтобы каждый артист был способен воспроизводить интуицию во всех ее видах, во всей ее сложности. Один более способен чувствовать и воспроизводить зрительные впечатления, другой превосходно рисует эмоции музыкой, для третьего же более всего имеет значение интеллектуальная сторона интуиций. Но высшее художественное произведение необходимо будет полным (интегральным) воспроизведением интуиций; это снова говорит за то, что совершенное художественное произведение есть драма, ибо драма является единственной художественной формой, которая обращается ко всему человеческому существу, к его чувствам, равно как и к его уму, и которая, следовательно, способна воспроизводить интуицию адекватным образом.

Драма, — будет ли она при этом произведением одной исключительно одаренной личности или же результатом сотрудничества нескольких артистов-специалистов, по мнению Вагнера, не есть, следовательно, отдельная ветвь искусства, жанр среди других жанров: это — высшая художественная форма, это — живой синтез отдельных искусств, из которых каждое достигает своего полного расцвета только в соединении с другими искусствами, только в общем соединении сил ради цельности действия. Задача, которую должен преследовать нынешний артист, состоит, следовательно, в том, чтобы

создать такое художественное произведение, которое было бы для нового времени тем, чем была греческая трагедия для эллинского мира.

Как же возникнет эта драма? Для упрощения задачи мы можем оставить пока в стороне все те искусства, которые только осуществляют для чувств драматическую концепцию: искусство актера, передающего действие мимикой; искусство декоратора и машиниста, приготавливающих сценическую постановку и т. д. Сведенная к своим существенным границам задача о происхождении лирической драмы предлагается в таком виде: как поэзия и музыка могут соединить свои силы так, чтобы не противоречить друг другу, чтобы не накладывать просто один эффект на другой, но чтобы при помощи внутренней и плодотворной связи достичь результатов, которых они не могли добиться, пользуясь каждая отдельно своими частными средствами.

Посмотрим сначала, какую роль будет играть в такой ассоциации поэзия.

Главная задача поэта — прежде всего установить порядок в драматическом действии. Он один в состоянии выполнить это поручение, потому что музыкант с помощью собственных средств, своего искусства не способен высказывать ничего другого, кроме чувств. Напротив, поэт, который располагает языком и обращается к разуму и воображению, может излагать действие, описывать его ход, точно определять его мотивы. Только для достижения намеченной им цели он не должен обращаться исключительно к мысли, но через посредство мысли должен приводить в движение самую чувствительность. При изложении действия он не может поступать, как философ или историк, которые сводят все к возможно ясной логической связи идей. То, что он должен воспроизводить, не есть, в самом деле, отпечаток, который событие кладет на *спекулятивный ум* человека, но живой образ, вызываемый этим событием в уме *инстинктивного* человека.

Он не должен стараться описывать событие так, как оно есть в действительности, или, точнее, — так, как оно открывается анализирующему и размышляющему уму, а должен изображать его так, как оно произвольно и необходимо, без всякого абстрактного мышления является естественному человеку, поставленному лицом к лицу со зрелищем вещей. Но первобытный человек выражает свои идеи о вселенной в форме мифов; он населяет мир сверхъестественными существами, которых он уподобляет себе, полагая их одаренными разумом, чувством, волей. Артист поступит так же: он также создаст мифы или же воспользуется для своих сочинений мифами, порожденными народным воображением.

На самом деле история не может быть благоприятным для драматурга материалом, и легко видеть почему. В самом деле, история как наука появляется тогда, когда человек вместо того, чтобы просто отдаваться своим впечатлениям, начинает анализировать их, искать истины за тем, что он видит. Она не открывает пред нами естественного человека, вечно человеческой сущности событий, но предлагает те частные виды, в которых появляется человек за все время своей эволюции; она описывает нам произвольные и случайные произведения его разума. Отсюда тот условный и случайный характер, который, как мы уже видели, является общим для всех исторических повествований и делает последние малопригодными для употребления поэта, творящего в духе музыки. Инстинктивный человек в присутствии человеческих событий создает мифы и легенды, но не пишет истории. Желая воспользоваться для драмы историческим сюжетом, поэт, следовательно, должен был бы подвергнуть историю деформации, аналогичной той, какой подверглись бы реальные факты, отразившись в инстинктивной душе народа. Но такое превращение, которое имеет в виду освобождение истории от ее случайного характера, почти во всех случаях совершенно невозможно. Напротив, повествования мифические или ле-

гендарные являются бесконечно более благоприятным материалом для драматурга. В самом деле, в этих повествованиях труд приспособления, которому должен подвергнуться реальный факт, чтобы стать поэтическим материалом, в большей части уже совершен без вмешательства со стороны поэта. Мифы не носят на себе клейма строго определенной исторической эпохи; дела, о которых они повествуют, — «дела давно минувших дней», совершаются где-то очень далеко, в умершем прошлом; герои, которых они воспевают, слишком просты и легки для изображения на сцене, они живут уже в воображении народа, который создал их, и достаточно нескольких определенных штрихов, чтобы вызвать их; их чувствования — произвольные элементарные эмоции, искони волновавшие человеческое сердце; это все — души совсем юные, примитивные, носящие в самих себе принцип действия, у которых нет ни наследственных предрассудков, ни условных мнений. Вот какие герои, какие повествования годятся для драматурга.

Драматическое действие, притом какого бы рода оно ни было, во всяком случае должно удовлетворять двоякому условию: с одной стороны, оно должно быть достаточно важно и в виду этого изображать человеческую жизнь в одном из ее характеристических моментов; с другой стороны, оно должно обладать наибольшей простотой, ибо слишком сложное действие не может произвести впечатления на чувствительность. Таким образом, поэт должен будет принять на себя двойной труд: сначала рассмотреть действие, о котором он хочет трактовать, в его отношениях ко всем человеческим событиям и установить те сложные отношения, которые могут быть у него с другими явлениями. На самом деле действие — разве только оно лишено всякого значения и потому непригодно для драмы — никогда не бывает изолированно: оно участвует в громадном сцеплении причин и следствий; это-то сцепление поэт и должен постараться ясно представить себе во всей

его сложности, на всем его протяжении. По окончании такой работы анализа ему останется выполнить обратную работу — работу синтеза. Когда он рассудочно воспримет содержание драматического действия и когда, таким образом, получится интеллектуальное изображение его сюжета, тогда его дело — совершить превращение этого интеллектуального изображения в чувственное, представить сюжет в форме, которая могла бы произвести впечатление на чувствительность зрителя. Для этого нужно, чтобы он сжал его, свел его к существенным данным, не уменьшая, однако, его значения и интереса. Нужно (если следовать выражению Вагнера), чтобы необычайное действие, которое пленяло бы ум грандиозным зрелищем совокупного ряда явлений, представленных в красивом расположении, он превратил в «естественное чудо» (*Wunder*), которое бы произвело на инстинктивного человека впечатление, соответствующее тому впечатлению, какое произвело это действие на человека интеллектуального.

Отсюда мы видим, что когда Вагнер рекомендует поэту мифические сюжеты, то он отнюдь не думает советовать ему *отступить назад*, к прошлому, искусственно создать себе примитивную душу. Объяснять это подобным образом значило бы очень плохо понимать его мысль. Вагнер вовсе не восстает против тех громадных успехов, которых достиг человеческий ум; он отнюдь не является врагом науки и истории и вовсе не видит своего идеала в первобытном и диком звере, у которого разум еще не освободился от инстинкта, в любезном для Руссо «*bon sauvage*». Он только хочет, чтобы все новые приобретения ума были введены в наше чувство. Раньше мы видели, как Вагнер представляет себе всеобщую эволюцию: сначала человек является созданием инстинкта; потом он становится рассудочным существом, старается управлять собою при помощи разума и знания; но знание, достигнув высшей степени развития, приводит к оправданию инстинкта, в котором проявляется закон мировой необходи-

мости. Поэт, так сказать, должен быть штрихом, соединяющим инстинкт с разумом: он должен усвоить себе последние результаты человеческого знания и мудрости и преобразить эти результаты так, чтобы сделать их доступными для инстинкта. Это-то Вагнер и понимает, говоря, что цель всякой поэзии — «полное воплощение замысла в художественное произведение, переложение идеи в эмоцию». Таким образом, в драме он видит язык, на котором зрелый возраст лучше всего может дать понять себя юности и сообщить ей о результатах своего опыта. Юноша, вступающий в жизнь, бессознательно руководится естественным законом своих инстинктов и в увлечении деятельностью он не всегда бывает в состоянии справедливо оценить свои поступки и поступки других. Человек сложившийся, наученный жизнью, проникся сознанием той всеобщей необходимости, которая действует в инстинктивных созданиях и проявляется в делах юношества; возраст, открывая ему закон любви и научая его отрешаться от самого себя, дает ему спокойствие, необходимое для того, чтобы с проницательной справедливостью судить о каждом явлении в жизни. Таким образом, он будет в состоянии представить юношеству верное изображение его бессознательной деятельности. И юношество, остающееся глухим к наставлениям, направленным к его уму, позволит убедить себя живой эмоцией, исходящей от изображенной драматическим поэтом картины: так оно научится лучше познавать себя и в то же время через сочувствие проникать в мысль других.

Следовательно, поэт, превращающий природу в миф и в создании драматического действия применяющий истины, познанные разумом, к понятиям инстинкта, совершает работу столь же славную и, может быть, более полезную, чем ученый. Поскольку он является посредником между юношеством и зрелым возрастом, постольку он создает симпатическую связь между природой и человеком. «Он спрашивает природу, — говорит Вагнер, — и она ему отвечает. Не поймет ли

природу скорее он в этой беседе, чем тот, кто рассматривает ее через микроскоп? В самом деле, последний узнает от природы только то, что ему бесполезно знать; напротив, первый научится от нее тому, что в состоянии высшего подъема всего его существа является для него необходимым; и так он приобретет знание природы, бесконечно пространное и глубокое, знание живое, которого не может достигнуть самый обширный ум. В этот момент человек *любит* природу, он облагораживает ее, берет ее себе в наперсницы, заставляет ее принимать участие в самых высоких эмоциях человеческой души, — и физическое бытие его имеет свои корни в бессознательной эволюции самой природы».

Раз драматическое действие выбрано и отнесено к своим существенным мотивам, остается найти необходимое выражение, чтобы верно и живо передать его. Равно как содержание действия должно быть не только понятно для ума, но и прежде всего доступно для самого инстинктивного человека, так и форма, в которой представляется это действие, должна облекаться, так сказать, в конкретную красоту, воздействующую не только на мысль или воображение, но также и на чувства. Но поэт, если он предоставлен одним только средствам своего искусства, не может найти этого живого выражения для своей драмы. Материал, которым он располагает, — язык, особенно в настоящее время стал уж слишком отвлеченным. В первобытную эпоху, когда разум и инстинкт сливались, язык и пение соединялись в то, что Вагнер называет первобытной мелодией (*Urmelodie*). С помощью этой мелодии, подчеркиваемой жестами и выражением лица, естественный человек передавал свои чувства вместе со своими мыслями; и такое инстинктивное и самопроизвольное проявление его мысли обладало зараз и доступным уму смыслом, и импониравшей чувствам музыкальной красотой. Но равно как ум во всеобщей эволюции постепенно отделялся от инстинкта, так и язык отделялся от мелодии. Вместо «перво-

бытной мелодии» у нас есть теперь, с одной стороны, — система слов, которые не имеют уже сами по себе никакой чувственной красоты и суть только отвлеченные знаки, искусственно связанные с известными понятиями нашего ума, а с другой стороны, — ряд звуков, которые приводят в движение чувства, не вызывая при этом никакой определенной идеи в нашем уме. Между, «абсолютным языком слов» и «абсолютным языком звуков» не существует никакой необходимой связи. Они независимы друг от друга, и действия их даже не могут быть наложены друг на друга; поэтому совершенно напрасно было пытаться данный текст положить на музыку или сочинить слова на данную музыку. Слово передает мысль, музыка — чувство, но мысль не передается звуками и чувство словами. Так что, в конце концов, иллюзорно воображать, что есть какая-то естественная связь между словом и музыкой.

С другой стороны, не менее известно, что язык тяготеет к музыке, как и музыка к языку. Выше мы видели, что Бетховен всю жизнь старался дать своим музыкальным композициям определенное и понятное чувство; но, с другой стороны, мы констатировали, что музыкант, предоставленный самому себе, не может создать мелодии. Область музыки — гармония: в связи с танцем музыка приходит к ритму. Следовательно, музыкант может изобретать различные ритмы, может без конца развивать или варьировать *данную* мелодию. Но сам он не в силах создать мелодии с помощью собственных средств своего искусства, установить без посторонней помощи ритмованную последовательность звуков, составляющих музыкальную «фразу». Однако и поэт не более музыканта достигает удовлетворительного осуществления своих замыслов. Правда, стихи его обладают удовлетворяющим ум смыслом, но они лишены всякой выразительности. Они не производят никакого непосредственного действия на чувствительность. Замысел поэта является обнаруженным, очерченным,

но *не осуществленным*. Поэзия толкает и возбуждает дух, но она никогда не может удовлетворить его вполне. Сознавая то, чего ей недостает, она попыталось присвоить себе некоторые музыкальные элементы. С помощью хитростей метрики и рифмы поэт постарался придать своей мысли подобие ритма и подобие гармонии. Но эти условные и произвольные приемы решительно бессильны придать разговорному языку истинно музыкальное значение. Таким образом, в конце концов, поэт является все так же неспособным построить мелодическую фразу, как и музыкант.

Один лишь поэт-музыкант преуспеет там, где по необходимости не имеют успеха поэт и музыкант.

Если мы станем рассматривать инстинктивные произведения народного искусства, то заметим, что первоначальный танец есть ничто иное, как действие, передаваемое мимикой; по большей части он изображает нежную и страстную историю двух влюбленных; это действие, передаваемое жестами танцора, комментируется мелодией танца и песней (Lied), распеваемой на эту мелодию. Те же самые элементы встречаются в музыкальной драме. Любовное влечение, изображаемое мимикой танцора, со своими психологическими и сентиментальными усложнениями становится драматическим действием; это действие изображается мимикой и, так сказать, «танцуется» на сцене актером. Драматическая симфония есть музыкальная передача этого действия, драматическая поэма — поэтическая передача его, точно так же, как «народная песня» (Volkslied) и ее мелодия есть музыкальное и поэтическое выражение народного танца. Таким образом, драматическая мелодия не является музыкальным переложением драматической поэмы, как допускает это Глюк и его школа, но она комментирует *сценическое действие* точно так же, как и сама драматическая поэма. Следовательно, между поэзией и музыкой нет непосредственного сообщения: и та и

другая суть оригинальные передачи одного и того же драматического действия, изображаемого на сцене мимикой.

Эти две передачи дивно пополняются друг другом, потому что каждая из них говорит именно то, чего не может высказать другая. В то время, как одинокий поэт остается по воле отвлеченным и истощает свои силы в бесплодных попытках полностью выразить эмоции действующих лиц, — поэт, сочиняющий в духе музыки, знает, что для выражения того, чего не может выразить поэзия, у него имеются бесконечные музыкальные средства, и он может замолчать, ибо чувства, которых нельзя передать стихами, свободно польются в волнах мелодии и гармонии. Так же и симфонист в совместности с драматургом, без боязни сделаться непонятным, может удалиться от простых форм музыки танца, чтобы свободно отдаться своему вдохновению и изображать самые сложные состояния души и самые разнообразные оттенки чувств, ибо в своем предприятии он всегда встретит поддержку со стороны поэта. «Кинься без страха в средину волн океана музыки, — говорит ему его товарищ. — Пока мы пойдем рука об руку, ты никогда не выйдешь из сферы того, что более всего доступно человеку. В самом деле, благодаря мне ты всегда останешься на твердой почве драматического действия; и это действие в тот момент, когда оно появляется на сцене, есть самая непосредственно понятная поэма в свете. Дай смело развернуться волнам твоей широкой мелодии, чтобы сплошным потоком лилась она через все творение. Ею ты скажешь то, о чем я молчу, потому что один ты можешь сказать это, и в молчании я скажу все, ибо я поведу тебя за руку».

Вот — происхождение мелодии, этого общего создания поэта и музыканта. Поэт, пренебрегши хитростями метрики и рифмы, позаботится исключительно о том, как бы придать своей мысли возможно более живую и конкретную форму. Равно как драматург сводит действие к его существенным

элементам, откидывая все то, что является незначительным и лишним, условным и случайным, так и поэт должен будет возможно более сжать словесную передачу своей мысли. Он упразднит все пустые слова, не имеющие эмоционального содержания, все отвлеченные термины, составляющие механизм речи. С точки зрения выражения, как и с точки зрения действия, в музыкальной драме должно иметь силу только то, что является *вечно человеческим*, одинаково доступным для ума и для сердца. Такая поэзия, где мысль заключается в нескольких всенеобходимых, всемогущих словах, необходимо вызывает музыкальное выражение. Музыкант принимается за работу именно в том месте, где оставил ее поэт, и ведет ее до конца. Поэт *сжал* и *упростил*, он свел громадное количество разрозненных элементов, случайных, интересных только для ума фактов, в одно драматическое действие, способное производить впечатление на самого инстинктивного человека; он передал это действие насколько возможно общечеловеческим, простым и сильным языком. Но здесь его власть кончается: он может обращаться непосредственно только к уму, но не действует на чувство. Следовательно, он может выражать лишь весьма несовершенным образом эмоциональное содержание своей драмы; хорошо объясняя уму, как и почему зарождается и развивается то или другое чувство, он не способен передать словами это чувство. Тогда-то и вступает музыкант: он развертывает во всей полноте эмоциональное содержание упрощенного действия созданной поэтом сжатой поэмы и великолепно описывает все, о чем последний должен был молчать. Демаркационная линия между его областью и областью поэта и есть мелодия. Она определяется стихом, ибо сообщает гласным буквам поэтической фразы их полное музыкальное и выразительное значение, и в таком смысле она является поэзией. Но в то же время мелодия, как мы это видели, есть движущаяся поверхность океана гармонии, и в этом смысле она является музыкой. По сравнению, приводи-

тому Вагнером в «Опере и драме», поэт, так сказать, развертывает свою драматическую картину над волнами музыки; поэтический образ отражается в водной поверхности, и это движущееся и окрашенное отражение есть мелодия. «Через нее, — говорит Вагнер, — поэтическая мысль становится живой и самопроизвольной эмоцией; через нее также бесконечное желание, выражаемое музыкой, приобретает способность определенно и правдиво обнаруживаться, как ясно очерченное человеческое явление, облеченное в пластическую и индивидуальную форму. Мелодия есть искупление вечно случайной и зависимой поэтической мысли, которая через нее поднимается до радостного сознания высшей свободы чувства: она — желаемая и провозвещаемая необходимость, она — бессознательное, ставшее сознательным и ясно представляемым».

Однако ничто не было бы так противно мысли Вагнера, как уподобление мелодии художественного произведения будущего «примитивной мелодии» — этому первоначальному источнику языка и музыки. Равно как мифы новой музыкальной драмы бесконечно возвышаются над мифами древних народов, так и мелодия музыкальной драмы стоит много выше первоначальной мелодии. В одном случае — *смещение*, в другом — *синтез*. Человеческий дух во всех своих проявлениях переходит от интуиции к знанию — с тем, чтобы в конце концов снова прийти к сознательной интуиции. Выражение человеческой мысли тоже совершает эту эволюцию. Инстинктивное и смутное вначале, оно становится все более и более рефлексивным и ясным; язык, орган ума, отделяется от музыки, органа чувства. Но как знание в своем апогее приходит к оправданию инстинкта, так и язык стремится опять стать музыкой. Однако совершенная мелодия имеет над первоначальной мелодией то же превосходство, что и сознательная интуиция «видящего» будущего человечества — над

смутной интуицией первобытного, которое не поднялось еще до сознания самого себя и вселенной.

После того как мы разобрали, какова должна быть в драме будущего отдельная работа поэта — действие и поэма — и общая работа поэта с музыкантом — мелодия-песня, — нам остается теперь рассмотреть, какова будет специальная работа музыканта и в каком духе он должен исполнять ее.

Поэт, как мы видели, *осуществляет* свой замысел прежде всего в мелодии-песне, самопроизвольно вылившейся из декламируемого стиха. Но с музыкальной точки зрения эта мелодия может быть сравнима с горизонтальной линией, проведенной по поверхности волн гармонии; каждая точка этой линии есть вершина одной вертикальной звучащей колонны, одного гармонического аккорда, поднимающегося от основной ноты к поверхности. Мелодия-песня, а следовательно и чувственное выражение поэтической мысли, пока она раздастся одна, лишенная гармонических основ, остается несовершенной. Слагая свои стихи, поэт бессознательно слышит в ушах своих отзвук не только этой песни, но также и гармонию, которая является составной частью этой песни. Только одна *гармонизованная мелодия*, происшедшая от мелодии танца, — такая мелодия, какая стала возможна вследствие удивительного развития, достигнутого в настоящее время симфонической музыкой, может адекватным образом передавать чувствам мысль поэта. Но эти гармонические основы песни-мелодии поэт не может построить с помощью средств своего искусства. Следовательно, в действительности он *не изобретает* мелодии, он *открывает* ее так, как она рисуется в душе его сотрудника-музыканта.

При создании драматической симфонии музыкант не может довольствоваться употреблением человеческого голоса, поручением, например, второстепенным персонажам или хору обязанности — давать гармонические основы мелодии-песни. В самом деле, в музыкальной драме ни одно из дейст-

вующих лиц не должно иметь столь незначительной роли, чтобы его пение могло служить простым аккомпанементом той мелодии, которую поет главное действующее лицо. Зато новейший композитор, чтобы справиться с выпавшей на его долю задачей, располагает замечательно выразительным инструментом, доведенным до редкой степени совершенства благодаря громадным успехам, достигнутым в настоящее время инструментальной музыкой: это — оркестр.

В каком же смысле он воспользуется им? Обыкновенный оперный композитор пользуется вообще оркестром, как гигантской гитарой, дело которой — аккомпанировать мелодии певца; или заставляет его исполнять пьесы «абсолютной музыки», которые должны сами по себе доставлять наслаждение без всякого отношения к драматическому действию. Совершенно другую роль играет оркестр в музыкальной драме. Равно как поэт, строит ли он действие или же пишет либретто, должен всегда сочинять в духе музыки, так и музыкант не должен писать ни одного такта, который бы не был задуман в духе драмы. Здесь, в музыкальной драме, нет места ни абсолютной поэзии, ни абсолютной музыке. Роль оркестра — высказывать то, чего нельзя передать словом.

Прежде всего оркестр передает слуху то, что пантомима различных персонажей драмы открывает зрению. В самом деле, жест выражает нечто такое, чего нельзя пересказать словами. Человек не жестикулирует, пока он обращается только к уму своего собеседника, он довольствуется словом; напротив, если он хочет произвести впечатление на его чувства, то сейчас же к слову присоединяет жест и именно своим жестом высказывает тот остаток эмоции, который не передается языком. Но этот остаток эмоции хочет также, чтобы его передали музыкой. Песня-мелодия, правда, обращается к чувствам, но так как она выливается из стиха, то и может передавать только ту долю чувства, которая передается языком. То, что человек высказывает жестами, сообщалось бы,

следовательно, только зрению, если бы не вмешательство оркестра, который поясняет пантомиму актера, — точно так же, как мелодия передает чувствам стихи поэта.

Но это не все. Оркестр — и это, может быть, самая важная его функция — может рисовать душевное состояние действующих лиц драмы во всей его полноте, может говорить о бессознательной или полусознательной жизни их духа. Словами человек высказывает доминирующее ощущение, всецело наполняющую его эмоцию. Но почти всегда сильная эмоция раньше в течение более или менее долгого времени подготавливается то ясными, то смутными предчувствиями; также она оставляет в душе человека память, которая под влиянием обстоятельств может пробуждаться, может появляться на пороге сознания то ясно и сильно, то туманно и расплывчато, в виде смутного воспоминания. Эти-то предчувствия и воспоминания оркестр наделяет голосом. В виду этого главные моменты драмы характеризуются мелодическими мотивами, которые передаются обыкновенно в течение всей пьесы певучим словом или подчеркиваются и истолковываются сценическим действием. Эти мотивы, вводимые и развиваемые с помощью инструментов по мере того, как в душе актеров драмы зарождается или пробуждается соответствующее впечатление, посвящают слушателя самым непосредственным образом в предчувствия, в воспоминания, в пережитые мысли, — словом, во всю внутреннюю жизнь тех персонажей, действия которых он видит на сцене. Возвращаясь к этим различным мелодическим темам, перекрещая их, комбинируя их различным образом между собой, музыкант достигает таким образом полного воспроизведения движений прилива и отлива, волнений, поверхностных или глубоких течений той постоянно движущейся волны чувств, которая составляет внутреннее действие музыкальной драмы.

Такую-то оркестровую симфонию, которая дает слуху музыкальный эквивалент изображаемого на сцене актерами

действия, Вагнер и означил в своем «Письме к Вилло» часто цитируемым и редко понимаемым термином «бесконечная мелодия» (*unendliche Melodie*). В сущности говоря, оркестр в музыкальной драме играет роль подобную той, какую играл хор в греческой трагедии. Античный хор всегда присутствовал на сцене; пока действие развивалось на его глазах, он старался разобрать те побудительные причины, которые руководили действиями актеров драмы, и на основании этих причин высказать суждение относительно самого действия. Оркестр вагнеровской драмы выполняет аналогичную функцию. Он также является постоянным свидетелем всего драматического действия: он точно определяет слова всех действующих лиц, давая каждой мелодии, которую они поют, гармонические основы; он комментирует их жесты, их позы и самое их молчание, потому что знает все, что происходит в глубине их сердец; он проникает в самые сокровенные мотивы их действий, он угадывает те предчувствия и воспоминания, которые посещают их душу. Но тогда как античный хор излагал свои суждения в форме отвлеченных мыслей и сам не принимал участия в действии, нынешний оркестр высказывает все, что он знает, в форме, которая действует непосредственно на чувства, и это — по мере того, как развиваются перипетии драмы. Своим непрерывным присутствием он создает, таким образом, полную непрерывность музыкальной симфонии, в былое время в традиционной опере разбиваемой на серию независимых отрывков. В вагнеровской драме нет столь шокирующего в опере контраста, контраста между большой арией, всецело пропитанной лирической эмоцией, и сухим речитативом, столь часто лишенным всякого эмоционального содержания и всякой музыкальной красоты. Выражают ли актеры драмы в той мелодии, которую они поют, свои самые глубокие эмоции, или, напротив, излагают в близкой к разговорному языку мелодии сведения, представляющие интерес главным образом для мысли, или,

наконец, молчат, — оркестр всегда готов в каждый момент восстановить равновесие между различными частями драмы: то он ограничивается аккомпанированием или усилением мелодии певца, то, подхватив голос, увлекает его в мелодию и берется передать для слуха ту эмоцию, которая выделяется из драмы. Благодаря своему вмешательству он с начала до конца действия обеспечивает непрерывность мелодической волны и гармонического единства целого впечатления.

Следовательно, в конце концов, в целом вагнеровская драма является результатом внутреннего слияния, взаимного проникновения поэзии и музыки. Поэт строит действие, определяет каждое слово, каждый жест действующих лиц, и после этого драма является осуществленной для ума и для чувства зрения; но она еще не является таковой для чувства слуха, для ощущения. Таким образом, поэт окажется вынужденным усилить выражение своего стиха созданием мелодии. Но этого еще недостаточно: ему нужно дать этой мелодии гармонические основы, ему нужно передать для чувства слуха то, что выражает жест, высказать голосом оркестра всю сумму эмоций, которые заключает в себе драма и которых не в силах передать человеческое слово. Если стать на такую точку зрения, то в первый момент может показаться, что Вагнер отдавал поэзии первенствующую часть в образовании музыкальной драмы. Во всяком случае, известно, что в соединении двух искусств поэзия является, по его мнению, *элементом мужского пола*, оплодотворяющим семенем, содержащим в зародыше полную драму. Но было бы ошибочно думать, что он совершенно подчиняет музыку поэзии. Если мы станем на другую точку зрения, то увидим на самом деле, что музыка определяет драму совершенно в той же степени, как и поэзия. Музыкант — бесспорный творец той оркестровой симфонии, которая аккомпанирует драме, — является, сверх того, в известной степени творцом мелодии-песни, потому что последняя определяется, правда, с одной стороны, акцен-

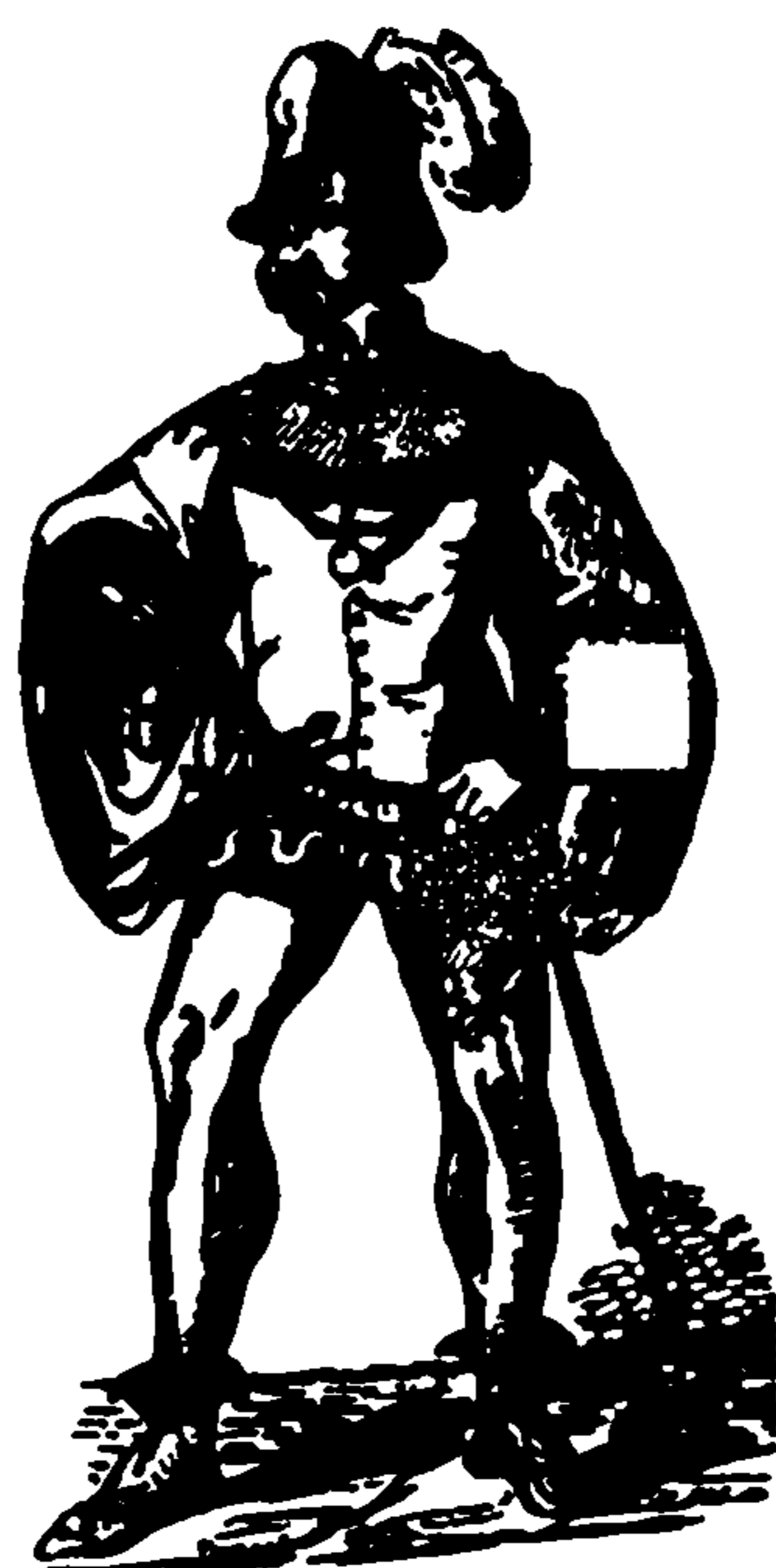
том стиха, но с другой стороны — также элементом специфически музыкальным, гармоническими основами, необходимыми ей для того, чтобы быть настоящей мелодией. Затем музыкант равно оказывает решительное влияние на самую деятельность поэта. В самом деле, последний, если он хочет, чтобы его союз с музыкантом мог оказаться плодотворным, должен сочинять свои стихи и сообразовывать свое действие в духе музыки. Итак, если верно то, что драма определяет оркестровую симфонию до ее мельчайших подробностей, то не менее достоверно и то, что поэт не может ни установить порядок своей пьесы, ни сочинить сцены, ни написать ни одного слова, не имея в виду того музыкального выражения, в которое должна будет облечься его мысль. Если следовать сравнению, которое беспрестанно выходит из-под пера Вагнера, то музыка является любящей женщиной, соединяющейся со своим божественным супругом-словом, для того чтобы подарить свет совершенным художественным произведением; она есть плодоносное чрево, в котором прозябает и развивается семя, исшедшее от слова. «Очень плохо представляют себе, — говорит Вагнер, — отношение музыки к «театральной пьесе» (Schauspiel), если считают ее, как это делают в настоящее время, только частью в целом. В этом случае она была бы только лишней или даже мешающей пристройкой; потому-то она в конце концов и была исключена из театральных пьес в собственном смысле слова. Но она в действительности является «частью, которая вначале была целым»; и в настоящее время она чувствует в себе призвание — восстановить свое древнее материнское достоинство по отношению к драме. Вследствие этого она не должна занимать места ни выше, ни ниже драмы: она не соперница ей, а добрая мать. Она говорит, и то, что она говорит, вы можете видеть представленным там, на сцене; для этой-то цели она и собрала вас. Что такое — она, вы можете когда-нибудь только почувствовать это, и потому она открывает себя вашим глазам в

символической форме при помощи сценического изображения — совершенно так же, как мать научает своих детей тайнам религии при помощи вымыслов легендарного рассказа». Итак, к музыкальной драме можно прийти по двум различным путям: со стороны «поэзии» и со стороны «музыки», — отправляясь от Шекспира или отправляясь от Бетховена. Ее можно определить так: это — «драма, которая становится *внутренней*, которая делается понятной сердцу благодаря музыкальному выражению», или совершенно наоборот: это — «симфония, которая становится *внешней*, которая уясняется в видимом и понятном действии». Быть может, эта последняя формула наиболее подходила бы для характеристики вагнеровской драмы. Настоящий учитель Вагнера — артист, которого он очень страстно полюбил с первыми шагами своими в жизнь и которого в конце своего поприща все еще продолжал прославлять с тем же энтузиазмом — это не Шекспир, а Бетховен, Бетховен, который всю свою жизнь бился над тем, чтобы осуществить в музыке замыслы драматического поэта, и который благодаря этой гениальной и плодотворной ошибке открыл искусству новые пути. Вот почему также Вагнер в одном из последних своих писем охотно останавливается сам на таком определении своих драм: это «великие дела музыки, сделавшиеся видимыми».

Когда Вагнер решил, что достаточно подготовил почву для художественного произведения, о котором он мечтал, и когда он окончательно приобрел полное осознание самого себя и своих трудов, — желание приняться за свою артистическую миссию и снова создавать живые произведения с изумительной интенсивностью охватило его и внезапно вселило в него отвращение ко всякому литературному и критическому труду. Едва было окончено его «Сообщение моим друзьям», как он писал уже своему другу Рекелю, что «всякий теоретический труд с этих пор стал противен ему». В следующем году он выражал то же чувство еще более энергично: «Мои критиче-

ские сочинения свидетельствуют о том вынужденном состоянии, в котором я находился как артист: я писал их только под гнетом самой крайней необходимости, и я менее всего имел в мыслях писать книги. Теперь литературный период закончился для меня. Если бы я должен был идти дальше по этому пути, это было бы моей смертью». В его переписке с Улихом и Листом мы также встречаемся часто с выражениями тех же самых настроений. Его ужас к писательскому ремеслу доводит его до того, что он отказывается от сотрудничества в художественном обозрении, которое предполагали в 1853 г. основать его друзья. «Раз делают дело, то не толкуют», — пишет он Листу, убеждавшему его редактировать программу этого предприятия; и он доказывает, что настоящее отвращение его к литературе всякого рода позволило бы ему представить «разве только никуда не годные произведения, которые ужасным образом обнаружили бы скудость моих специальных эстетических способностей».

После нескольких лет борьбы с пером в руке Вагнер хотел снова стать поэтом и музыкантом. Он чувствовал, что в голове его зарождаются грандиозные проекты. 23 августа 1851 г. он выпустил в печать последнее из своих крупных теоретических произведений — «Сообщение моим друзьям», а осенью того же года он уже имел окончательный план «Кольца Нибелунга».





IV

«Кольцо Нибелунга»

1

*Франкская легенда о кладе Нибелунгов. — Романская легенда.
— Спор гвельфов и гибеллинов. — Материалистическое
толкование клада Нибелунгов.*

Когда Вагнер работал над композицией «Лоэнгрин», находя в ней в печальные часы своего пребывания в Дрездене, словно в «оазисе среди пустыни», убежище, — два новых

сюжета одновременно овладели его поэтическим воображением: «Зигфрид» и «Фридрих Барбаросса». И в самом деле, с одной стороны, продолжая свои изыскания в области германских легенд, Вагнер почувствовал к 1846 г., как пред глазами его встает лучезарное видение юноши Зигфрида — не Зигфрида из *Nibelungenlied*, рыцарского, учтивого и слишком часто условного, но Зигфрида из коренной легенды — этого бессмертного, столь немецкого и в то же время столь общечеловеческого образа улыбающегося и радостного героизма, самопроизвольного и прямого великодушия. С другой стороны, Вагнер продолжал в Дрездене начатое им в Париже изучение истории древней Германии и средневековых императоров, и во время этих занятий он пришел в восторг от Фридриха I Барбароссы, увидев именно в нем самое прекрасное и самое сильное историческое воплощение легендарного Зигфрида. Снова, как и тогда, когда почти одновременно были задуманы им «Манфред» и «Тангейзер», Вагнер колебался между историческим сюжетом и сюжетом легендарным — с тою, однако, разницей, что в 1848 г. оба занимавшие его сюжета он попытался соединить в одном грандиозном синтезе.

Прежде чем приступить к более подробному изучению «Кольца», нам кажется интересным остановиться немного на той первоначальной, весьма любопытной форме, которую принимает в уме Вагнера легенда о Зигфриде и Нибелунгах в связи с историей германских императоров, и разобрать небольшое, сравнительно малоизвестное французской публике сочиненьице, под названием «Вибелунги», где Вагнер в главных чертах набрасывает нечто вроде философии всеобщей истории, объясняемой посредством мифа. Едва ли нужно говорить о том, что он поступает как артист, а не как историк или филолог. Мы безусловно сомневаемся, чтобы его поэтические фантазии могли иметь какое-нибудь значение с точки зрения понимания легенды ли или исторических фактов; впрочем, он и сам старается указать, что посвящает свою

книгу друзьям, а не историко-юридической критике. Но «Wibelungen» заслуживает истинного внимания как поэтическое произведение, и можно только подивиться могучему воображению Вагнера, создавшему тот фантастический и грозный вид вековой легенды, в котором история немецких императоров неожиданно освещается в связи с великими средневековыми легендами, легендой о Нибелунгах и святом Граале.

Героями этой обширной эпопеи являются монархи, происходившие из королевского рода Франков — древней династии; легенда, по Вагнеру, сохранила нам ее наиболее древнее название — название Нибелунгов. Власть этой династии была основана на понятии о наследственном праве: на короля и его родоначальников смотрели, как на самых подлинных представителей рода, как на самых прямых потомков какого-то таинственного Предка, патриарха древнего арийского рода, соединявшего в своем лице королевскую власть с властью религиозной. С веками потомки его потеряли религиозную власть, но от своего первоначального достоинства короля-жреца сохранили за собой тот как бы божественный ореол, который осеняет их светское королевское достоинство; народ смотрит на них и они сами на себя, как на божественных избранников, как на привилегированные существа с челом, отмеченным таинственным знаком, самым рождением своим предназначенные к верховному владычеству. С Карлом Великим род Франков одно время почти достигает осуществления той мечты о всемирном господстве, которая часто посещала честолюбивую душу Нибелунгов.

Идея той всемирной монархии, которую Франки, или Нибелунги считали себя призванными осуществить на земле, встречается в символической форме в народной легенде о их роде, в мифе о Зигфриде и Нибелунгах.

Мифические Нибелунги — духи ночи и смерти, жители недр земли, усердные работники, беспрестанно занятые соби-

ранием скрытых в недрах земли сокровищ, литьем украшений и выковыванием оружия. Когда Зигфрид, божественное солнце, герой Дня, убивает дракона — символ бесформенной, мрачной Ночи, то в то же время он овладевает кладом Нибелунгов и таким образом делается владыкою их; другими словами, он вступает во владение всеми богатствами земли и достигает верха неограниченной власти. Между тем величие его является причиной его же гибели. Наследник дракона делается непримиримым врагом победоносного бога, у которого он хочет отнять добычу: он предательски поражает Зигфрида, как ночь поражает день, и уносит его в царство мрака и смерти. Но Зигфрид, в свою очередь, предоставляет потомкам своим позаботиться о мщении за него и завещает им свои притязания на клад. И равно как день должен беспрестанно побеждать ночь, сиять над великолепием земли, потом снова исчезать в недрах мрака, так и все поколения, происшедшие от Зигфрида, побуждаются непреодолимой силой непобедимого рока завоевывать клад Нибелунгов и не менее роковым образом являются обреченными на смерть, как только добывают его. Вечное честолюбие всего потомства Зигфрида, упорная мечта Нибелунгов, или Франков, законных потомков бога, это — обладание великим кладом, завоевание верховной власти, завоевание гегемонии среди народов Европы.

Вступление Карла Великого в Рим и встреча его с папой является важным моментом в истории Нибелунгов, ибо ставит лицом к лицу франкскую идею с другой исторической силой аналогичного происхождения — с идеей романской.

Романская легенда говорит нам о народе, тоже стремящемся к всемирному господству; но это господство — духовное, внутреннее; оно должно распространяться не на тела, но на души. Главной пружиной оно имеет религиозную традицию, преподающую борьбу, отречение, освобождение человеческого духа победою над эгоистическими и животными

страстями. Эта традиция сначала является олицетворенной в Pontifex Maximus древнего Рима. Потом, уклонившись от первоначального своего значения и объясняемая в материалистическом смысле, романская идея оказывается осуществленной в личности Юлия Цезаря, который является не только первосвященником, властителем душ, но и прежде всего императором, верховным владыкой мира. Наконец, после падения видимой и материальной власти Рима старая религиозная традиция, восстановленная в ее первоначальной чистоте христианством, воплощается в папе, духовном главе Вселенской церкви. Отсюда ясно все значение встречи Карла Великого с папой: она ставила лицом к лицу законного наследника первоначального царского достоинства по праву крови с первосвященником, хранителем самой древней религиозной власти не в силу наследственного права, но в силу мистической передачи. Жрец и король, соединенные некогда в лице верховного главы арийцев, потом разъединенные, по прошествии веков снова, наконец, соединялись и заключали между собой вечный союз.

Но этот союз духовной власти со светской властью был непродолжителен. Вскоре же вспыхнула война между представителями религиозной власти и преемниками Карла Великого, почти всегда избираемыми из королевского рода Франков-Ниbelунгов, и потому наследниками честолюбивых замыслов этого племени. То был великий спор гвельфов и гибеллинов, или, как говорили немцы, Welfen и Wibelungen, или Nibelungen. Рассмотрим же причины этой достопамятной борьбы.

До Карла Великого империя, или, выражаясь в мифическом стиле, клад Ниbelунгов был понимаем вместе как чувственная реальность и как идея: как реальность, ибо потомки Зигфрида стремились к реальному обладанию миром; как идея, ибо они основывали свои притязания на происхождении, по которому они являлись законными наследниками

древнего арийского короля-жреца. После же Карла Великого империя все более и более становится понимаемой уже не как реальность, а как идея. В самом деле, франкское племя уже не владеет миром, и император уже не имеет действительной власти над всей Европой, ни даже над всей Германией. Итак, мало-помалу империя понимается как духовное могущество, независимое от реального обладания. Короли и князья являются фактическими обладателями реальности под гегемонией императора, в котором пребывает высший авторитет и от которого получает начало всякий авторитет. Но тогда как император хотел, так сказать, *спиритуализировать* свою власть, — папа, напротив, желая укрепить свое владычество на почве сознания, стремился к духовному авторитету присоединить действительную власть и, таким образом, он *материализировал* свою власть. Итак, франкская идея и идея романская стремились стать идентичными. Столкновение было неизбежно. Папа, представитель Бога на земле, считал себя выше императора, как душа выше тела. С другой стороны, император в качестве законного потомка главы арийцев требовал возвращения двойного авторитета короля и жреца и смотрел на папу, как на своего духовного наместника. Фридрих Барбаросса, по мнению Вагнера, — представитель *rag excellence* императорской мечты в такой новой форме. Прародитель императора — таков был его принцип — сын Божий, которого германцы зовут Зигфридом, а другие народы Иисусом Христом, и который для величайшего блага людей совершил среди всех геройское дело и ради этого дела претерпел смерть. Наследники его — Нибелунги, или Франки, рожденные быть государями над всеми народами земли, и глава их император — законный владыка мира. Всякое обладание должно быть узаконено им, в противном же случае оно считается только кражей. В Германии император сам раздает лены; в других странах короли и князья — его наместники и от него получают свой авторитет. Наконец, император — он

же и первосвященник — вверяет свою духовную власть папе, как наиболее достойному из сановников, который от имени императора и под его надзором ради блага и мира народов пользуется верховной властью в деле религии над всеми народами земли.

Барбаросса встретил троих противников, возмущившихся против его притязаний: германских князей — во имя эгоистического интереса; папу — во имя господства духа над материей; ломбардские города — во имя идеи свободы. Пред лицом этой грозной оппозиции, которая одерживает верх в битве при Леньяно, Барбаросса примиряется с папой, подавляет мятеж германских государей и провозглашает свободу ломбардских городов. Тогда свободный от волнений идет он на Восток для завоевания Палестины и святого Грааля.

Таким образом, мы приходим к последней фазе эволюции франкской идеи: зараз *идеальная* и *реальная* империя Карла Великого совершенно *спиритуализируется* с Барбароссой. Клад Нибелунгов стал чашей святого Грааля.

Дивные предания рассказывали, что в глубине Индии, в великолепной стране жил король-жрец со своим народом, посвятившие себя культу щедрой чудесами святой реликвии, которую легенда называет святым Граалем, и созерцание которой давало хранителям ее бессмертие среди высшего блаженства. Там Барбаросса мечтал снова найти религиозное государство, эксплуатируемое в Риме честолюбивыми попами. Он отправляется в Палестину, чтобы освободить Гроб Господень; он избивает сарацинов; уже одна только река отделяет его от обетованной земли, но, не дождавшись, пока построят мост, в нетерпении он бросается в нее верхом на коне. Потом уже больше никто не видел его. И вот с этого момента пламенное желание овладевает христианством: оно мечтает вновь обрести, помимо папского Рима, истинную землю спасения, Иерусалим, гроб Господень — и дальше, на таинственном Востоке, легендарную колыбель белой расы...

В то время, как легенда о Нибелунгах, с одной стороны, спиритуализуется, становясь легендой о Граале, с другой стороны, она материализуется в теории собственности.

Таким образом, клад Нибелунгов был разрушен: у императора он спиритуализовался в мечте об идеальном королевском достоинстве; у алчных средневековых владетелей, предков наших современных капиталистов, он материализовался, сделался тем золотом и той землей, которые они захватывали в свою пользу. У народа ничего уже не остается от него, кроме воспоминания по старинным легендам. Но народ верит еще в существование клада. Он говорит, что этот клад скрыт на самом дне одной горы, как в то время, когда Зигфрид добывал его. Сам Барбаросса схоронил его для лучшего времени. Там, в древнем Кифгейзере, спит старый император; вокруг него лежит несметный клад Нибелунгов, а рядом с ним висит тот меч, которым некогда был убит дракон.

Конечно, не могло быть и речи о том, чтобы такой сюжет, как сюжет о Фридрихе Барбароссе, можно было изложить в форме оперы: он был слишком обширен, слишком сложен, слишком богат историческими и случайными элементами, чтобы Вагнер сейчас же мог извлечь из него либретто для музыкальной драмы. Итак, вопрос стоял пред ним в такой форме: написать ли ему литературную драму о Барбароссе или музыкальную драму о Зигфриде? Колебание его не было продолжительным. Он отказался от Барбароссы, — не потому, чтобы он отступил перед работой, в которой не мог воспользоваться своим музыкальным гением; но он чувствовал, что самый *драматический* гений его мог свободно развернуться только в сюжете, годном также к музыкальному изложению. Этот решительный опыт в конце концов вполне ясно открыл ему один из основных законов его эстетики, который долгое время он потом предусматривал, не давая ему еще точной формулировки, а именно: истинная драма *необходимо* является музыкальной, а следовательно, исторические

и политические сюжеты не свойственны не только опере, но и вообще самой драме. Таким образом, этот любопытный синтез истории и мифа, набросанный им в «Wibelungen», не дал ему материала для художественного произведения. Тем не менее он остается интересным не только как доказательство необыкновенной мощи воображения Вагнера, но и особенно тем, что открывает ту таинственную связь, которая соединяет «Кольцо» с позднейшим произведением Вагнера. В самом деле, мы видим, что с 1848 года миф о Нибелунгах он понимает как первый акт одной божественной комедии, развязкой которой является легенда о Граале. «Wibelungen» предсказывают не только «Кольцо», но и «Парсифаля». После кровавого, бешеного и тщетного стремления к золоту и власти — тихое и успешное искание святого Грааля. После трагедии смерти мы предвидим в будущем драму искупления.

2

Драматический эскиз на миф о Нибелунгах. — Господствующая идея в эскизе 1848 г. — Композиция «Юного Зигфрида». — Концепция тетралогии. — Новая концепция роли Вотана. — Обработка тетралогии.

Тем же летом 1848 года, когда Вагнер писал «Вибелунгов», он набрасывал также и план обширного драматического сочинения на миф о Нибелунгах, которое в главных своих чертах ничем почти не отличается от той тетралогии, которую Вагнер написал на тот же сюжет несколько лет спустя. Что прежде всего характеризует этот эскиз, так это то, что Вагнер совершенно отступает от немецких и норвежских источников легенды, от *Nibelungenlied*, как и от *Voelsunga Saga*, или от эддических певцов, оставляя в стороне всю историю мщения Кримхильды и избиения Нибелунгов при дворе Аттилы и заключая свою драму смертью Зигфрида. Таким образом, он возвращается к той первоначальной фор-

ме легенды, в какой ее воспроизводил тогда один из первых немецких филологов. Если верить Лахману, написавшему в 1829 г. «Критику легенды о Нибелунгах», то история Зигфрида в ее древнейшей форме является мифом о фатальной силе золота. Клад Нибелунгов был скрыт от его первого владельца на дне Рейна; с тех пор он становится предметом самых пламенных желаний и причиной гибели всех тех, кто касается его рукой; Зигфрид, светлейший из героев, рядом удивительных подвигов овладевает им и сам подпадает под власть духов мрака; он должен добывать не для себя, а для своего повелителя, короля Нибелунгов Гунтера, лучезарную деву Брунгильду; он умирает, предательски пораженный Хагеном, а предмет столь алчных желаний — клад — скрывается в волнах Рейна и возвращается к его первым владельцам. По-видимому, золото Нибелунгов первоначально представлялось воображению, как роковая сила, как злотворное и страшное чудовище, вроде Левиафана, которое, выйдя из недр мрака, снимает оковы со всех пагубных страстей человека, находит удовольствие при виде ручьями текущей крови, заставляя всех чувствовать свою пагубную власть; которое, наконец, насытившись убийствами, погружается в струи отца рек и снова вступает в царство ночи — туда, откуда оно вышло. Эту древнюю концепцию, с веками затемненную и видоизмененную германскими и норвежскими преданиями, Вагнер с необыкновенной мощью гения сумел рельефно передать в произведении, которое он в то время замыслил.

Кроме того, что с самого начала характеризует его эскиз, так это то, что, придерживаясь в этом отношении норвежских источников и вместе с тем развивая их показания, он к человеческой трагедии присоединяет трагедию божественную. Он рассказывает о похищении Золота Рейна Альберихом, который силою кольца порабощает Нибелунгов; затем захват Альбериха богами, которые заставляют его выдать сокровища и кольцо. Далее он излагает первую несправедливость богов,

делающую их власть недействительной: вместо того, чтобы освободить поработанных Альберихом Нибелунгов, боги расплатились кладом и кольцом с великанами, построившими для них Валгаллу, и таким образом навеки продлили несправедливое тяжелое рабство Нибелунгов. Наконец, он говорит об усиленных попытках со стороны богов загладить разрушающую их власть несправедливость; об их боязни увидеть Альбериха снова обладателем кольца, достигающим всемогущества; об искуплении вселенной человеком, который навсегда упрочивает царство богов, возвращая дочерям Рейна похищенное у них золото. Однако в эскизе 1848 г. уже не история богов и их главы, Вотана, и не судьба мира составляют центр действия. Теперь в мыслях Вагнера главный герой драмы — Зигфрид, Зигфрид, прекрасный и лучезарный образ которого прежде всего запечатлелся в его поэтическом воображении и привлек его к легенде о Нибелунгах. В Зигфриде он воплощает идеал человека так, как он ему представляется в данную минуту — сильный и прекрасный, без зависти и страха, прямодушный и самопроизвольный, всецело отдающийся настоящему чувству, без заботы о будущем, не знающий никаких законов, никаких ни божеских, ни человеческих договоров. Зигфрид-то по своей доблести и берет на себя вину богов и заглаживает несправедливость, которой они позволили существовать. Он является в развязке как бы искупителем-социалистом, пришедшим на землю для отмены царства капитала. И в самом деле, после того, как он пал под ударами Хагена, Брунгильда провозглашает от его имени, что рабство Нибелунгов кончено, что кольцо не достанется ни Альбериху, ни людям, ни богам — оно не станет больше служить средством к осуществлению властолюбивых грез для кого бы то ни было, но навсегда будет скрыто в глубинах Рейна. С этих пор царство богов упрочено навеки; и вот посреди пламени костра, пожирающего останки Зигфрида, в

сиянии апофеоза показывается Брунгильда на коне, сверкающая доспехами валькирии, и уносит героя в чертоги Вотана.

Окончив эскиз, Вагнер не медля более приступил к делу. С ноября месяца того же 1848 г. он менее чем в 15 дней написал «большую героическую оперу» в трех актах, которую озаглавил «Смерть Зигфрида»; в ней изобразил он последнюю часть своего драматического эскиза, изложив в повествовательной форме предшествовавшие действию события. В декабре он читал новое произведение в кружке своих дрезденских друзей.

Оставленная на время смутных месяцев, предшествовавших майскому восстанию 1848 г. и непосредственно следовавших за ним, драма «Зигфрид» не замедлила вновь посетить воображение Вагнера, как только ему представилась возможность подумать о том, чтобы снова приняться за труды. 18-го июня 1848 г. он писал Листу, что сейчас же примется за композицию своего «Зигфрида» и что думает окончить ее в шесть месяцев. И вот в продолжение почти двух лет, когда почти против воли он писал свои теоретические произведения, большая мифическая драма его оставалась произведением, к которому он стремился и которое связывало его с жизнью. Однако у него не находилось ни времени, ни вдохновения для того, чтобы приступить к музыке «Зигфрида». Он чувствовал, что его новое произведение — так, как он его понимал — столь сильно превышало размеры и уровень обыкновенной оперы, что во всей Германии не нашлось бы ни театра, в котором можно было бы поставить его, ни актеров, чтобы играть его, ни публики, чтобы понимать его. Уныние овладевает им. В мае 1850 г. он настолько проникается мыслью о бесполезности попыток подобного рода, что твердо намеревается совершенно отказаться от всякой надежды когда-нибудь положить на музыку «Смерть Зигфрида» и посылает драму к издателю с тем, чтобы по крайней мере хоть напечатать либретто в качестве литера-

турного опыта. Тем временем, однако, благодаря Листу для него предвидится возможность поставить задуманное произведение в Веймаре. Искра надежды западает в душу Вагнера; он останавливает печатание либретто. В начале 1851 г., когда он уже закончил «Оперу и драму» (февраль), его охватывает потребность более настоятельная чем когда-либо — снова создавать художественное произведение; и вот он с новым жаром возвращается к своему «Зигфриду». Однако в то же время он сознает абсолютную невозможность, с которой все же ему придется сталкиваться, представить в доступном для понимания виде такое необыкновенное произведение, как «Смерть Зигфрида», на маленькой сцене веймарского театра. Тогда вместо того, чтобы начать музыку к готовой драме, он предпринимает для веймарского театра совершенно новое произведение, мысль о котором была у него еще несколько раньше; это-то произведение и предназначалось по замыслу своему служить введением к «Смерти Зигфрида» и было озаглавлено «Юный Зигфрид».

Как-то осенью 1848 г., столь богатой планами всякого рода, Вагнер предполагал в форме музыкальной драмы изобразить народный рассказ — историю одного ветреного мальчика, который бросает дом «для того, чтобы поучиться страху» и который настолько глуп, что никак не может добиться этого. «Пойми же весь мой ужас, — пишет Вагнер Улиху 10 мая 1851 г., — когда вдруг я открываю, что этот мальчик никто иной, как юный Зигфрид, овладевающий кладом и пробуждающий Брунгильду». Сейчас же у него является мысль о драме, которая рассказала бы о простом геройском детстве Зигфрида, непосредственно познакомила бы публику с предшествующими и мотивирующими смерть героя событиями и таким образом подготовила бы зрителей к лучшему восприятию тех более сильных и более глубоких эмоций, которые должна вызывать «Смерть Зигфрида»; эта мысль с непреодолимой силой овладела его художественным вообра-

жением. В три недели — с 3 по 24 июня 1851 г. — поэма о юном Зигфриде была поставлена на ноги. И Вагнер твердо рассчитывал на то, что в конце года он сможет вручить Листу вполне оконченную партитуру для представления ее в Веймаре.



Зигфрид.

Едва Вагнер кончил «Юного Зигфрида», как заметил, что его новое произведение точно так же, как и «Смерть Зигфрида», — только отрывки, выхваченные из той исполинской драмы, эскиз которой он набросал в 1848 г., — отрывки, которые могли произвести полное впечатление только

тогда, когда каждый из них был бы поставлен на отведенное ему в целом произведении место. «В этих двух драмах, — писал он Листу, — много существенных данных или только рассказаны, или просто даже предоставлены воображению зрителей: все, что придает интриге и характерам этих драм их громадное значение и глубокий смысл, все это должно было остаться вне рамок сценического действия и быть просто сообщено мысли. Но мое личное мнение таково, что художественное произведение... может действительно произвести впечатление только в том случае, если поэтический замысел выражен во всех своих главных чертах в конкретной, видимой форме; в настоящий момент я менее всего должен погрешать против того правила, справедливость которого я постиг. Итак, чтобы быть понятым, я должен передать художественно и с абсолютной точностью весь миф о Нибелунгах вместе с его обширным и глубоким символизмом; нужно, чтобы мысль и размышление отнюдь не заступали место картины; нужно, чтобы каждый самопроизвольный ум с помощью органов художественного восприятия мог охватить эту картину всю в целом, ибо только таким путем он может верно уловить смысл каждой детали». С этих пор для Вагнера уже недостаточно было передать в драматической форме вторую половину эскиза — юность и смерть Зигфрида, — но он считал также необходимым ясно изложить уже не в повествовательной, а в драматической форме ту божественную драму, которая бы объясняла и мотивировала драму человеческую: похищение золота и эпизод Зигмунда с Зиглиндой.

В то время, как Вагнер расширял таким образом рамки своего произведения, он придавал также больше ясности и глубины выраженной в нем философской идее. В эскизе 1848 г. он не указывал, как Альберих добыл золото Рейна и выковал кольцо. Осенью же 1851 г., как это видно из его писем к Улиху и Листу, он открывает, что для того, чтобы овладеть кладом, Нибелунг должен был *отказаться от люб-*

ви. С этих пор была найдена главная идея, управляющая всей тетралогией — несовместимость желания любви с жаждой золота и власти; и вот для того, чтобы ясно выделить ее, Вагнер ввел в первоначальный план массу изменений, с виду маловажных, но которые, в общем, совершенно изменяют весь общий характер его произведения. Первым его намерением, как мы видели, было описать происхождение будущего общества, основанного на законе любви, пришествие того свободного, счастливого, олицетворенного в Зигфриде и Брунгильде человечества, которое, по его мнению, не могло бы не вырасти на земле, если бы власть капитала была сломлена и если бы люди вместо того, чтобы эгоистично применяться к традиционным законам, повиновались своему инстинкту. Как только он решился представить в драматической форме уже не только подвиги и смерть Зигфрида, но и весь миф о Нибелунгах, — его точка зрения изменилась. Мысль — дать нам в Зигфриде идеальный тип будущего человека — отошла на второй план. В конце своего произведения Вагнер захотел показать уже не начало золотого века, открытого подвигами Зигфрида, но страшную катастрофу, в которой рушится старое общество со своими несправедливыми и обманчивыми законами. Глава богов Вотан, роль которого в эскизе была только довольно затемнена, теперь выступает на первый план. Он становится представителем современного духа, раздвоенного любовью и эгоизмом, алчущего власти и богатства, но и исполненного непреодолимой потребности любви. В сердце бога разыгрывается великая трагедия мира: возмечтав о беспредельной и вечной власти, он узнает, что создание его немошно и зло, он подчиняется, как и все существа, закону перемены и ждет от самого себя уничтожения. Он, как пишет Вагнер Рекелю, есть сумма интеллигенции настоящего времени; другими словами, с помощью высшего усилия разума он поднимается до понимания необходимости великой Революции, в которой

должен погибнуть старый мир; он соглашается на исчезновение ради того, чтобы дать место грядущему Человеку. — В силу нового значения, приданного роли Вотана, развязка драмы должна была подвергнуться полному изменению. В эскизе 1848 г. царство светлых богов утверждалось навсегда самоотверженным подвигом Зигфрида, и для искупленного мира начинался золотой век. Окончательная редакция «Кольца», напротив, разрешается «Сумерками богов», смертью Вотана и богов Валгаллы, которые с концом своего царствования погружаются в небытие, оставляя свободное поле победоносному человечеству.

В целом произведение Вагнера, в своем окончательном виде, должно было включить в себя трилогию: «Валькирия», «Юный Зигфрид» и «Смерть Зигфрида» с предварительным прологом «Похищение Золота Рейна». О постановке серии этих четырех драм в Веймарском театре нечего уже было и думать. Это необычайное по размерам, единственное в своем роде произведение могло быть поставлено только на специальной сцене, по случаю какого-нибудь великого торжества, в неопределенном будущем, «после великой Революции», как писал о том своему другу Улиху Вагнер. Итак, он взял назад те обещания, которые он дал Листу, и продолжал опасное строение своей тетралогии, не зная, где его новое произведение увидит огни рампы, не помышляя даже о том, чтобы когда-нибудь он мог предложить его публике в соответствующем его идеям виде — ободряемый только такими прекрасными словами Листа: «Итак, за труд! Смело работай над своим великим созданием, для которого пусть не будет начертано у тебя другой программы, кроме программы, данной капитулом Севильи архитектору, строившему кафедральный собор: «Построй нам такой храм, при виде которого последующие поколения сказали бы: капитул был сумасшедший, если он решился на такое необычайное предприятие!» И вот все же кафедральный собор Севильи и поныне устремляет к

небесам свои башни». Сочинение поэмы пошло сравнительно скоро. К 1-му июля 1852 г., после месячного труда, была окончена «Валькирия». В первых числах ноября Вагнер кончил «Золото Рейна». Затем сейчас же он взял две части, написанные до концепции общего плана «Кольца», — «Юный Зигфрид» и «Смерть Зигфрида», чтобы употребить их в дело и связать с остальной частью поэмы. На Рождество он читал великое произведение в кругу близких знакомых и напечатал «Кольцо» в 25-30 экземплярах, чтобы поднести его некоторым друзьям. 11 февраля 1853 г. он послал Листу первые экземпляры. Он вполне сознавал исключительное значение только что оконченного им произведения: «скажем, не скромничая, — писал он своему другу Улиху, — эта поэма, в целом, есть наиболее грандиозное из того, что я создал».

3

Вотан стремится к знанию и власти. — Трагическая ошибка Вотана. — Вотаном овладевает забота. — Вотан и Зигмунд. — Вотан и Брунгильда. — Вотан отказывается от мечты о могущество. — Вотан и Зигфрид. — «Сумерки богов».

Изучив исторический генезис «Кольца», нам нужно теперь поближе познакомиться с внутренним действием той исполненной поэмы, в которой Вагнер захотел говорить не только о судьбе человека, расы или породы, но о судьбе всего мира. В «Кольце», как мы уже указали это, сопоставлены две драмы: драма человеческая, кончающаяся смертью Зигфрида и Брунгильды, и драма божественная, или космогоническая, имеющая героем Вотана и кончающаяся «Сумерками богов». Теперь мы приступаем к изучению божественной драмы — быть может, самой величественной из двух и наиболее важной для истории идей Вагнера.

В тот момент, когда открывается действие, Вотан, первый из Асов, величайший из духов света (Lichtalben), познав сладость любви, хочет добыть власть мира. Прелесть юной любви для него несколько поблекла. В былое время он любил свою супругу Фрику с таким жаром, что отдал за обладание ею один из своих глаз; но теперь он начинает находить тяжелыми те вечные узы, которые связывают его с ней, начинает утомляться от оков, делающихся еще более тяжелыми от ревности его беспокойной супруги. Таким образом, самое супружество их, происшедшее от неизбежной иллюзии любви, которая мнит себя вечной и хочет избежать закона перемены, развило в его сердце зародыши эгоизма и нерасположения, или, сохраняя тот непере译имый термин, которым Вагнер обозначает причину всех зол в мире, зародыши *Liebsigkeit*.

В душу его проскальзывает честолюбие. Без сомнения, оно не могло заглушить в сердце Вотана любви — этого первого закона вселенной, который влечет к женщине и к наслаждению все твари «в водах, в поднебесной, на земле, повсюду, где копошится жизнь, где волнуется существо, повсюду, где обращаются зародыши». Но, не отказываясь от сладости любви, он пожелал власти. Под Ясенем Мира журчал источник, струи которого, протекая, нашептывали мудрые речи. Чтобы напиться из этого источника премудрости, бог отдал в залог один из своих глаз. Потом, срезав с Ясеня Мира священную ветвь, он сделал себе из нее копье; острие этого чудесного оружия дает ему власть; на древке его вырезаются руны верности, закрепляющие божественные договоры. Силою этого копья Вотан владеет миром: он предписал законы великанам, покорил Нибелунгов, подчинил своей власти все злотворные силы. Другими словами, выражаясь без метафор, Вотан уже не довольствуется, как прочие создания, следованием своему инстинкту, подчинением себя закону любви. Он приобретает знание, которое с этих пор должно

будет руководить им в жизни. Затем через знание он достигает власти; он подчиняет мир справедливости и закону. Наконец, он хочет избавить себя и свое создание от общего для всей жизни закона, от закона перемены и смерти; он хочет вечной власти и с помощью великанов воздвигает величественный дворец Валгаллы, который господствует над миром и который должен навсегда упрочить его всемогущество.

Но власть Вотана зиждется на зыбком основании. Он не заплатил настоящей платы за свою новую славу. В самом деле, тот, кто хочет власти, должен отказаться от любви. Так хочет судьба вещей. Вотан же не отказался от любви. Он твердо обещался великанам, что отдаст им в вознаграждение за их труд Фрею, богиню юности и любви; сам же решил в сердце обойти это обещание; хитрый Логе, дух огня, дух лукавства и зла, обещал ему найти средство сохранить богам Фрею.

Между тем в недрах земли злобный и страшный гном Альберих, из племени Нибелунгов, или духов ночи (Schwarzalben) совершил жертвоприношение, от которого отказывался Вотан. Он проклял любовь и ценою этого ужасного отречения смог похитить у ундин бесподобный вверенный им клад — Золото Рейна. Это сокровище, до того дня спавшее на дне реки, сверкающее и ненужное украшение мрачных вод, сейчас же делается в руках честолюбивого гнома грозным орудием: мрачный Нибелунг выковывает из него Кольцо, с которым он может стремиться к мировому наследию. Силою этого Кольца он порабощает своих братьев-Nibелунгов; принуждает их собирать в его пользу несметные богатства; сильный этим неисчерпаемым кладом, он твердо надеется со временем властвовать над богами и богинями, поработить их обаянием золота и заставить покориться его игу, проклясть любовь. Но Вотана извещает о делах Альбериха Логе. На желание бога сдержать свое обещание и освободить Фрею из рук великанов Логе отвечает, что во всем свете одно

только благо может вознаградить их за утрату женщины: это — Золото Рейна, ради которого Альберих проклял любовь. Великаны сейчас же требуют этого золота в выкуп за Фрею. С помощью Логе Вотану удастся захватить Альбериха и принудить его выдать сокровища и Кольцо. В отчаянии Нибелунг произносит над этим Кольцом, добытым ценою проклятия, самое страшное из проклятий: пусть оно зажжет алчность у всех — без выгоды для кого-либо, пусть оно будет причиной отчаяния и смерти каждого, кто коснется его рукой. Между тем Вотан отдает великанам, в качестве выкупа за Фрею, клад Альбериха. Он хотел было сохранить для себя Кольцо, символ всемогущества. Но великаны требуют, чтобы вместе с прочим было отдано им и Кольцо; и Вотан, извещенный таинственным видением Эрды об опасности, которая грозит роду богов, если он упорно будет хранить роковое Кольцо, после печального спора уступает и отказывается от этого залога верховной власти. Первая несправедливость совершена. Для того, чтобы всеобщий порядок был восстановлен, Вотан должен бы был возвратить Золото Рейна ограбленным ундинам, скорбные жалобы которых поднимались до чертогов богов. Вместо того, чтобы совершить этот акт справедливости и любви, Вотан сначала пожелал Кольца для себя самого, потом, не имея возможности сберечь его, он отдал его великанам взамен Фрей. Итак, Вотан расплатился за Валгаллу, гарантию и видимый знак своей власти, проклятой платой. Царство его плохо упрочено, потому что основано на несправедливости, власть его ненадежна, ибо доколе золото не будет возвращено глубинам Рейна, Вотан может опасаться, как бы Кольцо не попало опять в руки его соперника Альбериха и не принесло бы последнему вновь то могущество — большее, чем могущество самих богов — которое он было стяжал, проклиная любовь.

Следовательно, Вотан должен будет поплатиться за свои мечты о власти, о бессмертии и всеведении. Раздвоенный

стремлением к любви и нечистым желанием Золота и всемогущества, он скоро окажется опутанным непроходимой сетью противоречий — до того самого момента, когда, одолеваемый скорбью, разочарованный в своих делах, бог поднимется до последнего отречения и осознает высшую необходимость смерти-освободительницы.

Сначала его блаженное состояние начинает смущать страх. Вотан захотел *знать*, он напился из источника познания. С того времени он уже не живет только настоящим моментом, как инстинктивное существо, но взвешивает свои дела, старается проникнуть за покров будущего. И это-то знание, которое должно было упрочить его власть, делается для него источником слабости, позволяя ему предвидеть в далеком будущем грозные опасности. Всевидящая Эрда смущает его сердце туманными и грозными предсказаниями. Она — «древний дух негибнущей вселенной», «изначальная мудрость мира»; она знает настоящее, прошедшее и будущее, она ведает «тайны бездны, тайны гор, тайны долин, тайны воздуха и волн; нет существа, в котором бы не обитал ее дух; нет головы, которая не думала бы ее мыслью». Она спит, покрытая инеем, на самой глубине вечной бездны; «ее сон — мечтание, ее мечтание — мысль, ее мысль — область знания»; и пока она размышляет, дочери ее, норны, благоговейно вплетают в нить судеб ее вечную мысль. Очевидно, Эрда — ничто иное, как туманное сознание той слепой Необходимости, которая, по философским воззрениям Вагнера, управляет вселенной. Навсегда скрытая от всех созданий, живущих настоящим и подчиняющихся инстинкту, она открывается только Вотану, который захотел знать и предвидеть. И вот ее пророчества, полные туманных угроз, вонзают жало заботы в сердце бога. Он называет ее «Первой заботой», «Матерью первого страха». Знание наполняет его боязнью позорно поддаться какому-нибудь врагу. Он страшится конца, и этот страх делает его эгоистом; с этих пор он управляет

всеми делами его, отнимает у него навеки мир души и подавляет в нем радости, которые вкушают те, кто свободно отдаются своему инстинкту без притязаний на то, чтобы исправлять судьбу или приподнимать завесу с будущего.

Лишившись через свое знание блаженства, Вотан, сверх того, в своей свободе является стесненным теми законами, которые сам он наложил на мир. Если благодаря договорам, обеспеченным рунами, вырезанными на древке копья, он властвует над миром, то сам он, в свою очередь, пленник этих договоров. Он отдал великанам клад Альбериха и Кольцо как плату за их труды; он связан этим договором. Он ничего не может предпринять против великанов; ему запрещено взять у них обратно ту плату, которой он расплатился с ними, ибо если он и представляет собою нечто, так это в силу тех же договоров, которые он заключил, и древко его верховного копья сломалось бы в его руке, если бы он нарушил свою клятву. Следовательно, все его мужество, вся его власть совершенно бессильны в том, чтобы каким-либо образом загладить первую несправедливость, чтобы отнять у великанов Кольцо Нибелунга.

Все усилия, которые он прилагает к тому, чтобы избежать своей участи, только отягчают его скорбь. Охваченный страхом от грозных предсказаний Эрды, он преследует ее до недр земли, чтобы вырвать у нее ее тайну. Побезденная силой его любви, встревоженная в своем гордом знании, богиня уступает Вотану: она дарит бога девятью детьми, валькириями, дочерьми его желания; сверх того, она предрекает ему будущее. Толпы Альбериха, говорит она, угрожают могуществу богов; опьяненный от злобы Нибелунг жаждет мщения, и если когда-нибудь он снова достанет Кольцо, Валгалла погибнет. Со своими мрачными толпами поднимется он на приступ к замку богов; силою Кольца отвлечет от Вотана героев Валгаллы и заставит их соединиться на его дело — тогда наступит конец Блаженных. Чтобы отвратить эту опас-

ность, Вотан ищет помощников среди человеческого рода, который до сих пор он заставлял, по своему деспотизму, пассивно гнуть голову пред лживыми договорами. По его приказанию валькирии зажигают мужество в груди людей; войной, тяжелыми приключениями они готовят племя героев, способных в час борьбы защитить Валгаллу. Сам Вотан, под именем Вельзе, соединяется со смертной и производит на свет двух людей-близнецов: Зигмунда и Зиглинду; с сыном своим Зигмундом он рыщет, под видом волка, по лесам, закаляя бесчисленными испытаниями тело и душу юного героя: он надеется, что когда-нибудь Зигмунд будет в состоянии совершить воспрещенный богам подвиг, умертвит того великана, который, под видом дракона Фафнера стережет в своей пещере клад и Кольцо Нибелунга и таким образом навсегда разрушит надежды Альбериха. — Тщетная надежда! — Уже Зигмунд превосходит отвагою всех людей; однажды, после неравной борьбы, преследуемый врагами, раненый и обезоруженный, он укрывается у своего врага Хундинга; узванный Хундингом, он думает, что ему ничего не остается, как только умереть; но в хижине врага он находит свою сестру Зиглинду, выданную против воли замуж за ненавистного ей Хундинга; она указывает брату на победоносный меч, Нотунг, некогда обещанный ему Вельзе; затем оба Вельзунга соединяются во взаимной любви и убегают вместе, преследуемые Хундингом. В предстоящем бою Вотан хотел было дать победу Зигмунду. Но жена его Фрика — против такого решения. Хранительница обычая, она протестует во имя поправленной морали против кровосмесительной связи брата с сестрой; она требует смерти Зигмунда. И когда Вотан пытается спасти любимого своего героя, она убедительно доказывает ему, что Зигмунд не может совершить того подвига, которого ждет от него бог. Если и храбр он, то храбростью этой он обязан Вотану; бог вложил в его сердце смелость и гордость; он воспламенил его дерзость против божеских законов; он напра-

вил его шаги в хижину Хундинга; наконец, он в час нужды вложил в его руки победоносный меч. Следовательно, Зигмунд есть только создание Вотана; не более своего отца он имеет право напасть на Фафнера и взять назад Кольцо. И вот побежденный бог может лишь склонить голову, проклиная законы, которые сам же он создал и рабом которых он является в настоящее время: «своей же цепью скован я: всех я меньше свободен!» Зигмунд погибнет.

Тогда в душе бога, измученной бесконечным отчаянием, поднимается чувство, которое одно может избавить его от тоски: отречение, добровольное принятие смерти. С этих пор он не видит никаких средств бороться против судьбы. Как мог бы он, в самом деле, произвести существо, истинно свободное существо, которое было бы отдельно, независимо от него, но при всем том способно обратно добыть Кольцо и таким образом исправить первоначальную несправедливость. «Позор богов! Постыдная скорбь! Противно — вечно во всем, что творю я, себя самого находить. Другого, вот чего ищу я, другого, чем я; напрасно! Ведь независимое существо должно само себя создать, я же могу создавать только рабов!» Итак, Вотан в силу проклятия, которое висит над всяким, кто касался Кольца Альбериха, видит себя осужденным неумолимой судьбой на неудачу в своих планах. «Я должен покинуть того, кого люблю; убить, кого я люблю, изменить ему, лгать в слове, к которому он имеет веру! Прощай же, слава верховного сана! Ослепительное бесславие божеского величия! Пусть рушится все, что я воздвиг. Я отвергаю свое создание! Я ничего больше не хочу, только конца! конца!» И Вотан, измученный сознанием своего бессилия, одолеваемый ужасным желанием похоронить под развалинами разрушенного мира свою неизлечимую муку, с болью в сердце благословляет будущего владыку мира Хагена, сына Альбериха, рожденного в ненависти Нибелунгом так же, как Зигмунд рожден в любви богом: «Прими же привет мой, Нибелунгов

сын! Полный к нему глубокого отвращения — я передаю тебе этот ничтожный блеск богов; ты можешь насытить им свою ненасытную злобу!»

Der von der Meißner Verlagsbuchhandlung unter
dem Titel: „Das Rheingold, aus Richard
Wagners Dramen der Nibelungen“ erscheinende erste Teil
des ~~ersten~~ des Werkes als gesammten Cycles
hat die Würdigung von Seiten folgenden Titel
erhalten:

Der Abzug des Nibelungen
als Bühnenfestspiel für drei Tage
und einen Vorabend.
Im Vertrauen auf den deutschen Geist erlesener
und zum Ruhme seines erhabenen Wohlthäters
des Königs
Ludwig II
von Bayern
vollendet von
Richard Wagner
Vorabend:
Das Rheingold.

Титульный лист «Кольца Нибелунга».

Последнее испытание вконец сокрушает гордость Вотана. Он приказывает валькирии Брунгильде, наперснице в его самых потаенных мыслях, любимейшей дочери его желания, убить Зигмунда. Но Брунгильда, охваченная любовью и жалостью и уверенная в том, что, помогая Зигмунду, она исполнит истинную волю своего отца, не повинуется приказанию Вотана. Она пытается дать победу сыну Вельзе; сам Вотан должен был своим копьем разбить тот меч, который дал он Зигмунду, и оставить его без защиты под ударами Хундинга.

К скорби об убийстве любимого сына у Вотана присоединяется гнев при виде самой любимой дочери, восстающей против его приказаний и оказывающей неуважение к его власти. Он поражает вероломную ужасной карой: «Ты была только волей моей, против нее ты захотела идти; ты была желанием моим, ставшим девой; наперекор ему ты решила; дева, носительница щита моего, против меня понесла ты его; ты располагала за меня жребием; наперекор мне ты избрала его; твоя душа вдохновляла героев моих, и на меня ты их подняла! Чем ты была, сказал тебе Вотан; чем стала теперь, решай сама! Ты уже не дочь моего желания; валькирией больше не будешь: будь же отныне тем, чем ты еще остаешься... Ты исключена из сонма богов, отнята от вечного ствола... На этой горе я оставлю тебя, — без защиты, во сне; здесь я закрою глаза твои. Первому человеку достанется дева, первому человеку, который найдет ее на своем пути и пробудит». Однако Вотан смягчается мольбами дочери; гнев покидает его и уступает место безмерному унынию. Он знает, что Брунгильда — только часть его самого: она — его любовь к доблестному Человеку, которого он хочет поразить из повиновения теперь ненавистному для него закону; она — его «лучшее Я», которое он только что должен был принести в жертву настоятельным требованиям своего разума. Он не может отдать ее слабому, недостойному, не умалив себя самого. Итак, он отгонит от той скалы, где почивает его дочь, всякого человека, доступного страху. Вокруг спящей Брунгильды поднимется стена пламени, непроходимая для тех, кто только боится копья бога; никто не может добыть валькирию, если он — не герой, более свободный, чем сам Вотан. Человек избранный — один только может спасти мир. И вот когда Вотан снимает поцелуем божество с Брунгильды и кладет спящую деву на покрытый мхом холм, где, скрытая широкими ветвями ели, под доспехами валькирии, она будет ждать освободителя, которому суждено пробудить ее, — то в дейст-

вительности он опускает в могилу свою собственную душу, свое собственное желание жизни.

С этих пор он отказался от мечты о могуществе и бессмертии. Он уже не хлопочет, уже не сопротивляется. Он уже ничего не предпринимает, чтобы отворотить ту катастрофу, которая положит конец его царствованию; он ходит в мире под видом путника, пассивного зрителя событий, которые развертываются на земле и готовят новый порядок вещей. Спокойствие водворилось в его сердце. Теперь он уже не страшится знания Эрды: «Конец богов, — объявляет он пророчице, — мало пугает меня, когда я стремлюсь к нему, когда я хочу его! То, что некогда в разгаре острой скорби и отчаяния я решил, — ныне свободно, с радостью и спокойствием я привожу в исполнение». Вотан постиг вечный закон эволюции, правящий миром: все, что существует, должно родиться, расти, любить, размножаться и умирать — боги так же, как и люди. С этих пор он подчиняется всеобщей Необходимости уже не со скорбью, как в то время, когда с болью в сердце он приносил в жертву злобной Фрике Зигмунда и горько приветствовал в сыне Нибелунга будущего владыку мира, — но с радостной покорностью, с мужественным приятием неизбежного. Он уже не мятежник, а покорный; он уже не отрицает, не прокликает жизнь, а утверждает, он хочет более не существовать. Боги исчезнут в вечной ночи, но Человек будет жить и воцарится на их месте. Зигфриду, сыну Зигмунда и Зиглинды, герою свободному и бесстрашному, который ничем не обязан богам и не получил от них ни совета, ни помощи — ему завещает Вотан свое наследство. Он вырвет у дракона Кольцо Нибелунга, он пробудит усыпленную Брунгильду. Соединившись в любви, они совершат дело освобождения и искупления мира и возвратят дочерям Рейна Золото, которое некогда было похищено у них. Теперь Вотан победил заботу и снова обрел свободу. С этих пор он властвует над Эрдой, ибо знание всевидящей останавливается

там, где начинается свободная воля — воля, поднявшаяся до желаний всеобщего порядка. Необходимость, а не Мудрость управляет миром; а Вотан, через свое свободное приятие участи, слился воедино с этой Необходимостью.

Однако стремление к власти последний раз пробуждается в нем. Он встречается с Зигфридом, победителем дракона; герой, размахивая мечом, который он выковал себе сам из обломков меча Зигмунда, скоро перейдет через ту огненную преграду, которая охраняет Брунгильду. При виде его ревность пробуждается в Вотане: он хотел бы остановить бесстрашного юношу, помешать ему проникнуть к валькирии; он не может согласиться без борьбы уступить любви смертного ту, которая была дочерью его желаний. Когда он не видит никакого уважения к себе со стороны Зигфрида, в нем вспыхивает ярость: он не хочет быть отброшенным в сторону тем, кто должен заменить его; он хочет померяться с ним и умереть, по крайней мере, с оружием в руках; он хочет сразиться — вопреки высшему решению, — он мечтает даже о победе, о победе, которая разрушила бы навсегда его надежды. Он размахивается вечным Копьем, которое в былое время раз уже разбило меч, дарованный им Зигмунду. Но Зигфрид владеет им только от самого себя и разбивает в осколки божественное оружие. Побежденный бог без сожаления уступает место победоносному «вечно юному» Человеку: «Иди же! — восклицает Вотан. — Я не могу удерживать тебя!»

И вот Вотан поднимается в Валгаллу, держа в руке своей обломки разбитого копья. Знаком он дает приказание своим верным срубить высохший ствол Ясеня Мира и воздвигнуть вокруг дворца богов гигантский костер. Вот он садится на свой трон; по сторонам уселись трепещущие боги, вокруг них герои Валгаллы заполняют зал. Нить норн оборвалась, вечное знание пришло к концу; сивиллы уже ничего не имеют сказать миру. Сейчас сама судьба будет говорить. Безмолвный, недвижимый и суровый, Вотан, сидя на своем бо-

жественном троне с разбитым копьём в руках, ждёт конца. «Пара его воронов посланы с поручением: если когда-нибудь они вернутся с доброй вестью, то еще раз — последний раз — бог улыбнется». С этих пор, убежденный в близости конца богов, Вотан сосредоточивает свое внимание на последней драме, что разыгрывается на земле. Будущее вселенной в руках человеческих. Если Брунгильда и Зигфрид исполнят последнюю волю Вотана и возвратят Кольцо дочерям Рейна, то закон любви воцарится на земле и грядущие поколения заживут в радости. Но если Кольцо попадет в руки ужасного Альбериха, злоба восторжествует в мире, навсегда поработившем гибельной властью золота. Вокруг трупа убитого Зигфрида, под покорным взором утомленного жизнью бога будет ликовать счастье или несчастье мира. Наконец Брунгильда слышит желание своего отца. Очищенная скорбью, душа ее открывается для созерцания высших мировых законов. Она возвращает Кольцо глубинам Рейна, зная, что этим она исправит первоначальную несправедливость и даст владыке богов покой смерти, к которому он стремится: «Все — восклицает она — я знаю, все! Да, все мне стало ясно; я слышу шум крыльев твоих воронов: вот я посылаю к тебе их обоих — носителей желанной вести, столь скорбно желанной! Умри спокойно, бог!.. Ruhe, ruhe, du Gott!» В то время, как вороны летят в Валгаллу, валькирия, прежде чем броситься в пылающий костер Зигфрида, возвещает оставшимся в живых от великой резни будущий закон вселенной. «Племя богов ушло, как дыхание; мир, который оставляю я, отныне без властителя: сокровище знания моего я отдаю миру. Ни богатство, ни золото, ни величие богов, ни дом, ни двор, ни блеск верховного сана, ни лживые узы жалких договоров, ни строгий закон лицемерной морали — ничто не сделает нас счастливыми; и в скорби, и в радости сделает это только одна любовь». И вот когда все герои человеческой драмы — Зигфрид и Брунгильда, Гунтер и Хаген — погибли в охва-

ченной пламенем Валгалле, посреди багрового сияния неба, на котором как бы разгорается северное сияние, в последний раз показывается герой великой трагедии мира, Вотан, который с успокоенной душой, «улыбающийся улыбкой вечности», погружается в Сумерки богов.

4

Характеристика Зигфрида. — Высшая мудрость Зигфрида. — Зигфрид и Брунгильда. — Зигфрид отдает кольцо Брунгильде. — Зигфрид делается изменником Брунгильды. — Искупление мира Брунгильдой.

«Мы должны научиться умирать, — писал Вагнер своему другу Рекелю, — умирать *совершенно*, в полном смысле этого слова...» Вотан поднимается на трагическую высоту отречения до желания своего уничтожения. И вот — все, чему должна научить нас история человечества: *желать неизбежного* и добровольно выполнить его. Самое последнее произведение этой самоуничтожающей себя высшей воли — пришествие человека, *который не знает страха*, который действует всегда любовью, — пришествие *Зигфрида*. Таким образом, драма Зигфрида, по мысли Вагнера, есть естественное заключение трагедии Вотана и по смыслу вытекает из этой трагедии. Отречение бога есть необходимое условие триумфального появления юного героя. Вотан отрекся от всякого эгоистического желания, бросил всякую мысль о власти, избавил человечество от всякой заботы, поэтому и мог родиться человек свободный и без страха, который самопроизвольно исправляет ошибку богов и делает возможным на земле пришествие царствия любви. Вотан приготовил, предвидел, сделал возможным появление Зигфрида; следовательно, герой является некоторым образом исшедшим из его

желания так же, как валькирия Брунгильда является дочерью его желания. И если в Зигфриде Вотан едва показывается на сцене, если в «Сумерках богов» он появляется только в финале апофеоза, восседая на троне посреди богов, в охваченной пламенем Валгалле, если как в первой, так и во второй пьесе он не оказывает никакого непосредственного влияния на ход событий, то все же дух его невидимо и безмолвно управляет всем действием. Зигфрид и Брунгильда являются некоторым образом как бы воплощениями бога: в них расцветает, молодеет, очищается, возрождается лучшая часть души Вотана.

Таким образом, Зигфрид и Вотан представляют собою непрерывное последование поколений, постоянный контраст между бытием возрастающим и бытием, клонящимся к концу. Вотан — это человек уже созрелый, который на склоне дней своих покоряется закону перемены и становится выше правящего миром рока, свободно совершая то, что предписывает ему необходимость. Зигфрид — это лучезарное и смеющееся, уверенное в своей силе и верящее в свою звезду юношество, которое стремится к завоеванию мира, сокрушая по пути одним мановением руки злотворные и состарившиеся силы, загораживающие ему дорогу. Все уступает его юной силе: он справляется с грубой силой дракона Фафнера, он разрушает козни изменника Миме, он не останавливается ни перед копьем Вотана, ни перед огнем, пылающим вокруг скалы Брунгильды. И вот все склоняется пред всемогущей очаровательностью, разливающейся вокруг него: Брунгильда и Гутруна при виде его воспламеняются любовью, Гунтер обменивается с ним клятвами в дружбе, сам чудовищный Фафнер, грубый и мрачный страж Кольца, не может избавиться от этого чудного очарования, исходящего от лучезарного победителя, не может оторвать от него своего умирающего взора,

— без злобы, полного какого-то темного удивления, и, прежде чем издохнуть, предостерегает своего убийцу от опасностей, которые грозят ему.

С малолетства Зигфрид обладал полной самопроизвольностью. Вотан захотел напиться из источника мудрости и руководиться советами высшего разума; Зигфрид, напротив, всегда повинуется первоначальному закону инстинкта. Он живет в единении с природой; он понимает таинственный шепот леса, внимает щебетанию птиц и старается подражать им; он чувствует себя близким лесным зверям, любит их, следит за ними в их убежищах в глубине дикой чащи: наблюдая за ними, он догадывается, что такое любовь, и желает узнать о своей матери. У него нет другого проводника в жизни, кроме импульсов его природы: «следовать внушениям моего сердца, — говорит он, — вот мой высший закон; то, что я совершаю, повинуюсь своему инстинкту, то я и должен делать. Проклятый ли для меня этот голос или святой — я не знаю, но уступаю ему и никогда не стараюсь идти против моего желания». Так вот почему он действует всегда без боязни, без колебаний, без долгих размышлений, без заботы о прошедшем и будущем, живя всецело ощущением настоящего. В то время как Вотан, который слушается своего разума и своего знания, задавлен заботами и трепещет пред грозными предсказаниями Эрды, Зигфрид не знает страха. Напрасно Миме хотел бы научить его этому: он не боится ни тревожной таинственности темного леса, ни отвратительного дракона, ни копья Вотана, ни охраняющей Брунгильду стены пламени; он не дрожит ни от советов Фафнера, предостерегающего его от неразлучного с кладом проклятия, ни от предсказаний дочерей Рейна, возвещающих ему, что он умрет, если не отдаст им Кольца, которое он носит на пальце. Таким образом он переживает жизнь, счастливый, спокойный

сердцем, никогда не задеваемым заботами, которые смущают души, одолеваемые честолюбием и преисполненные тоски пред тем, что принесет им с собою будущее. В то время как Вотан истощает себя в бесплодных мечтах о власти и о вечности и сам разрушает свою собственную свободу, связывая себя лживыми договорами, — Зигфрид ограничивается тем, что следует закону Необходимости. Она приказывает ему, как всем существам, пользоваться своими силами и любить, она толкает его к приключениям и влечет его к женщине. Во всех случаях жизни он сохраняет свою внутреннюю свободу неприкосновенной, ибо его воля всегда пребывает в согласии с мировым законом. Итак, он достигает высшей мудрости — мудрости, которая не обдумывает, не вычисляет, но непосредственно выражается в действии. В самом деле, Зигфрид — наивен, но не бессознательно; он, как пишет Вагнер Рекелю, «самый совершенный человек, которого я могу себе представить»; он — далеко не игрушка слепой необходимости; он знает, что делает; он действует в полном сознании самого себя и вселенной. Нигде эта высшая мудрость так хорошо не обнаруживается, как в сцене между Зигфридом и дочерьми Рейна, когда последние сначала с ласками и насмешками, потом с угрозами просят у него Кольцо Нибелунга, которое он носит на пальце и которое скоро станет причиной его гибели. Хотя Зигфрид и знает про магическую силу этого талисмана, однако совсем не дорожит им; по своему великодушию он охотно отдал бы его дочерям Рейна, чтобы удовлетворить их каприз; но раз они угрожают и стараются запугать, предрекая ему близкую смерть, он сохранит Кольцо как доказательство того, что он не знает еще страха. В самом деле, для него мало значит смерть, неизбежная для каждого создания; никогда боязнь конца не заставит его отречься от своего внутреннего закона: «Мировым наследством охватило

меня Кольцо, — говорит он ундинам, — для любви я охотно отказался бы от него; я отдам его вам в обмен за поцелуй. Но угрозами моему телу и моей жизни вы не вырвете у меня этого Кольца, хотя бы оно и не стоило одного мизинца! Ибо свое тело и жизнь — лучше, чем отречься от любви и заковать их в оковы страха — свое тело и жизнь — смотрите! — вот так, бросаю их далеко от себя!» Вот в чем секрет храбрости, веселости, высшей свободы Зигфрида; он не стремится, как Вотан, к вечности. Жизнь имеет для него цену только тогда, когда он может высоко держать голову, всегда верную непреодолимому инстинкту, который толкает его на славные подвиги и к любви. Но он не любит ее ради ее самой, он во всякое время готов покинуть ее и так же мало дорожит жизнью, как тем комком глины, который он берет с земли и беспечно бросает за плечо. На вершине мощи, во всем блеске торжествующей юности Зигфрид, стало быть, поднялся уже до той наивысшей мудрости, до той улыбающейся мысли о конце, которых Вотан достигает только на границе своей участи, когда страдание разрушило в нем желание власти и вечности.

Равно как в Зигфриде оживает «лучшее Я» Вотана, так в Брунгильде продолжается непреодолимое стремление бога к любви. Брунгильда, как мы сказали, дочь Эрды и Вотана; от матери она унаследовала высшую мудрость, от отца — волю. «Никто, — говорит Вотан, — не знал так, как она, моей потаенной мысли! Никто, как она, не понимал так источника моей воли; она сама была творческим чревом моего желания». Когда Вотан, терзаемый ужасным отчаянием, видит себя вынужденным отказаться защищать Зигмунда, — изменить герою, возлагавшему на него упование, следовательно, осушить в своем сердце источник любви, — Брунгильда остается верной первоначальной воле своего отца и становится

на сторону закона любви против традиционной морали. «Воинственная вестница Вотана, — говорит она в свое оправдание, — я видела то, чего не мог видеть ты: я должна была так же видеть Зигмунда. Я шла возвестить ему смерть и встретила взор героя; я услышала голос его, я поняла величественную скорбь его! Эта скорбная жалоба в устах храброго, это ужасное отчаяние свободнейшей любви, эта высшая твердость истерзанного сердца раздавались в ушах моих, ясно открывая глазам моим причину священного трепета, которым полна была моя душа в своих основаниях. Изумленная, потрясенная, стояла я пред ним в смущении и могла думать разве только о том, как бы помочь ему». То стремление к любви, которое Вотан — и ценою какой мучительной жертвы! — изгнал из своего сердца, воплощается, таким образом, в Брунгильде, которая восстает против условного, предписанного миру честолюбием Вотана закона, и тем самым добровольно становится вне племени богов; ибо Вотан может только покарать Брунгильду так же, как он должен был осудить Зигмунда, и закрыть свое сердце для любви. Но в своем восстании валькирия освобождает себя — делается свободной и независимой личностью вместо того, чтобы быть только рефлексом желания Вотана. С этих пор она живет сама по себе, подчиняется собственному своему закону так же, как Зигфрид, которого она спасла от смерти, защитив его мать Зиглинду от бешенства Зигмунда вначале и от Вотана потом; таким образом, она становится способной принять участие в великом деле искупления, которое должно совершиться помимо Вотана и богов Валгаллы.

Встреча Зигфрида с Брунгильдой, мужа с женой, есть решительный момент в этом деле спасения. Она отмечает пришествие на землю Человечества. В самом деле, ни Зигфрид, ни Брунгильда не могут *в отдельности* осуществить челове-

ческий идеал; в действительности они — только две половины человечества. Только благодаря их слиянию в любви может родиться полный и совершенный человек (Mensch). Через любовь, которая воспламеняет их друг к другу и сливает в одно существо, каждый из двух влюбленных постоянно пребывает в другом, как это выражает Вагнер в прекрасном диалоге, которым заканчивается пролог в «Сумерках богов».

Брунгильда. О, если б Брунгильда твоею душою была!

Зигфрид. Храбрость моя пламенеет ей!

Брунгильда. И был бы ты вместе и Зигфрид, и Брунгильда.

Зигфрид. Где я, там оба живем мы!

Брунгильда. Опустеет скала — приют мой!

Зигфрид. Только делая одно, здесь мы будем оба.

Брунгильда. О боги державные! Высшие существа! Насытите взор ваш святою четой! Вдали друг от друга — кто разлучит нас? В разлуке друг с другом — кто удалит нас?!

Зигфрид. Слава тебе, Брунгильда! Ясная звезда! Слава любви лучезарной!

Брунгильда. Слава тебе, Зигфрид! Победоносный свет! Слава жизни лучезарной!

Полный человек, наследник богов родился. Ему остается еще только совершить дело избавления, основать вечное царство любви, сделав навсегда невозможным царство золота и эгоизма, путем возвращения Кольца Албериха дочерям Рейна. Кажется, ничто уже не препятствует этому, потому что Кольцо находится в руках Зигфрида, победителя Фафнера... И однако дело искупления вдруг становится невозможным. Зигфрид отдает Кольцо Брунгильде как залог их неразрушимой связи. Таким образом, ужасной судьбой — и в этом видят самое трагическое действие произнесенного Нибелунгом проклятия — проклятое Кольцо делается тем же символом любви. С этих пор никакая сила в мире уже не может заста-

вить Брунгильду расстаться с ним. Напрасно валькирия Вальтраута спускается к ней, чтобы открыть ей верховную волю Вотана: «Пусть она возвратит Кольцо дочерям глубокого Рейна, бог и мир были бы освобождены от тяжести проклятия». Брунгильда знает только одно: чтобы следовать закону любви, она отделилась от Вотана, она отказалась от божественности; любовь для нее — единственный закон, единственный бог; Кольцо, данное Зигфридом, для нее — залог их любви, и, следовательно, она не может пожертвовать им ради Вотана. «Для меня это Кольцо, — отвечает она Вальтрауте, — дороже радостей Валгаллы, дороже славы бессмертных; один только блеск его священного сияния дороже для меня, чем свершение счастья богов, всех богов! Ибо в нем блаженно сияет глазам моим Зигфрида любовь... Ступай отсюда к священному сонму великих богов; вместо Кольца вот что передай им: нет, от любви никогда я не отрекись! Никогда от любви им не оторвать меня — пусть рушится слава Валгаллы!»

Проклятие, которое лежит на Золоте, так же касается и Зигфрида. Без сомнения, оно не обрушилось на него с тою же тяжестью, как на Вотана. Бог протягивал к Кольцу жадную руку; он чувствовал — по крайней мере один момент — жажду Золота. Следовательно, на нем проклятие имело свое полное действие; яд эгоизма коснулся души Вотана: он узнал страдания сердца, раздвоенного стремлением к любви и желанием вечной власти; несчастья, которые поражают его, являются логическим следствием той внутренней борьбы, которая раздирает его душу. Напротив, душа Зигфрида чиста; она не знает ни страха, ни зависти и всецело полна любви; следовательно, проклятие Альбериха не имеет над ней власти, по крайней мере до известной степени; ибо если герой и знает свойство Кольца, то, по невинности своего благородно-

го сердца, он не может понять, к чему могла бы пригодиться та сила, которая так достается ему. Поэтому проклятие не касается Зигфрида с его *внутренней* стороны, как Вотана, а только с *внешней*. Он так же, как Брунгильда, станет жертвой непреклонной судьбы, обрушивающейся без милосердия на всех тех, кто дотрагивается до проклятого Золота, даже на лучших; он погибнет безвинно, приняв на себя грех богов и искупив его своей смертью. «О вы, святые хранители клятв, — восклицает Брунгильда пред тем, как ей броситься в костер Зигфрида. — Взгляните на мое горе! Взгляните на вечный ваш грех! Услышь мою скорбь, ты, величайший из богов! Дав герою свершить отважнейший подвиг, ты обрек его мрачной власти разрушения: мне, мне изменить обречен был он — чистейший из чистых, — для того, чтобы жена могла знать и понимать!»

Ведомый этой жестокой, порожденной проклятием Альбериха судьбой, Зигфрид, покинув Брунгильду, направляется к владениям Гунтера; принимает из рук Гутруны любовный напиток, дающий забвение; тотчас же влюбляется в юную девушку и, чтобы получить ее руку, предлагает Гунтеру добыть для него Брунгильду. Не ведая и не желая того, он делается изменником всех своих клятв. Без сомнения, это очарование Зигфрида при помощи любовного напитка, быть может, в известной степени символическое: оно представляет собою, как это часто указывается, непреодолимое обаяние, оказываемое женщиной на естественного человека, который всецело отдается настоящему чувству и в опьянении настоящей любовью теряет всякое воспоминание о прошлом; в этом смысле Брунгильда имеет основание говорить: «В чрезмерных страданиях я ясно вижу все: очарование, пленившее моего супруга, — Гутруна». Однако известно, что Зигфрид, по мысли Вагнера, *не виновен* в этом; он изменяет своим

клятвам не для удовлетворения прихоти чувств, но он — невинная жертва судьбы, действующей на него извне, без всякого сознания с его стороны, — судьбы, в которой он неответственен и причину которой Вагнер видит в злосчастной силе золота над всей вселенной.



Валькирия.

Итак, Зигфрид обещает добыть Гунтеру Брунгильду, исчезнувшую из его памяти. Под волшебным шлемом-невидимкой, придающим ему черты лица Гунтера, он без труда проходит сквозь пламя, подходит к растерявшейся

валькирии, несмотря на ее сопротивление, силою снимает с ее пальца Кольцо и передает ее, беззащитную, настоящему Гунтеру, так что она не могла заметить подлога. Бессильная, потому что Зигфрид отнял у нее Кольцо, между прочим и потому, что она потеряла свое божеское достоинство, Брунгильда может только отдаться обрушившейся на нее судьбе. Напрасно она старается проникнуть сквозь мрак непроницаемой тайны, которая окружает ее и в которой разум ее сбивается с пути: *другой*, кроме Зигфрида, преступил стену пламени! Кто-то *другой*, кроме него, принуждает ее разделить с ним ложе! А этот *другой*, в действительности, сам Зигфрид, которого она почти что угадала во время борьбы, инстинктивно и в полусознании, по его сверкающим глазам под скрывающим его шлемом. Она чувствует, что все шатается вокруг нее; связанная с Зигфридом, обещанным ей самой судьбой, она видит себя грубо разлучаемой с ним, видит себя добычей другого. И когда, немного спустя, она видит Зигфрида рядом с Гутруной, когда замечает на его пальце отнятое у нее Кольцо, когда она понимает коварство, которому она подпала, то все существо ее переполняется от гнева и отвращения. Жизнь для нее не имеет уже цены: как могла бы валькирия вынести мысль быть супругой слабого, видеть рядом с собою Зигфрида — единственного героя, достойного ее, настоящего ее супруга, который позабыл о прошлом и счастлив от любви Гутруны. Одна смерть может если не исправить, то по крайней мере положить конец такой ужасной несправедливости, совершенной судьбой. Зигфрид должен будет умереть.

И когда злоба сделала свое дело, когда Зигфрид пал под ударами Хагена, когда колдовство, которое держало в плену душу героя, рассеялось, и когда с последним вздохом он видит свою «святую невесту» улыбающуюся ему пред смертью, тогда Брунгильда, с успокоенной, очищенной скорбью душой, может наконец совершить дело, которое смывает пер-

воначальную несправедливость. Она стала «видящей», она поняла вместе с тайной своей судьбы тайну судьбы мира. Она снимает с пальца Зигфрида Кольцо Нибелунга — то роковое Кольцо, в котором некогда она видела символ любви и всю печальную силу которого она теперь знает. Она знает, что страданиями своими искупила вместе с Зигфридом и первоначальный грех Вотана; что она может смертью своей освободить мир от причины всякого эгоизма и всякой злобы. И вот свободно, действием сознательной любви, она возвращает Кольцо, очищенное огнем костра Зигфрида, дочерям Рейна. Старый мир гибнет в пламени, боги умирают, небо свободно, благороднейшие из героев погибли, но Человек освобожден от власти золота и эгоизма, и на земле, преображенной самоотверженностью Брунгильды, может теперь наступить царство любви.

5

Общая идея тетралогии. —

Тенденция оптимистическая и пессимистическая.

Мы полагаем, было бы чересчур смело и главным образом весьма неосновательно, если бы мы пожелали в одной формуле выразить «общую идею» «Кольца Нибелунга». В этом столь необычайно сложном произведении можно встретиться со всем. В нем можно усмотреть, и не без основания, социалистические тенденции: Вагнер указывает там гибельные последствия жажды золота в мире с тех пор, как драгоценный металл вместо того, чтобы быть предметом наслаждения, как бесполезное «*ragure de la nature*», был употреблен как орудие власти и силы; он видит спасение в уничтожении денег и изображает капиталистов в мало привлекательных чертах злобного гнома Альбериха, сына его, мрачного и жестокого

Хагена, или чудовищного дракона Фафнера, который валяется на своих богатствах и кричит из глубины пещеры, зевая: «Я лежу и владею, не мешайте мне спать!» Не меньше основания будет утверждать, что «Кольцо» является пьесой анархической и революционной, ибо автор сильно осуждает власть обычаев, божеских и человеческих законов, которые он считает почти столь же пагубными для счастья мира, как жажда золота; он становится против Фрики, упрямой богини «обычая» и законных браков, на сторону Зигмунда и Зиглинды, воспламеняющихся кровосмесительной любовью; любовные отношения Зигфрида к Брунгильде точно так же могут быть легко истолкованы как оправдание свободной связи и эмансипации женщины; наконец, развязка тетралогии есть неоспоримое прославление революции: бог договоров, Вотан, побежден юным анархистом Зигфридом, и царство закона рушится в пламени, пожирающем дворец Гунтера и Валгаллу. Можно видеть в «Кольце» «языческие» тенденции, потому что Зигфрид есть идеальный тип счастливого жизнью человека, управляемого исключительно законом природы; «христианские», потому что идея искупления ясно появляется в развязке, когда Брунгильда поднимается, как Парсифаль, до высшей мудрости и высшей жалости и совершает дело освобождения, полагающее конец царству зла в мире; «оптимистические», потому что представители эгоизма и злобы побеждены, и царство любви основано среди людей; «пессимистические», потому что Вотан, в конце концов, отказывается от желания жизни, и драма заканчивается смертью богов и героев. Очевидно, невозможно привести к единству столь различные тенденции. Сам Вагнер собственным своим примером постарался показать, как было бы вредно искать какую-либо философскую систему в «Кольце»: он сам ошибся в понимании своей драмы. Мы увидим в ближайшей части отдела этой главы, что в то время, когда Вагнер обращается в 1854 году к доктрине Шопенгауэра, он замечает,

что его драма, которую он истолковывал до того времени сам в оптимистическом смысле, сообразно со своими теориями относительно всеобщей эволюции, была на самом деле пропитана пессимизмом! Вот очевидное доказательство того, что «Кольцо» было построено по «интуиции», по поэтической мысли, а не по философской формуле.

Однако, не впадая в ошибку, которая могла бы случиться при желании непременной систематизации, можно усматривать в «Кольце», как мы сделали это раньше для «Тангейзера», следы двух противоположных тенденций, соответствующих двум основным инстинктам, которые мы признали в Вагнере: тенденции «языческой», или оптимистической, и тенденции «христианской», или пессимистической.

«Кольцо» было задумано вначале как преддверие апофеоза прекрасного человечества; в то время Зигфрид занимал первое место в драме — Зигфрид, который живет, не заботясь ни о богах, ни о законах, управляемый единственно своими могучими инстинктами, счастливый жизнью и ожидающий счастья только от самого себя, свободный в высшей степени, ибо не боится смерти и, следовательно, знает, что никакая сила в мире не может заставить его согнуть голову.

Из всех действующих лиц Вагнера ни одно не является более откровенно и надменно «языческим»; он чувственен, как Тангейзер, но при полной невинности и благодаря полной гармонии между его инстинктами и его волей он совершенно не знает печали, угрызений совести, аскетизма. Он — самое совершенное олицетворение того столь могучего инстинкта жизни, который Вагнер чувствовал кипящим в самом себе, и он наверное — одно из самых великолепных созданий его гения. Ницше, апологет «стремления к власти», страстный поклонник эллинизма, Возрождения, Наполеона, находил, — и был весьма логичен по отношению к себе, — что Вагнер никогда, ни в какую эпоху своей жизни не созда-

вал столь глубоко прекрасной фигуры, как фигура юного Зигфрида.

Но «Кольцо» не осталось драмой Зигфрида; мы видели, что с 1851 г. Зигфрид уступает первое место Вотану. Вотан же представляет собою одну из самых глубоко пессимистических фигур всего вагнеровского произведения. Хотя Вагнер и не знал теорий Шопенгауэра в тот момент, когда писал поэму своей тетралогии, но можно утверждать, что Вотан есть некоторым образом олицетворение той «Воли», которую Шопенгауэр рассматривает как сущность мира: сначала Воля «утверждает себя», потом, когда разум понял, что жизнь необходимо влечет за собой избыток страданий, она «отрицает себя»; так поступает и Вотан, который после мечтаний о всемогуществе убеждается, что созданный им мир неисправимо плох, и добровольно погружается в ничто. Следовательно, тип Вотана есть выражение идеала, диаметрально противоположного тому, который олицетворяет собой Зигфрид. Один воплощает в себе радость жизни, другой — разочарование, абсолютное отречение; один ищет спасения в самом энергичном *утверждении* существа, в свободном развитии всех сил, всех человеческих инстинктов, другой, напротив, в не менее абсолютном *отрицании* желания жизни, в стремлении к смерти-избавительнице.

Вагнер изложил эти два взгляда на жизнь с полной добро совестью и совершенным беспристрастием. Ясно, что он очертил оба действующие лица с одинаковой симпатией, одинаково увлеченный и лучезарным героем, и страдающим и покорным судьбе богом. Он не захотел дать больше значения одному, чем другому. Он попробовал оправдать как точку зрения Зигфрида, так и Вотана. И со всем тем он почувствовал, что весьма трудно примирить в основании пессимизм с оптимизмом, аскетизм с эллинизмом; отсюда у него сомнения, колебания относительно последнего смысла его пьесы; колеблясь сам между энтузиазмом и унынием, между любо-

вью и отвращением к жизни, между Фейербахом и Шопенгауэром, он воплотил сначала больше стороны Зигфрида, потом больше — Вотана. Таким образом, его пьеса осталась немного загадочной, как сама жизнь. И эта самая двусмысленность, которую мы находим в «Кольце Нибелунга», когда ищем в нем разрешения проблемы жизни, и есть, быть может, одна из привлекательных сторон этого великого и глубокого произведения.





V

Эволюция пессимиста

Одиночество Вагнера в изгнании. — Причины пессимизма Вагнера. — Пессимистические тенденции Вагнера до 1854 г. — Пессимистический кризис 1854 г. — Вагнер обращается к пессимизму. — Вагнер приближается к христианству. — Пессимизм вагнеровских драм до 1854 г. — Пессимизм в «Кольце Нибелунга». — Пессимистический инстинкт Вагнера. — Возрождение оптимистического инстинкта.

Участь, которая постигла Вагнера в изгнании, сама по себе не была уж так тяжела и печальна; для мыслителя, находящего удовольствие во внутреннем мире своей мысли, для идеалиста, способного находить достаточное удовлетворение в блестящих видениях своей творческой фантазии, те внешние условия, в которых очутился Вагнер, были бы весьма подходящи. Материальные средства, которыми он располагал благодаря возраставшему успеху его произведений и благодаря щедрости его друзей, были достаточны для того, чтобы

обеспечить ему, правда, весьма скромное, но вполне независимое существование. Он находил себе поддержку в небольшом кружке преданных и восторженных друзей, которые имели веру в его гений и верили в успех его дела. В том же Цюрихе он жил в достаточно развитой и весьма расположенной к нему среде. Это были, конечно, крупинцы счастья, которые можно было бы ценить; ведь многие из великих людей, как, напр., Ницше, безропотно выносили несравненно более ужасную участь. Есть натуры, которые для того, чтобы создавать, нуждаются лишь в минимуме практической деятельности, в минимуме внешнего благосостояния и находят для себя радость в самом акте умственного или художественного творчества. Но натура Вагнера не была такова, и та отшельническая, трудовая жизнь, на которую он был обречен, очень скоро сделалась для него невыносимым бременем.

Одна из отличительных черт характера Вагнера — это его потребность в реальной, практической деятельности, почти равная его потребности в умственной продуктивности. Я полагаю, немного найдется артистов, которые почувствовали в той же мере, как он, настойчивое желание оказывать прямое, так сказать, чувственное воздействие на своих современников, и также, взамен, самим получать из внешнего мира сильные и возбуждающие впечатления. Мы уже говорили, что артист, по его мнению, должен быть истолкователем всего народа, следовательно, должен пропитываться мыслью современников, черпая мощное вдохновение извне. Равным образом для него драма *существовала* на самом деле только с того дня, когда она исполнялась на сцене перед публикой, следовательно, когда художественное произведение, само происшедшее из эмоции, в свою очередь снова превращалось в известную сумму эмоции. Таким образом, появление художественного произведения представлялось ему следствием обмена между драматургом и толпой: драматург черпает необходимое ему вдохновение у современников и возвращает

им сторицею то, что он взял у них, восхищая их души красотой своих фикций. Но известно, что в годы изгнания Вагнера это плодотворное и животворящее сообщение поэта с народом было почти совсем прервано. Изгнанный из Германии, он скорбел о том, что не может видеть сам сценического исполнения своих драм. Так, он оказался лишенным счастья слышать своего «Лоэнгрин», который был поставлен без него сначала в Веймаре, а потом на многих других сценах; в силу обстоятельств он был вынужден доверить дирижирование своими произведениями другим лицам, должен был отказаться от непосредственного общения с артистами и публикой, от самоличного констатирования действия, производимого его драмами. Кроме того, его терзала та мысль, что его недобровольное отсутствие наносит тяжкий ущерб его артистическому делу, потому что драмы его почти всегда являлись пред публикой в совершенно искаженном виде, по небрежности или по неспособности исполнителей, в особенности же — капельмейстеров и директоров.

Но если Вагнер жестоко страдал от того бездействия, к которому он был принуждаем, то, может быть, еще более горечи чувствовал он от того, что должен был терпеливо влечь свое монотонное существование. Лучшие друзья его — те, присутствие которых было для него истинным отдохновением и в то же время стимулом его артистической продуктивности, — были далеко от него и только изредка могли видеться с ним. В непосредственно окружавшей его среде он часто встречал милые отношения, но не встречал той непоколебимой преданности, той страстной любви, которой он хотел, как воздуха. Жена его была прекрасное создание, но слишком ограниченное для того, чтобы понимать те побуждения, которые руководили поведением ее мужа, чтобы принимать участие в его интеллектуальной и чувственной жизни и создать ему очаг, у которого он мог бы позабыть горести изгнания. Чтобы добыть из внешнего мира, по крайней мере,

несколько приятных впечатлений, он пожелал окружить себя небольшим комфортом, развлечься путешествием. Но для этого нужны были деньги, и так как Вагнер не имел их, то и сделал долги. Это — одна из самых плачевных сторон его жизни в изгнании; вечно без гроша, он должен был, чтобы существовать, беспрестанно отыскивать понемногу денег у своих друзей, воевать с издателями, чтобы получить от них какую-нибудь субсидию; крайняя бедность заставляет его мириться с дурными представлениями его произведений — из-за заработка в несколько луидоров, — бесчестит, как он сам говорил, самых милых детей своего гения, «Тангейзера» и «Лоэнгина», посылая их собирать милостыню у жидов и филистеров.

Встретив в изгнании препятствие своим артистическим проектам, лишенный всякого возбуждения извне, стесненный во всех своих предприятиях беспрестанно появляющимися денежными затруднениями, Вагнер не находил себе другого утешения в своих бедах, кроме труда. Но при таких условиях самая артистическая продуктивность становилась для него страданием: он должен был беспрестанно давать, тратить себя, извлекать вдохновение из собственного своего существа, не получая при этом извне никакого благотворного впечатления. Таким образом, необходимое для природы Вагнера равновесие между внешним возбуждением и внутренней работой было нарушено. Отсюда также то сильное беспокойство, которое все чаще и чаще проявлялось у него в приступах отчаяния. Жизнь Вагнера в эту эпоху состоит из кризисов напряженного труда, во время которых он доходит до забвения своего тяжелого положения; но они всегда оканчиваются периодами нервного упадка, — тогда он впадает в самое глубокое уныние. Что усиливало ужас его положения, так это то, что оно казалось ему безвыходным. В годы, непосредственно следовавшие за дрезденским восстанием, Вагнер верил в близость революции, которая должна потрясти Европу и возро-

дить человечество. Но скоро он должен был убедиться, что эта надежда, по крайней мере в данный момент, была совсем химерична, что его страстные воззвания оставались без отклика и что повсюду как во Франции, так и в Германии торжествовала реакция. А это было для него поражением без надежды на близкое удовлетворение, это была беспредельная отсрочка всех его надежд: идеал, который он считал одно время совсем близким, снова исчезал в бесконечной дали.

При таких условиях пессимистический инстинкт, который всегда жил в глубине души Вагнера и который бурные события 1848-49 гг. отодвигали на второй план, впрочем, никогда не заглушая его вполне, мало-помалу снова берет верх наперекор оптимистическим формулам, которыми Вагнер все же продолжает пользоваться для выражения своей мысли. Развитие этого пессимизма можно проследить по письмам Вагнера: с минуты на минуту он становится все более горьким, отчаянным, все более восстающим против пасмурной посредственности жизни. Он обнаруживается с лета 1851 г. в письме к Улиху. «Я опять много работаю после твоего отъезда, — пишет Вагнер своему другу, — в этом я сильно испытал себя; но когда я хочу отдохнуть, то совершенно не знаю, как к этому приступить... Пока я работаю, я могу создавать себе иллюзию, но раз я отдыхаю, иллюзия рассеивается, и тогда я — несказанно жалок! Ох! Вот оно — прекрасное существование артиста! Как бы охотно я отдал его за неделю настоящей жизни! Я не нахожу для себя в окружающей среде никакой пищи; это ужасно!» Тот же самый мотив, развиваемый с еще большей строгостью, вновь встречается в письме от 12 ноября 1852 г. «Вот я снова наедине со своими желаниями, со своими мыслями и заботами; я вижу с невыносимой ясностью, я чувствую, что все должно остаться для меня неоконченным, без цели!.. Единственная вещь в мире, которая могла бы удержать меня в блаженной иллюзии — ее нет у меня — это сочувствие, настоящее сочувствие, звук которого раз-

давался бы в моих ушах!.. Право, давно уже я истощаю самого себя! Бросая взгляд на свою прошлую жизнь, я должен сказать, что моя жаждущая любви натура очень мало получила пищи извне. Я никогда не знал ни одной минуты счастья и забвения: во всех углах зашибают меня; во всех остротах колют меня. И теперь для того, чтобы отдохнуть — не говорю, чтобы вознаградить себя, ибо я не ищу награды — нет! — единственно, чтобы набраться сил снова истощать себя ради удовольствия других... я желал бы, чтобы подкрепить себя, я желал бы только... Ах! Зачем еще раз повторять это!.. Сходите на концерт, в театр и *развлекитесь!*!.. Милый друг! Теперь у меня рождаются странные мысли об «искусстве», а иногда я не могу оградить себя от той мысли, что если бы у нас была *жизнь*, то мы не нуждались бы в *искусстве*. Совершенно справедливо, искусство начинается там, где кончается жизнь; когда настоящее более уже ничего не дает нам, мы кричим в художественном произведении: «я желал бы!» Я не понимаю, как у человека, истинно счастливого, может явиться мысль об «искусстве»... Ради того, чтобы вернуть свою юность, здоровье, наслаждаться природой, ради женщины, которая беззаветно любила бы меня, ради хороших детей — смотри! — я отдаю *все свое искусство!* Вот оно! Остальное отдай мне!» В переписке с Листом на каждом шагу попадают те же самые жалобы, то горькие и язвительные, как в письме от 9 ноября 1852 г., то скорбные и отчаянные, как в письме от 30 мая 1853 г., где он пишет другу: «Мои ночи чаще всего — бессонные; я встаю с постели уже изнуренный и жалкий, с перспективой дня, который не принесет мне никакой радости. Общество мучит меня, и я бегу от него, чтобы мучить самого себя! Отвращение охватывает меня ко всему, за что бы я ни принимался. — Это не может длиться! Я не могу больше поддерживать такую жизнь... Скорее я приму смерть, чем буду продолжать так жить». Однако в то время Вагнер еще не отказывался от своих неогегельянских теорий

и смело провозглашал свою веру в окончательное счастье человечества. Но в начале 1854 года новый кризис уныния, вызванный дурным исполнением «Лоэнгина» в Лейпциге, вконец потрясает его оптимистические убеждения. Он снова жалуется своему другу на отвращение к тусклой жизни, на которую он осужден, и на то, как ему надоело создавать произведения искусства, не имея ни одной минуты истинного счастья. «Ни один из этих годов, — пишет он 15 января, — не прошел без того, чтобы по крайней мере раз я не столкнулся лицом к лицу с крайне обдуманном решением — покончить со своей жизнью! Вся жизнь моя разбита, исковеркана! О друг мой, искусство, в действительности, для меня — только средство забыть скорбь, больше ничего... Скорбь заставляет меня пользоваться этим средством для того, чтобы можно было продолжать жить. Но только принимаюсь я за работу артиста с истинным отчаянием. Если я мирюсь с этим, если я должен отказываться от всякого реального счастья, если я должен снова погрузиться в волны художественной фантазии и находить некоторое удовлетворение, отдавая жизнь фиктивному миру, то нужно же, по крайней мере, чтобы моя творческая фантазия, мое воображение помогали мне в работе. Я не могу жить, как собака, лежать на соломе и наслаждаться сытым брюхом: мне нужно немного и благосостояния, если хотят, чтобы мой ум имел успех в трудном и щекотливом предприятии рождения нового мира!» Но он с горечью утверждает, что несчастье обрушивается на него. «Я ничему больше не верю, у меня есть еще только одно желание: уснуть — уснуть сном настолько глубоким, чтобы всякое чувство человеческого ничтожества было уничтожено для меня. Этот сон я должен бы был хорошо уметь добыть себе: это не очень трудно». А несколько месяцев спустя он посылает своему другу такую чисто пессимистическую исповедь: «Не будем смотреть на мир иначе, как с презрением. Презрение — вот все, чего он заслуживает; будем остерегаться воз-

лагать на него малейшую утешительную надежду! Он скверен, скверен, глубоко скверен! Только доброе сердце да слезы женщины могут спасти его от проклятия, которое висит над ним. Он принадлежит Альбериху, и никому другому!! Пусть же рушится он! И этого достаточно. Ты знаешь мои убеждения; они не являются результатом скоропреходящего кризиса; они тверды и крепки, как алмаз. Они-то только и дают мне силу влачить еще бремя жизни; но отныне нужно, чтобы я был безжалостен. Я ненавижу смертельной ненавистью всякую обманчивую внешность: я не хочу надежды, потому что всякая надежда есть обман».

Таково было душевное состояние у Вагнера, когда летом в 1854 г. он случайно натолкнулся на произведение Шопенгауэра. Один из его цюрихских друзей, поэт Гервег, пораженный сходством основной идеи «Кольца Нибелунга» с учением знаменитого пессимиста, вручил Вагнеру «Мир как воля и представление». С удивительной быстротой усвоив себе весь этот труд Шопенгауэра, он сейчас же признался, что нашел в нем самое точное и самое полное философское выражение своей мысли. С этого дня он сделался ревностным и убежденным учеником Шопенгауэра, и если не поколебался разойтись со своим учителем даже в важных вопросах, то все же остался ему верен в существенных пунктах до конца своей жизни. «Я надеюсь за культуру германского духа, — писал он Ленбаху в 1868 г., — что настанет время, когда Шопенгауэр сделается нормой нашей мысли и нашего интеллектуального сознания».

Переписка Вагнера с Листом и Рекелем ясно указывает нам, в каком духе он изучил и тотчас принял доктрину Шопенгауэра. Что подкупило его в этом объяснении вселенной — это именно прорывавшийся в нем абсолютный пессимизм. «В настоящее время я исключительно поглощен человеком, который явился в моем одиночестве, как посланный с неба. Это — Артур Шопенгауэр, величайший философ после Кан-

та... Его главная мысль, крайнее отрицание воли к жизни, сурова и строга; но только она и может привести к спасению. Эта идея, по правде, не новость для меня, и никто не может действительно понимать ее, если она не живет уже в нем. Но этот философ первый сделал ее вполне ясной для моей мысли. Когда я думаю о тех несчастьях, которые потрясли мое сердце, о конвульсивных усилиях, с которыми душа моя цепляется — против моей воли — за всякую надежду на счастье, когда еще сегодня буря иногда яростно устремляется на меня, — у меня есть теперь средство, которое поможет мне в бессонные ночи найти покой; это — пламенное, сильное желание смерти. Полное отсутствие сознания, абсолютное небытие, исчезновение всех грез — таково единственное, высшее освобождение». И Вагнер пространно излагает в письмах к своим друзьям свою новую веру. Он вместе с Шопенгауэром рассматривает человека как Волю, которая сама себе создает нужные ей органы; в числе этих органов находится и интеллект, функция которого состоит в понимании внешних вещей, и это — с целью изо всех сил и по мере их сил воспользоваться ими для того, чтобы удовлетворить потребностям Воли. У нормального человека интеллект (другими словами, мозг) работает в угоду Воле совершенно так же, как прочие органы; он воспринимает и размышляет так же, как желудок переваривает. Однако у некоторых высоко организованных и потому аномальных индивидуумов он доходит до освобождения себя от подчинения Воле; а так он может прийти к беспристрастному созерцанию зрелища жизни и задаваться вопросом: что такое эта Воля, которая у обыкновенных созданий управляет всеми актами их бытия. Тогда он поймет, что эта Воля у человека, как и у всех животных, стремится единственно к тому, чтобы продолжить себя навсегда; она хочет питать себя, т. е. пожирать другие существа, и вновь себя производить. Кроме того, он поймет, что все видимые нами индивидуумы суть только

частные проявления этой единой и идентичной Воли на различных ступенях ее объективации. Таким образом, Воля представляется ему, в конце концов, существом, которое постоянно пожирает само себя для того, чтобы беспрестанно снова создавать себя, и которое, находясь в постоянной вражде само с собою, осуждено, таким образом, в силу самой своей природы, на вечные страдания, и так — без передышки, без отдыха, без смысла, — потому что Воля не преследует никакой цели, никогда не имея возможности удовлетворить себя. Дойдя до такой точки, сознание приобретает моральное значение. Когда человек познал интуицией, что Воля повсюду одна и та же, что все существа, отделенные друг от друга обманчивой стеной индивидуализации, в сущности, идентичны и на самом деле разъединены только иллюзией сна, тогда он исполняется жалости ко всему, что живет и что страдает, ко всем бесчисленным созданиям, бессознательно подчиняющимся безжалостной власти Воли; а так как в каждом существе он видит самого себя и на скорби всего живущего смотрит, как на свои собственные скорби, то и страдание всего мира он делает собственным своим страданием. Обнимая взором все вещи, видя, что весь мир есть только бесплодное и бесцельное усилие, только бесконечное и бесполезное страдание, в конце концов он отказывается от жизни и от обманчивых наслаждений; он считает всякое существование само по себе радикально злым; он уничтожает в себе самую Волю к жизни. Убивать в себе всякое желание — вот необходимое условие спасения, вот единственное лекарство против того всеобщего страдания, которое гложет каждую тварь и совершенно особенным образом мучит существа высшего порядка — гениев.

Эти новые философские идеи снова приближают Вагнера к христианству, которое он жестоко осуждал в эпоху своей склонности к оптимизму. Теперь он видит в великих религиях Европы и Индии символическое и народное выражение

тех самых воззрений, которые в уме Шопенгауэра достигли своей наивысшей степени философской ясности. Меньше всего искажает смысл чистого пессимистического учения буддийская религия. Брама создает мир, или, точнее, он сам становится миром; но это создание считается грехом, и бог искупает свою вину, страдая страданиями всего мира до того момента, когда он обретает спасение в Будде, святом аскете, который уничтожает в себе Волю к жизни и стремится только к *нирване*, к небытию. По буддийской морали, высшая добродетель есть жалость, и каждый человек, если он заставляет страдать какую-нибудь тварь, снова рождается под видом своей жертвы для того, чтобы на себе испытать то зло, которое он причинил. Это мучительное переселение прекращается только тогда, когда в одном из своих воплощений он не заставил страдать ни одно существо, когда он сострадал скорбям каждого создания и когда он уничтожил в себе всякое хотение жизни. Христианство, в его первоначальной и чистой форме, есть звено, отделившееся от буддизма, развившееся в Европе вслед за завоеваниями Александра Великого: оно так же провозглашает необходимость того, чтобы воля отреклась от самой себя, и так же считает для себя желанным конец мира, т. е. уничтожение всякого бытия. Но, к несчастью, оно смешалось с иудейством, с религией материалистического оптимизма, которая поощряет искание чувственных наслаждений и проповедует рациональную и эгоистическую эксплуатацию мира. В таком соприкосновении христианство изменяется до того, что становится иногда неузнаваемым. Но в основании своем оно тем не менее остается одним из самых высоких религиозных проявлений духа, одним из удивительнейших символов высшей истины.

Хотя, с первого взгляда, и может показаться, что знакомство с философией Шопенгауэра совершенно перевернуло религиозные и моральные воззрения Вагнера, однако же следует заметить, что оригинальная природа его неогегельянско-

го оптимизма особенно предрасполагала его к принятию столь противоположных по виду формул пессимистического учения.



Фридрих Ницше.

Прежде всего — и это один из наиболее важных пунктов сходства — Вагнер, как Шопенгауэр, всегда верил в превосходство интуитивного познания над познанием рациональным; он, подобно Шопенгауэру, всегда допускал, что интуиция есть основная и первоначальная способность человека, тогда как его абстрактный ум является совершенно бессильным в том, чтобы дать решение всех великих проблем. Равно как Шопенгауэр смотрит на «Волю», идентичную во всех

творениях, как на высшую реальность, так и Вагнер провозглашает с 1848 г., что сущность вселенной есть естественная необходимость, инстинкт, — то, что он обозначает мало понятным термином *Unwillkur*. Подобно Шопенгауэру, Вагнер верил в абсолютный детерминизм всех явлений и видел, следовательно, в Необходимости высший мировой закон. С точки зрения морали, аналогия между двумя мыслителями выступает не менее очевидным образом. «Любовь», которая, по мнению Вагнера, ведет человека к принесению в жертву эгоизма ради общества — эта любовь, совершенно отличная от того «желания», которое побуждает индивидуум к исканию эгоистических удовлетворений, — в действительности исходит из жалости и сострадания. Добровольное принятие смерти, являющееся тем душевным состоянием, которого должен добиться человек, раз он вверяет себя закону любви, совершенно тождественно с тем отрицанием воли к жизни, к которому, по Шопенгауэру, стремится мудрец, проникшийся сознанием всеобщего страдания. Впрочем, Вагнер сам хорошо понимал, что, принимая учение Шопенгауэра, он, в сущности, не менял своих основных убеждений, но излагал их при помощи других формул, более ясных и более применимых к его мысли; вот почему также учение Шопенгауэра не являлось для него новостью, открытием, но лишь точным выражением его же идей: оно, так сказать, «жило» в нем раньше, чем он продумал его.

Аналогии, которые существуют между глубокими убеждениями Вагнера и пессимизмом Шопенгауэра, обнаруживаются еще сильнее, если вместо того, чтобы рассматривать теоретические сочинения Вагнера, где он сообщает своим идеям философский, отвлеченный характер, мы взглянем на его драматические произведения, где его мысль обнаруживается в образной, видимой и конкретной форме. Действительно, в драмах Вагнера нам нужно искать самого полного и самого точного выражения его тенденций. «Я могу высказываться

только в художественных произведениях», — писал он сам в то время Листу. Драмы же Вагнера являются пессимистическими раньше 1854 года.

Познакомившись с учением Шопенгауэра, Вагнер сейчас же открыл, к своему великому удивлению, что артист предупредил в нем философа и что он был пессимистом по интуиции раньше, чем был таковым в полном сознании причины. Это необыкновенное явление он подробно излагает своему другу Рекелю в весьма интересном письме, составляющем редкий и типичный для психологии артиста документ. Самая сущность каждого индивидуума, в сущности говорит Вагнер, скорее открывается в его *интуициях*, чем в его *мыслях*. Но эти интуиции настолько близки ему, что он не может достигнуть того, чтобы передать их подлинным образом другим, даже самым совершенным способом действия, путем художественного произведения. Истинное художественное произведение есть хорошее выражение интуиции, но в таком случае оно является загадкой для ума зрителя, и сам автор драмы, совершенно так же, как другие, подвержен опасности неверно истолковывать свое собственное создание. «Редко, — продолжает Вагнер, — человек констатировал столь сильное расхождение своей интуиции со своими рациональными идеями, редко человек становился чуждым самому себе в той же степени, как я, который вынужден сознаться, что только теперь я действительно понимаю свои собственные произведения, что только теперь я могу ясно воспринять их с помощью своего разума — и все это благодаря присутствию другого, который открыл мне рациональные концепции, вполне согласные с моими интуициями». В отблеске шопенгауэровских теорий он улавливает теперь истинный смысл своих произведений. «Моряк-скиталец», «Тангейзер», «Лоэнгрин», которые когда-то он объяснял как революционные произведения, теперь являются для него драмами существенно пессимистическими. Дальше он констатирует, что как художник он набрасывал смелыми штрихами действительную жизнь

вместе с ее свитой несчастий и скорбей в ту самую эпоху, когда как мыслитель он строил в полном противоречии со своими интуициями оптимистическую теорию вселенной. «Кольцо Нибелунга» он понимал как пьесу революционную и оптимистическую: он хотел представить в Зигфриде идеал свободной от скорби героической жизни, он думал рассказать о конце мира, основанного на несправедливости — и это с тем намерением, чтобы научить человека, где нужно искать зло, как уничтожить его в самом корне и как создать общество, которое имело бы основанием естественный закон. Теперь он видит, что сделал другое дело и большее, чем то, о чем он думал. Вместо того, чтобы нарисовать *какой-то* плохой мир, который должен уступить место другому, лучшему миру, он описал мир так, как он неотменно существует в своей скорбной и жалкой действительности. «Кольцо» рассказывало не об исчезновении царства Золота и пришествии царствия любви, как он думал раньше, но скорее об уничтожении в сердце Вотана Воли к жизни: оно показывало не только сожжение Валгаллы и конец богов, но и конец самого мира, который погружается в бездну небытия. В продолжение всего времени, занятого композицией «Кольца», Вагнер, следовательно, — теперь он отдавал себе отчет в этом — ошибался в истинном смысле своего произведения. Но удивительнее всего то, что когда он, сочиняя, вдохновлялся исключительно интуициями артиста, а вовсе не философскими доктринами, его теоретическая ошибка не имела никакого влияния на самую пьесу, так что он мог доходить до развязки своей драмы, ни минуты не подозревая, что изображал совсем не то, о чем он думал говорить. Только дойдя до последней сцены, он — против желания сердца — совершил насилие над своим художественным инстинктом, предоставив на время слово своим философским воззрениям. В финальном монологе Брунгильды он первоначально вложил в уста валькирии бранную речь против фатального могущества Золота и апологию закона любви, которая только одна может

водворить счастье среди людей; впрочем, он остерегался — и не без причины — определенно говорить, в чем состояла, в сущности, эта «любовь», которая постоянно открывается в мифе как сила разрушения и смерти. Но эта философская тирада, резко противоречившая общему духу драмы, была единственной уступкой, которую художник сделал мыслителю. И вот когда Вагнер понял, благодаря Шопенгауэру, глубокий смысл своей драмы, то ему было достаточно вычеркнуть только этот оптимистический куплет, который никогда вполне не удовлетворял его, и заменить его пессимистическим куплетом, чтобы привести свою драму в полную гармонию с тем новым философским *credo*, которое он принял.

Таким образом, мы пришли к пониманию пессимизма Вагнера не как случайного результата разочарований и тоски в изгнании или не как фазы его интеллектуального развития, но как одной из основных черт его природы. Еще задолго перед тем, как узнать о Шопенгауэре, он был склонен уже к пессимистической концепции человеческой жизни, и эта тенденция прорывается наружу в его драматических произведениях даже в ту эпоху, когда как философ он заявлял себя сторонником оптимизма и апостолом революции, которая должна будет обеспечить на земле счастье человеческому роду. Если мы станем на такую точку зрения, то его «обращение» к учению Шопенгауэра покажется нам просто концом иллюзии, ибо оно отмечает тот момент, когда Вагнер осознал то, чем он был в действительности уже с давних пор, когда он привел свой спекулятивный ум в согласие со своими глубокими инстинктами и интуитивной способностью.

Но если Вагнеру никогда не нужно было «обращаться» к пессимизму, то зато известно также, что он был посвящен в учение Шопенгауэра именно в тот момент, когда по внутреннему настроению он был более всего расположен к пониманию его. Мы не отказываемся допустить вместе с одним из наиболее авторитетных критиков Вагнера, что если бы Вагнер знал о Шопенгауэре, например, в 1844 году, то он

был бы учеником его десятью годами раньше, никогда не подчинился бы влиянию Фейербаха и пользовался бы для своих теоретических произведений совсем другими философскими формулами; эта гипотеза сама по себе не имеет ничего невероятного. Но вероятно так же и то, что он не понял бы Шопенгауэра в 1844 году так, как он понял его в 1854 г.; во всяком случае я, со своей стороны, решительно сомневаюсь, чтобы Вагнер подписался под абсолютным пессимизмом в ту эпоху, когда он верил в близость великой социальной катастрофы и когда перед глазами его воображения вставало лучезарное видение Зигфрида, «наипрекраснейшая греза его жизни», как он говорил потом Листу. Не забудем, что, несмотря на свой пессимизм, Вагнер, по темпераменту своему, отнюдь не является отчаявшимся, презирающим жизнь человеком. Оптимистический инстинкт, который заставляет его постоянно надеяться, даже тогда, когда дело, казалось бы, проиграно для него, — верить от всей души, что для человека возможно «искупление», — по крайней мере столь же живуч и естествен в нем, как и пессимистический инстинкт, заставляющий его проклинать настоящую действительность. Мы видели, как под влиянием обстоятельств берет верх то пессимистический, то оптимистический инстинкт, и как сознательная мысль Вагнера, всецело склоняясь то на одну, то на другую сторону, увеличивает видимую амплитуду этих колебаний. Мы заметили, что до 1848 года баланс склонялся в сторону пессимизма; напротив, после 1848 г. в Вагнере возбуждается оптимистический инстинкт, выражающийся в чаянии революции, и вдохновляет его гуманитарными грезами, в которых в увеличенном виде отражается его действительное настроение. В 1854 г. сердце Вагнера снова склоняется к пессимизму; и в то же время благодаря чтению Шопенгауэра его мысль внезапно переходит от крайне торжествующего теоретического оптимизма к непримиримому пессимизму. Судя по приведенным нами письмам, кажется, что Вагнер в то время без ограничений принял аскетический идеал Шо-

пенгауэра, взглянул на мир как на дурной в корне, на жизнь — как на длинное мучение, и на смерть, полное уничтожение — как на единственное убежище, в котором страдающее человечество может найти конец своим несчastiaм. Но я охотно был бы склонен думать, что Вагнер в 1854 г. бессознательно усилил выражение своего пессимизма, как в 1848 году он усилил выражение своего оптимизма. Оптимистический инстинкт не угас в нем; он только притаился на довольно непродолжительное время. Как только обстоятельства сделались более благоприятными, он снова показал себя. Скоро посреди мрака пессимизма Вагнер увидел луч новой надежды. Смерть Воли к жизни, которая для пессимиста является концом, он захотел принять за начало, за исходный пункт какой-то новой жизни. На закате дней его жизни мы увидим, что он утешает себя надеждой на возрождение человека и мечтает об очищенном, освященном религией человеческого страдания человечестве. В этом видении будущего, которое Вагнер как художник описывает нам в «Парсифале» и как мыслитель — в «Искусстве и религии», он примиряет в одном гармоничном синтезе свой пессимизм со своим оптимизмом, свою ненависть к современной действительности со своей непоколебимой верой в судьбу человечества.





VI

«Тристан и Изольда»

Вагнер оставляет композицию «Зигфрида». — Аналогии между легендами о Зигфриде и Тристане. — Моральная проблема Тристана и Изольды. — Внутренняя драма Тристана и Изольды. — Общий характер драмы. — Любовный напиток в легенде о Тристане. — Любовный напиток в «Тристане» Вагнера. — Моральная эволюция у Тристана и Изольды. — Царство дня и царство ночи. — Отречение от воли к жизни. — Смерть Тристана и Изольды. — Пессимизм Тристана и Изольды.

В том же самом письме, где Вагнер объявляет Листу о своем обращении к шопенгауэровской доктрине, он также открывает другу, что у него зародилась идея новой драмы: «из любви к самой прекрасной мечте моей жизни, — пишет он, — из любви к юному Зигфриду я должен, конечно, кончить моих «Нибелунгов»... Но так как за всю мою жизнь я ни разу не вкусил полного счастья от любви, то я хочу этой прекраснейшей из всех грез воздвигнуть памятник — драму, в которой эта жажда любви получит полное удовлетворение: у меня в голове — план «Тристана и Изольды», — произве-

дение совсем простое, но в нем ключом бьет сильнейшая жизнь; и в складках того «черного знамени», которое разовьется в развязке, я хочу завернуться и умереть». Работая над тетралогией, Вагнер в то же время продолжал думать о новой драме, к которой он чувствовал в себе неудержимое влечение. Однако же в течение почти 3 лет он оставался верен принятому решению — довести до конца сочинение «Кольца Нибелунга». В 1854 году, в тот момент, когда впервые зародилась у него мысль о «Тристане», были готовы уже «Золото Рейна» и большая часть «Валькирии»; с 1854 по 1857 г. он окончил «Валькирию» и подвинул до половины второго акта композицию «Зигфрида». С этого момента, однако, решение его ослабевает. Мотивы практического характера — желание создать произведение обыкновенных размеров и удобное для исполнения на существующих уже оперных сценах, а также нужда в деньгах, — заставляют его уступить тому влечению, которое тянуло его к этой новой драме, где он мог в волнах гармонии излить чувство горького разочарования, омрачавшее тогда его душу. 28-го июня не без грусти писал он Листу: «Я привел моего юного Зигфрида в чащу дикого леса; там положил я его у подножия липы и простился с ним, пролив искренние слезы. Там ему лучше, чем где-либо в другом месте. Возьмусь ли я когда-нибудь опять за сочинение моих «Ниbelунгов»? Я не могу это предвидеть; все зависит от моего настроения, а приказывать ему я не властен. На этот раз я сделал усилие над самим собой; в ту минуту, когда я был в самом подходящем настроении, я вырвал из своего сердца «Зигфрида» и запер его, заживо похоронил его. Пусть спит он одиноко в своем убежище, и никто не увидит его... Может быть, сон будет полезен ему... Что касается пробуждения его, то я ничего не хочу предвидеть. Я должен был вынести тяжелую, упорную борьбу с самим собой, прежде чем прийти к этому! Теперь все кончено, не будем же больше говорить об этом!» В том же письме

Вагнер сообщает своему другу о том, что он взялся за работу и намерен как можно скорее написать своего «Тристана». И действительно, с июля по сентябрь он писал поэму. 31 декабря того же года он окончил музыкальный эскиз первого акта. Остальная часть произведения пошла не так быстро, но все же в начале 1859 г. был окончен второй акт, а в августе того же года — третий.

Оставляя «Зигфрида» ради «Тристана», Вагнер, судя по его собственным словам, чувствовал, что, обрабатывая этот новый сюжет, он не покидает того мира поэзии, в котором живут герои его тетралогии. Изучение мифологии привело его к убеждению, что между всеми народными легендами есть коренное сродство. Поэтому его не удивило, когда он снова увидел резкий параллелизм между судьбой Зигфрида и Брунгильды и судьбой Тристана и Изольды. «Подобно тому, как в истории языка, — говорит он, — одно слово вследствие фонетического изменения может дать происхождение двум совершенно различным по виду словам, так и один миф вследствие изменения или аналогичного перемещения мотивов породил два весьма несходных, с первого взгляда, варианта. Несмотря на это, ясно обнаруживается полная тождественность двух легенд: Тристан так же, как Зигфрид, является жертвой иллюзии, которая лишает его действия всякой свободы: он отыскивает в невесты для другого ту женщину, которая предназначена ему законом природы, и находит смерть в пучине бедствий, куда погружает его эта ошибка. Но тогда как поэт Зигфрида, стремившийся прежде всего воспроизвести в грандиозном целом миф о Нибелунгах, мог описать только смерть героя, не уцелевшего от злобы мстящей любимой женщины, которая принесла в жертву с ним и себя, — поэт Тристана взял за основной сюжет самое описание тех мучений, на которые два взаимно любящие сердца, как только встретились их взоры, были осуждены до самой смерти. В «Тристане» широко и ясно развивается та идея, которая

всякой нравственности; всякая другая любовь вытекает из любви мужчины к женщине или есть копия этой любви. Поэтому, как думает Вагнер, ошибочно смотреть на чувственную любовь, как на какую-то отдельную форму любви, и воображать, что рядом с этой формой существуют другие, более чистые и более возвышенные: это ошибка, в которую впадают метафизики, презирающие чувства и ставящие «дух» выше «материи»; они мечтают о какой-то неведомой, сверхчувственной любви, лишь несовершенным проявлением коей была бы чувственная любовь. Но можно держать пари, говорит Вагнер, что эти люди никогда не знали настоящей человеческой любви и что их презрение обращается единственно на животную любовь, на животную чувственность. Человеческая любовь, как мы видели это раньше, есть полное удовлетворение эгоизма в совершенном отречении от эгоизма. Только такая любовь дает начало полному человеческому существу. Мужчина и женщина в отдельности — неполные существа, и только в любви они достигают полного своего развития. Поэтому человеческое существо — это мужчина, который любит женщину, и женщина, которая любит мужчину. «Только слияние мужа с женой, только любовь создает (как в материальном смысле, так и в смысле метафизическом) человеческое существо; и как человеческое существо в своем целом бытии ничего не может представить более высокого и более плодотворного, чем его собственная жизнь, так же точно не может оно миновать и того акта, благодаря которому оно поистине занимает место в человечестве, — любви». Следовательно, человек выполнит свое назначение и найдет себе «спасение», когда с полным доверием отдастся естественному закону любви.

По Шопенгауэру же, напротив, любовь — самая опасная ловушка, которую природа ставит человеку для того, чтобы принудить его продолжать жизнь, а следовательно — и скорбь. Природа, имея самой сущностью своей Волю к жиз-

ни, жалом вожделения гонит его изо всех сил к самопродолжению. Для животного и естественного человека любовь является высшей целью существования; как скоро природа приняла все меры к личному самосохранению, он уже больше не думает гоняться за наслаждениями любви. Но мудрец, который знает, что вся жизнь есть только страдание, ясно видит в соблазнах любви могущественные, роковые чары, которые скрашивают человеческое существование обманчивыми миражами и толкают индивидуум волей-неволей к продолжению рода. Поэтому он должен во что бы то ни стало отказывать своему телу в каждом половом удовлетворении; он должен добровольным целомудрием отвергнуть это утверждение воли, стремящейся продлить себя за индивидуальную жизнь. Следовательно, по Шопенгауэру, только тот человек может надеяться на освобождение, который безжалостно убивает в себе всякое любовное желание. Это, как видно, — радикальное отрицание того учения, которого придерживался Вагнер.

Что же делает в таком случае Вагнер, когда в 1854 г. он обращается к пессимизму? Отрекается ли он просто-напросто от своей прежней теории любви с тем, чтобы целиком принять аскетическую доктрину Шопенгауэра? Оптимистический инстинкт был слишком силен в нем, чтобы он мог принять такой оборот. Правда, он признал, что то, что до сих пор он называл «любовью», в действительности было сложным продуктом, в котором в различных мерах смешивались два весьма неравноценные элемента: один эгоистический, злой — *вожделение*, другой бескорыстный, добрый — *жалость*. Он понял, следовательно, что истинно избавительная любовь, та свободная от всякого эгоизма любовь, которая вдохновляла героинь его первых драм — Сенту, Елизавету, Брунгильду, — была ничем иным, как только чистейшей жалостью; что везде, где к жалости присоединяется вожделение, — как, напр., у Зигфрида и Брунгильды, — любовь становится мрачной,

разрушительной для человеческого счастья силой. Однако Вагнер не мог предаться полному осуждению инстинктивной любви — и в этом пункте Вагнер разошелся с Шопенгауэром. По Шопенгауэру, любовь всегда злотворна, ибо она постоянно поддерживает Волю к жизни; а потому он считал глубоко нелогичным и даже непонятным то, чтобы любовники, даже несчастные, могли желать смерти. «Ежегодно, — говорит он, — можно насчитать несколько случаев самоубийства из-за любви: любовники, встретив препятствие в удовлетворении страсти, вместе принимают смерть; при всем этом я не могу понять, как два существа, раз они уверены во взаимной любви друг к другу и ждут от этого чувства высшего счастья, не предпочтут скорее еще раз попытаться разбить все разлучающие их преграды и вынести еще худшие страдания, чем вместе с жизнью отказаться от того счастья, выше которого они не могут себе представить». Вагнер же не так смотрел на вещи. Найден отрывок одного письма, которое предназначалось Шопенгауэру и в котором он намеревался точно опровергнуть только что цитированное мною место и показать великому пессимисту, что инстинктивная любовь есть «путь, могущий привести к спасению, к познанию себя, к отрицанию воли». По Вагнеру, чувственная страсть является хорошим фактором разрушения и смерти; она ничуть не исцеляет страдание и не утешает, как жалость; но по крайней мере вместо того, чтобы раздражать в человеке желание жизни и погружать его глубже, чем когда-либо, в мировую иллюзию, она приводит его иногда, когда достигает наивысшей степени своей интенсивности, не только к отрешению от самого себя, к отречению от индивидуальной воли, но также и к предугадыванию, сквозь видимый мир и его фикции, реального единства всего, что существует, к желанию уничтожения индивидуализации, к отречению от Воли к жизни. Следовательно, любовь ведет к смерти, но не к гибели и «проклятию»: для некоторых натур она может быть

скорбным путем спасения; ужасными муками и несказанными огорчениями она избавляет их, в конце концов, от власти воли и приводит их к успокоению в нирване. Вот что именно и является для Вагнера настоящим сюжетом «Тристана и Изольды»; этот сюжет, как видно, всецело внутренний и вполне *музыкальный*.

Ни в одной из своих драм Вагнер не подчинил до такой степени, как в «Тристане», внешнее действие действию внутреннему. Мы уже указали в нашем вступлении, что, с этой точки зрения, на «Тристана» можно смотреть как на некоторым образом парадоксальный тип вагнеровской драмы. Легенда о Тристане, чрезвычайно простая в своем первоисточнике, в руках воспевавших ее французских, англо-нормандских и немецких поэтов была украшена множеством привлекательных и трогательных эпизодов. В этих рассказах, проникнутых по большей части поэзией — так что прелестью их мы наслаждаемся еще и до сих пор, — драматург без труда мог найти материал для какого угодно сложного, широкого и живописного действия. Вагнер, будучи знаком с историей Тристана по переводам Готфрида Страсбургского и его продолжателей в лице Курца и Симрока, без милосердия оборвал все те пышные цветы, которые распустились по всему главному стволу. С редким и тонким искусством он сжал существенные мотивы легенды в весьма небольшое число симметрично расположенных картин. Все живописные и повествовательные элементы действия он свел к строгому минимуму, по возможности избегая рассказов о событиях; а что касается тех рассказов, без которых невозможно было обойтись, то он лишал их всякого повествовательного характера, пропитывая их драматической эмоцией. Поэтический язык, подобно самому действию, сжат по временам почти до туманности. Так как внутреннее действие драмы главным образом чувственное и музыкальное, и так как поэзия, по самой своей сущности, не способна к описанию внутренней приро-

ды, волнующих человеческую душу эмоций, к передаче высших экстазов любви и отчаяния, то она беспрестанно уступает первую роль музыке. В «Тристане» есть длинные места, где стих, так сказать, претворяется в музыку, где он чуть ли не доходит до того, что становится почти безразличной самой по себе подставкой к певучей мелодии; где поэт, сознавая свое бессилие передать при помощи ясных, логических понятий то голое чувство, о котором он поет в своих мелодиях, заменяет правильную фразу рядом отрывистых междометий и едва связанных между собой восклицаний, которые дают пониманию не более, как крайне неопределенное направление. Ни одна драма Вагнера не противоречит так сильно, с точки зрения интриги и языка, сложившемуся понятию о театральной пьесе. Одних он озадачивает крайней, почти схематической простотой действия, в которой пропадают некоторые из действительно интереснейших эпизодов легенды, как, напр., уединенная жизнь влюбленной четы в лесу Моруа. Других он возмущает туманностью до крайности эллиптического языка, который особенно раздражает филологов и литераторов и в котором действительно невозможно найти ни малейшей прелести, если поэтическое выражение отделить от музыкального выражения. И все-таки у него есть восторженные поклонники, которые восхищаются тому удивительному искусству, с каким Вагнер сумел сочетать средства драматической техники, поэзии и музыки, чтобы достигнуть своей цели, или которые просто отдаются без сопротивления тонкому, беспокойному очарованию, той почти болезненно интенсивной эмоции, которою проникнуто это страстное и волнующее произведение.

Но вернемся к разбору внутренней драмы «Тристана» и постараемся точно определить выражаемую в ней философскую идею.

Моральная идея, которая отделяется в конечном анализе легенды о Тристане и обнаруживается более или менее ясно

во всех вариантах, в которых она дошла до нас, это — утверждение вечных и неотъемлемых прав страсти: над писанным законом, над моральными договорами, которые управляют жизнью общества и устанавливают мнения людей, существует закон «неписанный»; каждый из нас носит его запечатленным в глубине своего сердца, и приговоры его — безапелляционны. «Выше обыкновенных обязанностей, — говорит Гастон Парис, — наша легенда провозглашает право двух существ располагать собою, несмотря ни на какие препятствия, когда их влечет одного к другому непобедимая и неудержимая потребность соединиться. Эту необходимость, которая одна только и оправдывает их, она выразила детским и в то же время глубоким символом «любовного напитка»: разроковая чаша разделена, Тристан и Изольда уже не свободны ни перед самими собой, ни друг перед другом, но совершенно свободны пред светом; чтобы выполнить свою судьбу, они сокрушают все преграды и попирают ногами все обязанности, сопутствуемые в своем триумфальном и скорбном шествии горячим сочувствием поэзии; ибо назначение поэзии — высказывать все, что бессознательно дремлет в сердцах, освободить душу от оков, тяжесть которых она смутно чувствует на себе». Такая страсть необходимо трагична; для того, чтобы мы могли поверить в эту крайнюю фатальность страсти — фатальность только и может оправдать ее — нужно, чтобы любовь действительно показала себя «более сильной, чем смерть». Эта-то печальная тень неизбежной смерти, витающая с самого начала над участью обоих влюбленных, облагораживает их похождения и банальную адюльтерную историю превращает в поэму — с печатью самой скорбной грусти. Еще один из самых вдохновенных певцов Тристана, старый англо-нормандский трубадур Тома, предчувствовал, что между смертью и любовным напитком существует какая-то неразрывная связь. «Это смерть свою пили мы», — так говорит у него Тристан, отдаваясь воспо-

минаниям своей жизни. Та же самая идея с начала до конца управляет драмой Вагнера и является ясно отмеченной в главной сцене первого акта, когда Тристан и Изольда пьют любовный напиток, который навсегда связывает их друг с другом.



Тристан.

В самом деле, Вагнер почти не мог сохранить вполне неприкосновенным мотив «любовного напитка» — так, как предлагало его ему предание. У Готфрида Страсбургского — главный источник Вагнера — любовный напиток, которого Брангена без умысла и без всякого намерения наливает Три-

стану и Изольде, думая, что это — обыкновенное питье, является реальной и действительной причиной, снимающей оковы со страсти у обоих любовников. Такой символ легко мог бы показаться современной публике наивным; поэтому Вагнер совершенно изменил сцену любовного напитка, придав ей совсем новый, сильно драматический смысл. В его поэме Тристан и Изольда влюбляются друг в друга при первой встрече. После своей победы над Морольтом (по французским источникам — Морутом) Тристан, тяжело раненый, с помощью притворства проникает к Изольде, невесте того, кого он только что убил, но которая одна только и может излечить рану, причиняющую ему страдание. С первого же взгляда он влюбляется в нее. Не менее скоропостижна любовь и у Изольды: в тот момент, когда, узнав в Тристане убийцу Морольта, она готовится отомстить за своего жениха, ее взгляд встречает взгляд раненого; и тотчас же, охваченная жалостью и любовью, она роняет меч, который она занесла уже над ним. Пока Тристан везет на своем корабле в Корнуэльс Изольду, которую он потребовал в невесты королю Марку, трагедия уже начинается. Тристан знает, что Изольда ненавидит его и считает его предателем, потому что он принуждает ее сделаться женой другого; он не осмеливается подойти к ней, потому что боится ее, и боится главным образом потому, что любит ее. Следовательно, для того, чтобы воспламенить в них страсть, не нужно было никакого любовного напитка. Но оба влюбленные, как один, так и другой, знают, что долг и честь настоятельно приказывают им заглушать голос любви; самый священный человеческий закон, высший закон, с которым сообразует свою жизнь всякая благородная душа, честь, разлучает их навсегда; и потому ни тот, ни другой не помышляют о том, чтобы преступить этот закон; мысль погрешить против него ни на минуту не приходит им в голову: они не вынесли бы мысли жить в бесчестии. — Но если жизнь разлучает их, им остается смерть;

при жизни они не могут любить друг друга; только одна смерть может уничтожить ту непроходимую преграду, которая поднимается между ними. Таким образом, когда мало-помалу, с большим сознанием самих себя, они чувствуют всю глубину той страсти, которая влечет их друг к другу, смерть является для них главным условием, единственным оправданием их любви. В тот момент, когда корабль подплывает к Корнуэльсу, Изольда, чувствуя, что она не в силах жить с королем Марком, — в вечной разлуке с тем, кого она любит, — требует от Тристана дать ей удовлетворение за смерть Морольта и осушить вместе с ней чашу забвения: она предлагает ему смертельный напиток. Тристан знает это и принимает. Оба они пьют смерть. Освобожденные от жизни и от ее условий, влюбленные теперь свободно могут быть искренними друг перед другом, — открыться друг другу в любви и вместе вступить в мрачное царство ночи, где ждет их то самое блаженство, в котором им отказывает жизнь.

Но смерть не приходит. Изольда обманута своей служанкой Брангеной. Страстно преданная своей госпоже, но любящая ее слишком «женской» любовью, не будучи в силах понять великой души Изольды, слишком слабая для того, чтобы служить послушным орудием ее сильной воли, Брангена не может помириться с тем, что она сама поднесет Изольде роковой напиток, хотя это приказано ей. Испуганная, обезумевшая от мысли о смерти, она без размышления, почти машинально повинуетя инстинкту женщины, приказывающему ей во что бы то ни стало спасти свою госпожу, и наливает в чашу, которую она поднесет Изольде, любовного питья. Любовь Тристана и Изольды, конечно, не есть дело ее рук, как она воображает и как думает о том сам король Марк. Но своим неповиновением она лишает обоих любовников желанной для них скорой смерти и губит их — не менее верно, но более медленно — разъедающим смертельным ядом любви. По своей слепой жалости она осудила их

на самую ужаснейшую из пыток. Тристан и Изольда действительно *выпили смерть* из чаши, поднесенной им Брангеной: они обменялись признанием в любви — тем признанием, оправдать которое могла только смерть; они не могут отказаться от того непоправимого акта, который обрек их на смерть. И однако они живут — живут вопреки их искренней воле, — становясь с этих пор жертвой неисцелимой болезни, терзаемые той пожирающей страстью, которая может насытиться только со смертью и которая, однако, привязывает их к жизни.



Изольда.

В отрывке своего письма к Шопенгауэру Вагнер возводит в принцип то, что человек благодаря любви может прийти не только к отречению от «индивидуальной» воли, но и более того: к отречению от самой Воли к жизни. Чтобы уяснить себе значение этого места, обратимся к теориям Шопенгауэра об отрицании воли. По учению великого пессимиста, два пути приводят человека к уничтожению в себе воли: или путем безучастного созерцания мира он дойдет до той интуиции, что все существа — идентичны, и поднимется таким образом до сознательной жалости; или после великой физической и нравственной скорби, сокрушающей в нем жизненную энергию и освящающей его страданием, он внезапно достигнет полной покорности и радостно встретит смерть. Зато самоубийство далеко не есть отрицание Воли к жизни; оно является признаком интенсивного утверждения воли, ибо человек, лишаящий себя жизни, хочет жизни, но он желал бы, чтобы воля, которая в нем, могла утвердиться беспрепятственно, и так как в глубине души он верит, что воля бессмертна и беспрестанно воплощается в новых феноменах, то, убивая себя, он отрекается таким образом от своей индивидуальной воли, но с еще большей силой утверждает Волю к жизни вообще. Если теперь мы выразим с помощью шопенгауэровских формул философскую идею «Тристана», на что дает нам право приведенное место из вагнеровского письма, то мы можем так определить ту моральную эволюцию, которая совершается в продолжение пьесы: сначала Тристан и Изольда уничтожают в себе *индивидуальную* волю — они решаются на самоубийство, — но потом, когда смерть не захотела их, они благодаря претерпеваемым страданиям приходят к проклятию уже не только доставшейся им в удел *индивидуальной* жизни, но и к проклятию всякой возможной жизни, к отрицанию самой воли. Томление любви очищает их души и приводит их к высшему отречению.

Таким образом, в конце первого акта Тристан и Изольда являются мятежниками: Изольда призывает смерть, потому что ни за что не хочет подвергнуться ожидающей ее позорной участи; Тристан хочет умереть, чтобы остаться верным своей чести. И тот и другой восстают против судьбы; и тот и другой еще привязаны к жизни и прибегают к смерти только благодаря отвращению к *индивидуальной* жизни, на которую осудил их рок. Второй и третий акты показывают, как бывшие *мятежники* становятся *покорными*. В первой сцене второго акта Изольда открывает Брангене о происшедшей в ее душе перемене: «Я дерзко дело смерти хотела совершить сама, но Любовь-богиня мою остановила руку: влюбленную, обрекшую себя на смерть, она взяла в залог; и дело смерти на себя она взяла; как совершит она его, как кончит, что ждет меня, куда она меня ведет — какое дело мне! Теперь я вещь ее!» Оба влюбленных больше не борются и без сопротивления отдаются страсти, которая владеет ими. И вот любовь открывает им, что настоящая область ее не *жизнь*, не *день*, или, пользуясь формулами Шопенгауэра, не мир явлений, чувственных представлений, не мир множества, в котором воля является раздробленной в бесчисленных индивидуумах, а скорее *смерть*, *ночь* — на философском языке, область абсолютного, бессознательного единства. В царстве сверкающего ложью дня не любовь предписывает закон: пока человек хочет жить под ясным светом солнца, он привязывается к ложным и иллюзорным благам: к власти, славе, чести, дружбе; он должен принести в жертву пустым условиям основной, священный закон, запечатленный в глубине его сердца. Но царство дня потеряло для Тристана и Изольды свое обаяние. «О, с этих пор отдались ночи мы, — восклицает Тристан, — день, полный ков, поспешный в злобе, коварно разлучать нас мог, но нас не обольстит он ложью. Над тщетной суетой его, над тщетным блеском смеются те, чьи очи осветила ночь; сиянье беглое его мерцающего

света не ослепит наш взор. Избранник — сердце, полное любви, — узревший смерти ночь, глубокую от ней приявший тайну, видит, как ложь денная, слава, честь, богатство, власть, наперекор их лживому сиянью, подобно пыли солнечной рассеиваются в его очах. Сам призрак верности и дружбы — и тот в вернейшем друге исчезает, коль сердце, полное любви, узрело в смерти ночь и тайну от нее глубокую прияло. Меж тщетными блужданиями дня одно ему останется желанье, стремление горячее к ночи святой, стремление туда, где правда вечная единая сияет улыбкой сладостной любви»:

Итак, жизнь уже не прельщает Тристана и Изольду; если бы даже закон чести не разлучал их, то между ними явились бы преграды, которые воздвигает между всеми конечными созданиями время, пространство и индивидуализация. Ведь сама личность является препятствием к полной любви; как объясняет Тристан своей возлюбленной в «прелестном метафизическом споре о значении одной частицы»; нужно, чтобы эта двойственность «я» и «ты», без которой всякая любовь кажется с первого взгляда непонятной, сама кончила исчезновением:

Изольда. Наша любовь не зовется ли Тристан и Изольда? Не осталось ли бы это столь сладкое словечко «и» — договор любовный тех, кого он соединяет, — когда бы умер, уничтожен смертью был Тристан?

Тристан. Что со смертью погибло бы, как не то, что нам помехой служит, что Тристану воспрещает вечно любить Изольду и вечно жить для нее одной?

Изольда. Но если бы словечко это «и» пропало, Тристана смерть не стала ли бы смертью и Изольды?

Тристан. Так, через смерть соединенные навеки, неразлучимые, без пробужденья, без конца, без страха, без имен, навеки слитые в объятиях любви, отдавшись наконец себе самим всецело, мы жили бы одной любовью!

Но если мысленно Тристан и Изольда уже и касаются почвы царства ночи, то телом они все же еще принадлежат дню, жизни. Тяжелые испытания отделяют их от цели, которую они считали уже совсем близкой. Они накрыты королем Марком и предателем Мелотом. Не имея возможности оправдаться, Тристан должен выслушивать трогательные жалобы короля; последний, сраженный до глубины сердца изменой своего друга, в особенности же огорченный тем, что тот идеальный образ, что он составил себе о нем, навсегда является помраченным для него, грустно умоляет его объяснить свое поведение. Напрасно Тристан хочет умереть, бросаясь на меч Мелота. Во второй раз смерть ускользает от него. Тяжело раненого врагом, без чувств, его относит верный Курвенал в замок его отца, куда должна прибыть извещенная старым оруженосцем Изольда, чтобы снова соединиться со своим другом. Там он устроит последнюю стоянку своего скорбного пути. Он возвращается к жизни, но без Изольды жизнь для него только ужасная пытка; и пока Изольда видит дневной свет, он опять-таки не может умереть вдали от нее, ибо страсть, которая терзает его, настойчиво заставляет его переносить все, лишь бы только увидеть ее. Отвергнутый жизнью и смертью, осужденный на желание до самой смерти и от излишка этого желания лишенный возможности умереть, несчастный с раздирающим сердце стоном зовет Изольду, которая одна может положить конец его мукам: «Еще Изольда — во власти солнца! Еще Изольда — в блеске дня!.. Я слышал, с грохотом за мной тогда закрылись двери смерти; и вот они отверсты широко, разбитые лучами солнца... Проклятый день! Долго ли ты будешь освещать мои мученья? Долго ли ты будешь жечь, о пламя, что даже ночью меня угнало от нее! О Изольда! сладко любимая, когда наконец загасишь ты факел и мне блаженство возвестишь? Свет, когда угаснешь ты? Когда войдешь ты, ночь, в жилище... Wann wird es Nacht im Haus?» Но Изольда медлит, ни одного пару-

са не видно на горизонте; и вот еще более ужасное отчаяние сжимает сердце Тристана. В помешательстве от скорби он приходит в такое возбуждение, что прокликает самый любовный напиток, в котором он видит символ и как бы квинтэссенцию всего человеческого страдания. Однако час освобождения наконец приходит. Корабль с Изольдой дает сигналы и подходит к пристани. Изольда вбегает к своему другу и в чрезмерной радости, после чрезмерного страдания, Тристан находит наконец последнее успокоение: он умирает в объятиях своей горячо возлюбленной, шепча в последний раз имя Изольды. А Изольда, в свою очередь, расстаётся с жизнью; без отчаяния, без насилия, погрузившись в созерцание трупа Тристана, едва сознавая себя, очищенная любовью и скорбью, она, улыбаясь, вступает в тень окутывающей ее ночи и сладко погружается вместе со своим другом в великий покой смерти.

Из всех драм Вагнера «Тристан», наверное, — самая мрачная и самая отчаянная. Вагнер не только провозглашает, как это было в эпоху «Тангейзера» и «Лоэнгина», неосуществимость идеала в этом мире, но, по-видимому, совершенно обрекает жизнь человека только на ожидание смерти. Земля является какой-то геенной, где человек терзается страданием до того момента, когда в нем угаснет всякое желание жизни. Все блага, которых он добивается здесь, власть, честь, дружба — иллюзорны; правда, в любви он может предчувствовать, что такое это далекое царство идеала, но человеческая любовь смешана со страстью и приводит человека к спасению только благодаря самой чрезмерности тех мук, которые она налагает на него. Одна только смерть — благо: Тристан и Изольда умирают, и они спасены. Но жизнь не имеет смысла или, по крайней мере, положительной цели. Представляют ли себе, например, что за жизнь могла быть у короля Марка после той катастрофы, которая поразила его в самых дорогих для него чувствах и поглотила единственные существа, при-

вязывавшие его еще к жизни? Без сомнения, он понял, что Тристан не виноват, он в утешение может сказать себе, что он не отдал своей дружбы недостойному, что может еще верить в силу верности... но это ли — достаточное оправдание жизни? Конечно, он также приходит к полному отречению, к отрицанию воли, но этот аскет, этот «святой» кажется нам скорее побежденным жизнью, чем победителем ее; он больше внушает жалости, чем удивления; жалко, что он тоже не умер, что ему поневоле приходится еще влечить свое пасмурное и бесцветное существование здесь на земле, где все — лишь иллюзия.

Вагнер не удовлетворился таким слишком пессимистическим для его темперамента разрешением проблемы жизни. Сначала отречение явилось у него в своей чисто отрицательной форме как стремление к смерти: Вотан и Брунгильда, Тристан и Изольда отреклись и умерли. Король Марк отрекся и не умер, но сердце его разбито и, кажется, лишено всякой земной надежды. Однако еще во время сочинения «Тристана» Вагнер, кажется, уже предвидел, что на отречение можно смотреть также как на положительный идеал. В первоначальном плане драмы он предполагал противопоставить Тристану, герою страсти, — Парсифаля, героя отречения. Именно в 3 акте, в тот момент, когда Тристан у ног Изольды жаждет смерти и не может умереть, является в виде странника Парсифаль; он хочет смягчить страдание обоих влюбленных, потерявших голову в отчаянии, — словами утешения успокоить скорбь Тристана, напрасно ищущего смысла жизни среди мук неутолимой страсти. Вагнер отказался от такой развязки, решив, что личность Парсифаля, показывающаяся таким образом без всякой подготовки в конце этой пылающей страстью драмы, оказалась бы трудной для восприятия и понимания. Поэтому мы не знаем наверное, в каком духе он истолковывал этот эпизод и тем самым в какой степени он уклонялся уже в 1855 г. от чистого песси-

мизма; но нам кажется весьма вероятным, что он воплотил в Парсифале положительный идеал жалости и любви (милосердия) и тем самым показал, что отрицание воли не есть только принцип смерти, но может быть также и принципом жизни. К этой-то мысли все более и более и склонялся Вагнер. Вместо того, чтобы изображать нам побежденных, находящих себе убежище в добровольно принимаемой смерти, он даст нам потом триумфаторов, которые, заглушив в себе всякое эгоистическое желание, сумеют привести человечество к идеалу. После Вотана и Марка он сейчас же создает Ганса Закса, после Тристана — Парсифаля.





VII

«Мейстерзингеры»

Сочинение «Мейстерзингеров». — Самопроизвольный гений: Вальтер Штольцинг. — Традиция: Бекмесер и мастера. — Ганс Закс примиряет гений с традицией. — Литературная сатира в «Мейстерзингерах». — Любовь Ганса Закса к Еве. — Отречение у Ганса Закса. — Характер Ганса Закса.

Первая мысль о «Мейстерзингерах» появляется у Вагнера уже в 1845 г., когда, рассорившись с публикой оперных любителей и с официальной дрезденской критикой, он задумал написать род комического *contre-partie* к «Тангейзеру», где был бы выведен на сцене самопроизвольный и оригинальный творческий гений в схватке, на поэтическом турнире, с педантизмом и рутинной профессионалов искусства. Чтение гофмановского «Бочара из Нюрнберга» давно обратило его

внимание на почтенную корпорацию мейстерзингеров и на столь оригинальную, чисто *немецкую* буржуазную и народную жизнь этого старого, живописного Нюрнберга, «открытую» Тиком и романтиками в начале нашего столетия. Он прочитал также и старинную нюрнбергскую хронику Вагензейля, вдохновившего еще Гофмана; изучил поэтическое творение поэта-сапожника Ганса Закса, отмеченного самим Гете за бессмертный тип наивного народного гения. Он вдохновился, наконец, двумя, в настоящее время совершенно забытыми, театральными пьесами — четырехактной драмой Дейнгардштейна «Ганс Закс» (1827 г.) и переделанной из той же драмы Лорцингом и Регером комической оперой (1840); и та и другая представляют Ганса Закса влюбленным в дочь одного нюрнбергского золотых дел мастера; он не хочет уступить своей возлюбленной противному и смешному жениху и в конце концов побеждает своего соперника. Комбинируя эти различные элементы, Вагнер, за время пребывания в Мариенбаде в 1845 г., написал драматический эскиз, в котором, за исключением некоторых мелочей, уже можно было узнать всю интригу «Мейстерзингеров» в их настоящем виде. Однако вскоре же Вагнер отказался от проекта. Теперь он думал взяться за комическую оперу только с утилитарной целью, в надежде легким трудом, написанным в «легком жанре», добыть себе блестящий театральный успех, который бы внушил публике уважение к его имени и открыл ему доступ в немецкие театры скорее, чем какая-нибудь «серьезная» большая опера. Однако художественный инстинкт побуждал его к драме и в конце концов взял верх над соображениями практического характера и советами его друзей. Сюжет «Лоэнгина», который он задумал во время пребывания своего в Мариенбаде тогда же, когда набросал и план «Мейстерзингеров», всецело захватил его, отняв у него всякое желание писать комическую оперу. В 1851 году он даже напечатал эскиз «Мейстерзингеров» в своем «Сообщении моим друзь-

ям», а это похоже было на то, что он решительно и навсегда отказывался привести его в исполнение. Десять лет прошло, прежде чем он решил снова взяться за свой проект, и вернулся он к нему только в 1861 г., т. е. в год возвращения своего из ссылки. В продолжение зимы с 1861 по 1862 г. он написал либретто «Мейстерзингеров» и сейчас же выпустил его отдельной брошюрой.

С первого взгляда, между «Тристаном» и «Мейстерзингерами» представляется полный контраст одинаково как с точки зрения содержания, так и формы. Первая из этих драм есть самое мрачное и самое отчаянное из всех вышедших из-под пера Вагнера произведений; любовь является в ней могучей силой смерти; жизнь представляется как долгая агония, как скорбная иллюзия; внешнее действие сводится к строгому минимуму: до крайности упрощенная интрига разыгрывается очень ограниченным числом действующих лиц; пьеса почти вся состоит из диалогов или даже монологов. В «Мейстерзингерах» — наоборот, поток жизни и веселья; здесь развертывается широкая картина немецкой буржуазной жизни вместе с ее смешными сторонами и странностями, а в особенности с ее простым и здоровым весельем; интрига сравнительно сложная и запутанная при очень большом числе действующих лиц; внешнее действие проносится в каком-то чрезвычайно быстром, по временам почти головокружительном движении, как, например, в дивном финале второго акта; ансамбли и хоры более часты, чем во всех других партитурах Вагнера. Словом, с первого взгляда кажется, что «Мейстерзингеры», — это какая-то в одно и то же время поэтическая и смешная, вроде шекспировской фантазии, интермедия, которая прерывает собою натуральную серию «серьезных» драм Вагнера. Ничего подобного — в действительности. Изучение внутреннего действия «Мейстерзингеров», напротив, покажет нам тесную родственную связь, со-

единяющую эту драму с «Тристаном» — с одной стороны, и с «Парсифалем» — с другой.

Идея, которая с самого начала отделяется в эскизе 1848 г., — так же, как и в окончательном либретто «Мейстерзингеров», это — естественный и неизбежный антагонизм между истинным и наивным гением и педантами-художниками, у которых строгое преклонение пред уставом соединяется с полным отсутствием всякого поэтического темперамента.



Вальтер Штольцинг.

Вальтер Штольцинг представляет собою самопроизвольный природный гений. Он — поэт, никогда не слушавший

уроков ни одного мастера, никогда ни в какой школе не обучавшийся правилам своего искусства. Он по происхождению благородной крови и проводил жизнь вдали от городского шума в своем уединенном замке. Зимой, когда снежный саван покрывал поля и замок, он читал в старинной, завещанной ему дедами книге стихи Вальтера Фогельвейде, где воспевалось великолепие возрождающейся весны. Потом, когда наступало лето, когда снова зеленеющий лес наполнялся шумом и голосами птиц, он задумчиво бродил в тени больших деревьев, прислушиваясь к этой праздничной мелодии природы, к этому нежному и столь могучему голосу, и там вновь обретал свежими и живыми те звуки, которые очаровывали его в длинные зимние вечера в поэмах старого певца любви. Прислушиваясь к шуму леса, к пению синичек и зябликов, Вальтер стал поэтом. Он, как Зигфрид, — дитя природы и проводит жизнь, руководясь своими инстинктами и не заботясь о человеческих условностях. Едва он показывается в Нюрнберге, как уже влюбляется в Еву и смело открывает ей свою страсть, вопреки всем «обычаям», в церкви, полной народа; а когда она уходит от его признания в любви, то он тотчас же решается добыть ее силой. Он хочет сначала принять участие в поэтическом турнире, наградой за победу в котором будет ее рука; оспаривать ее у мейстерзингеров, которые будут добиваться ее руки своим пением в присутствии всего народа. Когда он видит себя отвергнутым ими и исключенным из конкурса, то он, ни минуты не откладывая, решается похитить ее; если он не может добыть Еву при помощи своего искусства, то надеется на насильственные меры; он в нетерпении хватается за рукоять меча ради своей милой, даже не вовремя, — против безобидного ночного сторожа, рожок которого он принял за вызов на поединок. И все же этот пылкий герой, который с надменной смелостью держит высоко голову при всем собрании школы озлобленных против него мейстерзингеров, без сопротивления подчиняется

весьма кроткому и в то же время весьма сильному авторитету Ганса Закса и позволяет руководить собою этому другу, инстинктивно угадывая в нем мудрость более высокую, чем его.

По отношению к Вальтеру, представляющему собой инстинкт, мейстерзингеры — почтенные, но ограниченные защитники правил, условий, традиций. Они по большей части славные, добродетельные, почтенные и посредственные буржуа. Порою их глупость доходит до злости. Городской писарь Сикст Бекмесер не только самый отъявленный педант в Нюрнберге, но и, сверх того, низкий и бесчестный интриган. Этот с большими претензиями глупый старый холостяк является влиятельным лицом: он имеет собственный дом, пролез в Совет, занимает завидный, высокий пост меркера в корпорации мейстерзингеров, т. е. критика, на обязанности которого лежит отмечать мелом на черной доске те преступления против неприкосновенных правил «табулатуры», которые проскальзывают у певцов. Тем не менее он — плоский плут, побуждаемый всегда самыми низменными, самыми вульгарными чувствами. Несмотря на свои 50 лет, он добивается руки Евы, зарится на ее крупное приданое, и так как менее уверен в своей способности очарования, чем в своем мейстерзингерском таланте, то и сетует на то, что Погнер предоставил своей дочери право отказать победителю на поэтическом конкурсе, если он не понравится ей, и хотел бы убедить его воспользоваться своей властью для того, чтобы принудить бедняжку во что бы то ни стало выйти замуж за победителя. Он питает самую низкую ненависть к тем, в которых он видит возможных соискателей руки Евы, особенно к Гансу Заксу и Вальтеру. Для достижения своих целей все средства кажутся ему хорошими; он не стесняется даже украсть со стола у Ганса Закса только что написанные последним стихи, которые писарь принял за стихи, сочиненные поэтом-сапожником для того, чтобы на конкурсе добиваться руки Евы. «Я еще не встречал человека более негодного», — гово-

рит о нем Ганс Закс. И действительно, Бекмесер был бы совсем гнусен и возмутителен, если бы не был животным еще более смешным, чем злым, и если бы, видя и слыша его, сейчас же не догадывались, что его самодовольство и глупость, в конце концов, помешают ему иметь успех в его грубых намерениях. Но Бекмесер является каким-то исключением среди мейстерзингеров. Почти все они — люди вполне почтенные, немного пристрастные к себе, любящие свою покойную жизнь, враждебные ко всякому выбивающему их из круга привычек новшеству; ничего не смысля в поэзии, являющейся для них таким же ремеслом, как и всякое другое, они с какой-то почти трогательной, но и крайне смешной искренностью считают себя призванными на земле представителями ее. Во главе их блещет золотых дел мастер Погнер, бравый, достойный человек, по-видимому, весьма искренно преданный своему искусству, так как он добровольно предлагает свою дочь вместе с богатым приданым лучшему из мейстерзингеров; немного, быть может, пустоватый, потому что если он и назначил поэтический турнир, то делал это больше из-за мелочного тщеславия, — чтобы показать, что не все буржуа — копеечники, что и они умеют поспорить в щедрости с большими господами; впрочем, — превосходный отец, потому что, в конце концов, он ничего так не желает, как только счастья своей дочери, и был бы в отчаянии, если бы по его вине бедной Еве пришлось выйти замуж за ненавистного ей искателя ее руки или остаться в девушках. В сущности, сам по себе, Погнер не очень полагается на свою великую идею, когда видит Вальтера Штольцинга — которого он охотно назвал бы своим зятем — отвергнутым мейстерзингерами, и когда сознает, что, быть может, ему придется отдать свою Еву ненавистному ей пятидесятилетнему Бекмесеру; он охотно спросил бы совета у Ганса Закса, если бы не было уже слишком поздно, чтобы можно было пятиться назад. И вот он чувствует себя облегченным от большой тяжести, ко-

гда видит, в конце концов, свою дочь замужем по сердцу благодаря находчивости и благодетельной хитрости Ганса Закса. Таким образом, Вагнер не является ни строгим, ни справедливым по отношению к представителям правила и условий общества; он осмеивает их странности и бичует их пороки, но без умышленной язвительности; его драма никогда не переходит в революционный памфлет. И если он явно принимает сторону гения против завистливой, рутинной посредственности, то при всем том он умеет с очаровательным юмором показать все, что есть поэтически привлекательного и трогательного, здорового и веселого в тихой буржуазной жизни, протекающей скромно и ограничено, но в своем спокойствии остающейся почтенной под охраняющей сенью старых нравов и старых традиций.

Сверх того, истинно мудр, по мнению Вагнера, не юный революционер Вальтер, а сапожник-поэт Ганс Закс, самый великий среди мейстерзингеров, «последний представитель творческого, художественного народного духа», который мечтает соединить гений с правилом, инстинкт с традицией. В Нюрнберге он является любимцем народа и пользуется его доверием и любовью. Со своей стороны, и он имеет веру в народ. В то время, как мастера, пропитанные своим педантским знанием правил, презирают простой народ, желают сделать из искусства книжную забаву и надменно провозглашают: «Там, где говорит народ, я держу уста закрытыми», — Закс, напротив, благоговейно уважая правила и традиции, хотел бы, чтобы народ время от времени был допускаем к суду над произведениями мастеров: «Поймите же меня, — говорит он им, — согласитесь с тем, что я хорошо знаю правила и что много лет я направлял свои заботы на то, чтобы корпорация благоговейно хранила уважение к уставу. Но раз в году, по мне, казалось бы благоразумным подвергнуть испытанию самые правила, хотя бы для того, чтобы увидеть, не погибли ли в старой колее привычки их сила и жизнь; и ес-

ли вы еще на пути природы, то один тот может сказать вам правду, кто совсем не знаком с табулатурой». Он находил справедливым то, чтобы на турнире мейстерзингеров, где должна решиться участь Евы, присуждал награду народ.



Ева Погнер.

«Дайте народу, — говорит он, — высказать суждение; выбор его будет наверное согласен с выбором дитя». И так как он верит в инстинктивную мудрость простых сердец, то с первого же раза и угадывает гений Вальтера. Он почти один защищает его против Бекмесера и мейстерзингеров, которые,

придя в негодование от смелости и новизны его поэзии, не хотят дать ему докончить его пробное пение. Он знает, в самом деле, что традиция не есть все и что нельзя судить блестящую импровизацию юного рыцаря по тесным правилам табулатуры: «Ни одно правило не соблюдено, — говорит он, — и все же в этих стихах нет никакой ошибки. То была старая и в то же время столь новая песня, как пение птиц в сладком месяце мае. Кто внимал ему и в своем безумии захотел петь, как птица, встретил лишь улыбки и насмешки. Нежный закон весны и любви вдохновил его сердце: он пел так, как будто сама необходимость управляла им!.. Той птице, которая сегодня пела, природа дала благозвучный голос; если он и напугал мастеров, то при этом очень понравился Гансу Заксу».

Сапожник-поэт чтит в Вальтере блестящее проявление поэтического инстинкта, того инстинкта, который смутно дремлет в глубине темной души и простых сердец и с какой-то стихийной силой прорывается у некоторых избранных натур. При всем том он знает, что сам гений не может обойтись без правила. «Прощайте, мастера, навсегда!» — восклицает Вальтер, покидая школу, из которой его изгоняет ограниченный ум педантичных блюстителей устава. Ганс Закс не так понимает это. Одного поэтического инстинкта недостаточно для того, чтобы сделаться великим поэтом. Конечно, весна и любовь внушают гению за прекрасные годы юности бессмертные напевы; но он должен с ранних лет научиться также сознательному и обдуманному искусству мастеров, для того чтобы, когда придут зрелые годы вместе с их житейскими заботами, когда весна и страсть уже не станут петь за него, то он все же, с помощью правил, сохранил бы на всякое время и во всякую пору тот божественный дар певцов, который дан ему от природы. И вот Вальтер послушно подчиняется влиянию Ганса Закса. Он соглашается приучить свое свободное вдохновение к требованиям устава и диктует

сапожнику-поэту конкурсную песню, в которой традиционные формы искусства мастеров являются почти соблюденными. Однако в последний раз гордость его воспламеняется в конце, когда Погнер, после конкурса, из которого Вальтер вышел победителем, предлагает ему место в рядах мейстерзингеров. Первым его побуждением было отказаться от того нового достоинства, которое хотели ему поднести, и наградить мастеров презрением за презрение. На этот раз вмешательство Ганса Закса приводит его к более справедливым чувствам: Ганс Закс указывает ему на опасности, которые угрожают немецкой стране, знати, отделяющей себя от народа, забывающей свой родной язык, ослепленной итальянским искусством и модами и соблазненной процветающей по другую сторону Рейна культурой. Против этого вторжения чужестранцев нет более верного оплота, как только истинно национальное искусство старых немецких мастеров. Поэтому говорю вам: «Чтите немецких мастеров; привлекайте к себе плодовитых гениев, и если вы будете сочувствовать их делу, то хотя бы даже, как дым, исчезла Священная Римская империя, у нас все-таки останется священное немецкое искусство!» Ганс Закс мечтает соединить в гармоничном братстве гений с правилом, свободный творческий инстинкт поэта с благоговейным уважением к славной традиции искусства.

Рассматриваемые в таком виде «Мейстерзингеры» представляются нам чем-то вроде литературно-эстетической сатиры; и чувство, которое господствует в пьесе, основанной на этих данных, есть ирония. Эта ирония затрагивает, по замечанию Вагнера, не заблуждения и самые пороки настоящего времени, а лишь отдельные, условные формы, под которыми обнаруживается порочный и развращенный дух настоящей эпохи. С такой точки зрения «Мейстерзингеры» есть картинное, комическое описание буржуазных предрассудков, самодовольной и самоуверенной глупости в той частной форме, в которую они облакаются в Нюрнберге во времена Ганса За-

кса. Подобный сюжет, с первого взгляда, может показаться неподходящим для того, чтобы можно было трактовать о нем в форме музыкальной драмы, потому что музыка, как мы это видели, бессильна в описании всего того, что является случайным и условным; но нужно заметить, что она, по крайней мере, может описывать «то, что есть вечно человеческого в условном», т. е. всеобщее и постоянное стремление человеческого ума формулировать законы — в искусстве ли, в морали или в политике — и вообразить, что эти законы, значение которых эфемерно и кратковременно, есть нечто святое и божественное. В этом смысле смешные стороны моды и условия могут дать сюжет для музыкальной драмы. Однако достоверно то, что такой сюжет, как «Мейстерзингеры», если ограничиться только признанием в нем сатиры, направленной против рутинной посредственности тупых и педантичных буржуа, не представляет крупного материала для музыканта, знающего границы своего искусства и не желающего впасть в произвол. Поэтому не будем удивляться, если Вагнер, пока он не видит другого в этом сюжете, чувствует в себе мало влечения к драматическому эскизу, быстро набросанному им в 1845 г.

То, что побудило его снова взяться за свой проект, это — замеченная им возможность соединить литературную и социальную сатиру с человеческой драмой, которая разыгрывается в глубине сердца Ганса Закса. Эта драма является столь внутренней и сокровенной, что с трудом обнаруживается в самом тексте поэмы и открывается, так сказать, только с помощью музыки. Однако она имеет безусловно важное значение для понимания пьесы и придает последней совершенно новый философско-поэтический смысл. В пьесе, написанной в 1862 г. — только в этом она и отличается от эскиза 1845 г., — Ганс Закс уже не только представитель национального народного искусства, — тот мудрый, воздержанный ум, который работает над соединением гения с традици-

ей; он в то же время становится тем мудрецом Шопенгауэра, который геройским усилием отречения достигает самого высокого совершенства, какого только может когда-либо достигнуть человек.



При рассмотрении пьесы с такой точки зрения «Мейстерзингеры» повествуют о том последнем испытании, которое должен преодолеть Ганс Закс, чтобы прийти к наивысшей мудрости и к внутренней, невидимой и молчаливой победе над самим собой. В сердце ремесленника-поэта есть зазноба. Никому не признаваясь в том, да и сам почти не сознавая того, он любит в Еве, с нежностью более трогатель-

ной, чем нежность отца или друга, девушку, готовую распуститься в роскошный цветок. Без сомнения, он отстраняет от себя мысль жениться на ней; ведь он если не старый, то по крайней мере пожилой уже вдовец; он вполне ясно говорит об этом Бекмесеру, который боится встретить в нем конкурента: «Ну нет, господин отметчик! Воздыхатель должен быть сделан из дерева, более зеленого, чем вы и я, если Ева должна будет пожаловать его наградой». С первым появлением Вальтера на сцене он почувствовал любовь Евы и прекрасного рыцаря и хочет только одного, чтобы юная девушка могла выйти замуж за того, за кого будет говорить ее сердце. Однако на одно мгновение надежда, кажется, улыбнулась ему: он может считать себя любимым. Ева чувствует к Гансу Заксу глубокую, искреннюю детскую привязанность; если бы сердце ее было свободно, если бы небо, так сказать, не выбрало за нее, устроив ей встречу с Вальтером, то она великодушно отдала бы награду Гансу Заксу перед всеми мастерами в день конкурса. И вот она приходит в лавку к сапожнику-поэту для того, чтобы узнать от него, имел ли Вальтер успех в пробном пении и может ли он завтра конкурировать с мейстерзингерами в искательстве ее руки. Чтобы получить от него нужные ей сведения, она начинает кокетничать; она ласкает его с невинным лукавством; хочет заставить его поверить, что она не без удовольствия увидела бы его победителем на поэтическом конкурсе, который решит ее участь.

Ева. Не может ли иметь успех вдовец?

Закс. Дитя мое, он был бы слишком стар для тебя.

Ева. Ну, как слишком стар! Здесь должно побеждать одно только искусство; кто только смыслит в нем, тот и может добиться моей руки.

Закс. Ева, милая моя, ты говоришь мне басни.

Ева. Нет! Это вы мне говорите вздор. Сознаться же, что ваш нрав изменчив; Бог знает, кто сегодня занимает место в вашем сердце! А я уж сколько лет думала, что я хозяйничаю в нем.

Закс. Несомненно, потому что я с удовольствием носил тебя на руках.

Ева. Я вижу это хорошо; это было потому, что не было у вас детей.

Закс. Когда-то и я имел жену и детей.

Ева. Но ваша жена умерла, а я вон какая уж большая!

Закс. Да, красавица большая!

Ева. Вот потому-то я и думала, что вы возьмете меня в свой дом вместо жены и детей!

Закс. Тогда я имел бы все сразу: и дочь, и жену; конечно, это была бы весьма приятная радость! Да, да! Мысль твоя очень даже хороша!..

Как-никак, а башмачник-поэт взволновался. А что, если бы тайная мечта его души осуществилась! Но не открывая волнующих его чувств, не покидая шутливого тона, он искусно испытывает сердце Евы. И тотчас же истина обнаруживается: едва он рассказал о неудаче Вальтера и притворно стал на сторону мейстерзингеров против него, как девушка уже выдала своей досадой и негодованием весь секрет своего сердца. Тогда Ганс Закс решил так: отказавшись сейчас же, без единого жалобного слова, от всякого эгоистического желания, он станет стараться для счастья Евы. «Дитя мое, — говорит он потом девушке, — я знаю одну печальную историю о «Тристане и Изольде». Ганс Закс был мудр и не пожелал счастья короля Марка. Ремесленник-поэт отрекся, как король Марк, но отрекся вовремя, и не нужно было никакой катастрофы, чтобы озарить его. Он без всякого бесполезного возмущения, молчаливо и покорно преклоняется пред тем естественным законом, который хочет, чтобы юность соединялась с юностью. Он свободно отказался от всякого стремления к эгоистическому счастью, достигнув таким образом того состояния высшего освобождения, которого достигают Брунгильда после смерти Зигфрида, Вотан после падения его честолюбивых грез, Марк после катастрофы с гибелью единственных существ, привязывавших его к жизни. И покорность его делается еще более прекрасной и величественной,

чем покорность других вагнеровских героев, — тем, что она не является ни отчаянной, ни скорбной, а улыбающейся и мужественной. Ганс Закс отрекается от счастья без жалоб, без отчаянных воплей, без трагических жестов. Один только раз, когда две четы, которые были обязаны ему своим счастьем — Вальтер и Ева, Давид и Магдалена, — соединяют свои голоса, чтобы воспеть новое счастье, Ганс Закс, более одинокий, чем когда-либо, в этом разливе радости, испускает меланхолический вздох, который проходит незамеченным посреди веселья его любимцев: «Пред дитятей милым, благородным я охотно пропел бы; но я должен заглушить нежную печаль моего сердца; то была лишь вечерняя, прекрасная греза, о которой едва лишь смею я во сне мечтать!»

Вместо того, чтобы желать смерти или скорбеть о самом себе, он думает только о том, как бы сделать счастливыми окружающих. Он хорошо знает в своей высокой мудрости, что все здесь только иллюзия. «Глупость! Глупость! Все только глупость!» — восклицает он в знаменитом монологе 3-го акта. Но эту глупость, которая является в хрониках городов, в истории народов, эту глупость, которая только что охватила мирных граждан Нюрнберга и толкала их, неизвестно для чего, одних против других, — потому что хитрец Кобольд перебрался на старую сторону города, потому что какой-то светляк напрасно искал свою подругу, потому что бузина распускалась, потому что это был вечер на Иванов день, — эту глупость Ганс Закс вовсе не ненавидит, но со снисходительной улыбкой извиняет ее. И он понимает, что долг мудреца — искусно направить эту беспорядочную сарабанду так, чтобы она произвела удачный эффект, чтобы, в конце концов, она дала начало одному из тех высших созданий, которые могут родиться только с крупицей глупости... Чтобы утешить себя в гибели своей прекрасной мечты, он соединяет ту, которую любит, со своим юным, счастливым соперником, пристыжает злого Бекмесера и примиряет Вальтера с мейстерзингерами. Полная покорность, пессимистиче-

ское понимание вселенной становятся у Ганса Закса, как это будет с Парсифалем, мотивом действий, принципом новой, более высокой жизни.



Ганс Закс.

Что дает «Мейстерзингерам» исключительное место в произведениях Вагнера, это — то, что все внутреннее действие, вся внутренняя драма, которая разыгрывается в глубине души Ганса Закса, остается почти незаметной в поэме; и только в музыке, и притом с полной ясностью и с весьма сознательным в своих эффектах искусством, Вагнер отметил различные фазы той чувственной эволюции, которая ведет ремесленника-поэта от вспыхнувшей надежды к скорбному

отречению и под конец к ясной и торжествующей покорности. Может быть, такой оригинальный смелый прием, каким мог воспользоваться один лишь драматург-музыкант, еще более увеличивает сильную и трогательную красоту фигуры Ганса Закса. В словах своих он всегда применяется к понятиям окружающих его людей. И однако, с другой стороны, чувствуется, что он стоит бесконечно выше всех их, что он живет в той сфере, куда не проникает никто из них. Его высшая мудрость совершенно изолирует его от всех этих добрых нюрнбергских буржуа, волнующихся кругом него. Никто из них и не подозревает глубины души этого скромного простого ремесленника, который не является ни таким богачом, как Погнер, ни таким знатным, как Вальтер, и не занимает никакой видной должности. Он проходит одиноким и непонятым среди занятых делами и рассеянных соотечественников. Только одна Ева угадывает кое-что из чувств, наполняющих это великое сердце; она инстинктивно чувствует, что жестоко поступает со своим другом; несколько мгновений она предчувствует скорбную тайну, которую Ганс Закс прячет от всех глаз; но она счастлива: в опьянении от своего счастья, она очень скоро закрывает глаза на ту тревожную глубину, в которую взор ее был погружен на один момент. И вот тайна Ганса Закса так и остается скрытой в глубине его сердца — неизвестная для всех актеров драмы, едва подозреваемая зрителем, внимание которого поглощается видимым, понятным действием, тем, что говорится и что видится на сцене, угадываемая только теми, кто при запутанности внешней интриги может уловить внутреннюю идею драмы и понимает ту чудную симфонию оркестра, которая дает столь живой и картинной пантомиме ее глубокий смысл.

Благодаря этой новой концепции характера и роли Ганса Закса «Мейстерзингеры», в конце концов, становятся в весьма тесную связь со всеми произведениями Вагнера и отмечают собою важный переход во внутренней эволюции, которая ведет его от полного пессимизма снова к относительному оптимизму. Ганс Закс является таким же «отрицающим», как

Вотан или Марк, но он не побежден жизнью; испытание, которому он подпал, не сломило в нем жизненной силы; и пьеса оканчивается чем-то вроде апофеоза, когда Ганс Закс, приветствуемый единодушными кликами народа, является пред нами, так сказать, духовным главою своих сограждан. Таким образом, отступая от пессимизма «Тристана», Вагнер провозглашает, что жизнь может иметь смысл даже для тех, которые совершенно отреклись от всякого эгоистического желания. Важно заметить, что эта перемена совершается в нем накануне неудачи, постигшей «Тангейзера» в Париже, следовательно, значительно раньше того момента, когда вступление на престол короля Людвига II дало ему средства и надежду добыть окончательный успех и победу идее музыкальной драмы в Германии. Таким образом, идеи Вагнера о возрождении, которые мы будем разбирать в следующей главе и которые находятся уже в зародыше в «Мейстерзингерах», являются плодом самопроизвольной, *внутренней* эволюции, а не результатом счастливой перемены, которая происходит с 1864 г. во внешних условиях жизни Вагнера, как можно было бы легко подумать. Успех утвердил Вагнера в его оптимистическом настроении, а не вызвал его: уже в эпоху «Мейстерзингеров», в тот момент, когда будущее было еще весьма мрачно для него, он достиг того состояния души, которое он передал с такой захватывающей поэзией в конце своей жизни — в «Парсифале».





ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ВОЗВРАЩЕНИЕ ВАГНЕРА В ГЕРМАНИЮ. БАЙРЕЙТСКОЕ ПРЕДПРИЯТИЕ

I

Сценическое исполнение драм Вагнера

Практическая деятельность Вагнера с 1859 до 1882 г. — Идеальный взгляд на театральное искусство. — Практический характер реформ Вагнера. — Происхождение байрейтской идеи. — Первоначальная форма байрейтской идеи. — Участие Людвига, короля Баварского. — Неудачи проектов Вагнера в Мюнхене. — Сооружение Байрейтского театра. — Художественная реформа, открытая в Байрейте. — Моральное и национальное значение байрейтского дела. — Основная идея Байрейта.

Художественная и умственная деятельность Вагнера не уменьшилась в последнем периоде его жизни. Без сомнения, в годы своего изгнания он окончил, набросал вчерне или по

крайней мере обдумал почти все свои художественные произведения, но раз он возвратился в Германию, то ему оставалось приступить к исполнению своих замыслов, к окончанию начатых произведений, а эта работа потребовала от него целые годы труда. С 1861 по 1867 год Вагнер поставил на ноги «Мейстерзингеров», набросанных им, как мы только что видели, уже в 1845 году; с 1863 по 1874 год окончил «Кольцо Нибелунга», прерванное в 1857 году, наконец, с 1877 по 1882 год написал «Парсифаля», первая мысль о котором появилась у него уже в 1857 году, во время сочинения «Тристана и Изольды». Равным образом за последнее время изгнания Вагнер обладает уже большей частью своих эстетических и философских идей; при всем том его литературная и критическая деятельность не уменьшается. Не изменяя своих существенных взглядов на жизнь и на искусство, он, однако же, смягчает свой непримиримый пессимизм 1854 г. и мало-помалу приходит к учению о возрождении, в котором он примиряет свой оптимистический инстинкт со своими пессимистическими убеждениями. И в целом ряде теоретических произведений, из которых наиболее важные — «Государство и религия» (1864 г.), «Немецкое искусство и немецкая политика» (1865), «Бетховен» (1870), «Искусство и религия» (1880), он излагает свои окончательные мысли об искусстве и жизни и с новой точки зрения разбирает очень много политических и религиозных, эстетических и моральных вопросов.

Но в то время, как Вагнер в последний раз берется за художественный и философский труд, в нем обнаруживается удивительная практическая деятельность, направленная к тому, чтобы поставить на сцене те художественные произведения, которые он написал. По правде сказать, он ни на минуту не переставал интересоваться исполнением своих драм и их распространением на главных сценах Германии и за границей, — даже в те годы, когда изгнание держало его вдали

от театрального мира. А с 1859 года, в особенности после окончания «Тристана», сценическое исполнение его драм выступает на первый план среди всех его забот. С неутомимой энергией он ведет в это время ожесточенную борьбу с недоброжелательством директоров, небрежностью певцов, возрастающей враждебностью критики, с индифферентностью и застоєм публики; с неукротимой настойчивостью; не зная отдыха, он борется за то, чтобы устроить удовлетворительные представления своих драм. Победа долго не давалась. Он начал громким поражением в Париже, где в 1861 году он дал представление «Тангейзера». После этого в течение трех лет начались бесполезные обращения к директорам всех немецких театров о постановке «Тристана», поездки по Германии, России и Австрии, чтобы заработать немного денег и познакомить публику, по крайней мере на концертах, с некоторыми отрывками из его новых произведений. Затем в 1864 году, в тот момент, когда будущее казалось Вагнеру наиболее мрачным, наступил внезапный и решительный поворот, склонивший баланс в его пользу: только что вступивший на престол баварский король Людвиг пожаловал его своей дружбой, своей постоянной милостью, материальной и нравственной поддержкой и отдал в его распоряжение Мюнхенскую оперу с тем, чтобы он поставил там свои произведения; тогда же были устроены образцовые представления «Тристана» (1865), «Нюрнбергских мейстерзингеров» (1868), «Золота Рейна» (1869) и «Валькирии» (1870 г.). Потом наступил момент, когда Вагнер задумал создать специальный театр, в котором бы исполнялось, согласно его идеям, «Кольцо Нибелунга»; тогда снова начались для него годы ожесточенной борьбы, упорного труда, забот и беспокойств всякого рода, за которые (с 1871 по 1876 г.) был создан — и ценою каких усилий! — на Байрейтском холме тот образцовый театр, о котором он мечтал. И вот в 1876 году для Вагнера пробил столь давно желанный час триумфа: он устраи-

вал те достопамятные представления, на которых первые артисты Германии оспаривали друг у друга честь разделить труд маэстро, и когда «Кольцо Нибелунга» было сыграно наконец сполна, с блестящим успехом, пред интернациональной публикой, собравшейся в Байрейт со всех концов Европы, чтобы присутствовать при окончательном торжестве вагнеровского искусства. Наконец, десять лет спустя, в 1882 году, лишь за несколько месяцев до смерти Вагнера, прекрасные представления «Парсифаля» уже вызывали всеобщий энтузиазм и довершали славу, с тех пор всеми признанную, — славу великого артиста.

Разумеется, мы не станем подробно рассказывать здесь о различных эпизодах этой продолжительной борьбы, в которой Вагнер показал, что он велик столько же в деле, сколько и в мыслях, и что его могущественный гений делал его одинаково способным и держать в руках людей, и оживлять в своих драмах всю толпу богов и героев. Мы попытаемся лишь вкратце выделить те главные принципы, которые привели его в сношение с театральным миром того времени и вдохновили его в байрейтском деле.

Значение, какое Вагнер придавал театру, логически вытекало из его теорий о природе музыкальной драмы и миссии искусства. Если лирическая драма есть символическое выражение самого высокого идеала, какой только мог бы себе представить человек, — «живое представление религии», то театр, очевидно, есть ничто иное, как храм этого идеала. Если драма должна быть совокупным произведением, в котором открываются душа и мысль народа, то драматические представления — далеко не пустое развлечение, не «забава»; они должны, напротив, отвечать глубокой потребности народа, который должен желать их и вследствие этого охотно соглашаться на жертвования, необходимые для того, чтобы сделать их, насколько возможно, прекрасными и совершенными. Таким образом, Вагнер мечтает о театральном искусстве,

аналогичном искусству античной Греции, когда через длинные промежутки времени, в торжественные, праздничные дни наиболее одаренные, лучшие среди народа собирались представлять перед собранным народом трагедии, заставлявшие биться в унисон все сердца, и когда каждый находил художественное воплощение своих самых высоких стремлений. Поэтому Вагнер требует от публики действительного и деятельного сотрудничества в «сложном» деле искусства, от художников — глубокого понимания нужд и желаний народа; от исполнителей — бескорыстной любви к искусству и исключаящей всякие эгоистические расчеты восторженной преданности общему делу.

Современная Европа, так как она еще не имеет музыкальной драмы, достойной этого названия, не имеет также и настоящего театрального искусства. Существующие лирические сцены являются натуральным планом, по которому строится наша обыкновенная опера — эта ненавистная Вагнеру художественная форма, в которой он видел жалкую карикатуру истинной драмы. Он особенно упрекает нынешние театры в том, что они — не художественные учреждения, а промышленные предприятия, что за высший закон они принимают не бескорыстное стремление к прекрасному, а погоню за верным успехом, преследуя материальные интересы. Равно как традиционная опера есть произведение «эгоистическое», в котором поэзия, музыка и танец заключают на время союз, никогда внутренне не соединяясь так, чтобы дать происхождение истинной музыкальной драме, так и лирический театр прикрывает толпу лиц, которые вместо того, чтобы братски делить труд в общем деле, эгоистично тянут каждый в свою сторону. Директор является простым промышленником, спекулирующим на той бесконечной жажде развлечений, которая томит жителей больших городов; он знает, что для того, чтобы наполнить свою кассу, нет более верного средства, как только угождать вкусу этой пресыщенной, переутомленной,

изнуренной дневным трудом публики, которая приходит в театр, чтобы отдохнуть и повеселиться; поэтому он каждый вечер берет в свое распоряжение блестящий, роскошный зал, окруженный рядами лож, куда женщины приходят выстав-лять напоказ свои туалеты и иметь салон; среди этой пыш-ной обстановки любители оперы продолжают светскую жизнь, к которой они привыкли, и присутствуют на спектак-ле, все равно как если бы они пришли в кафе или салон единственно за тем, чтобы найти там себе развлечение, кото-рое позволит им приятно провести вечер и не потребует от них серьезного умственного напряжения. И в то время, как директор думает только о том, как бы сделать хороший сбор, артисты также думают только об одном, а именно: как мож-но больше обратить на себя внимание той публики, от бла-госклонности которой зависят и богатство, и слава; честолю-бие каждого тенора, оперной певицы, танцовщицы, машини-ста, костюмера, капельмейстера направлено к тому, чтобы сделаться заметным, прослыть за светило, хотя бы даже и в ущерб самой пьесе. Зато никто из всей оперной труппы не позаботится серьезно о том, чтобы сделать представления истинно художественными, старательно и сознательно поста-вить на сцене ценные произведения сообразно с замыслами их авторов. Такая труппа, очевидно, не способна играть му-зыкальную драму так, как понимает ее Вагнер. Дайте ей са-мый настоящий шедевр, и она поспешит обезобразить его эгоизмом и небрежностью, искалечить ленью и непонимани-ем, разрушить в нем гармонию; одним словом, она из музы-кальной драмы сделает простую оперу.

Против этой-то рутины театральной промышленности, против апатии публики и старался действовать Вагнер, и не только в ту эпоху, когда он создавал Байрейтский театр, но и во все периоды своего художественного поприща. Реформа театра есть, действительно, необходимое следствие реформы драмы так, как понимал ее Вагнер.

Заметим прежде всего, что в своих стараниях реформировать театральные нравы Вагнер не является ни непримиримым, ни утопистом. Вполне хорошо зная то, чего он хочет и к чему стремится, он отнюдь не начинает с изложения грандиозной программы необходимых реформ или с построения на бумаге проекта образцового театра. Совсем напротив, в своих задачах он всегда остается практиком и всегда и везде старается приспособляться к обстоятельствам, извлекать возможно наилучшую часть из того, что он находит вокруг себя. Он хочет, чтобы театр не был промышленным предприятием и чтобы играли в нем не из-за денег; но он не понимает под этим разрушения всей организации существующих театров. Он замечает, например, в своем проекте реформы Дрезденской оперы в 1848 г., что денежное пособие, жалуемое опере королем, может быть сильным орудием для возрождения театра; тогда интендант, будучи избавлен от необходимости ставить все в зависимость от сборов, может взяться за эстетическое воспитание публики, вместо того чтобы покорно сгибаться пред ее требованиями; только нужно, чтобы он сделал из этого пособия правильное употребление и воспользовался им для поднятия художественного уровня представлений, а не бесполезно тратил его на внешнюю роскошь; стало быть, достаточно было бы немного доброй воли и художественного идеализма, и театральное искусство было бы освобождено от унижительной власти «презренного металла». С другой стороны, Вагнер хочет снять с представлений печать банальности, которую они носят в больших городах, и в то же время поднять уровень их художественного совершенства. С этой целью он предлагает уменьшить число театральных вечеров: тогда артисты, уже не приневоливаемые к подавляющей работе, будут иметь время лучше поработать над своими ролями и сохранят энергию, необходимую для уверенной и теплой игры. Такие нововведения, восхваляемые им в его мемуарах 1848 г. о Дрезден-

ской опере или же в этюде 1863 г. о Венской королевской опере, еще не составляли никакой революции, но просто — реформу, которую можно было бы испытать без особенного финансового риска и ничем не компрометируя положение тех же оперных театров. Наконец, не следует также воображать, что Вагнер для осуществления своих драматических идей требовал экстраординарных материальных расходов. Он, в случае надобности, очень хорошо умел сообразоваться с тем, что имелось у него под руками. «Лоэнгрин» был дан в маленьком Веймарском театре и при весьма ограниченных средствах, если сравнить их, например, со средствами Дрезденской оперы; и тем не менее художественный результат, полученный без чрезмерных затрат благодаря хлопотам Листа, был весьма значительный и доставил Вагнеру большое удовольствие. Равным образом Вагнер сумел воспользоваться частью весьма ограниченных средств Цюрихского театра так, чтобы устроить хорошие представления «Моряка-скитальца».

Итак, в своей реформе театра Вагнер отнюдь не поступает, как непримиримый и химерический утопист, который хочет во что бы то ни стало осуществить мысль, так сказать, а priori и целиком вылившуюся в его мозг. Идет ли дело об установлении формы музыкальной драмы или об организации образцовых представлений его произведений, везде руководит его силами опыт, а не теория. А Вагнер обладал глубоким знанием всего театрального дела, потому что большая часть его жизни протекла среди художников и актеров. В речи, произнесенной в 1856 г. в Сент-Галлене, он возводит в принцип то, что «лучше совсем без театра, чем плохой театр», весьма энергично утверждая этим необходимость во что бы то ни стало поднять уровень театральных представлений. Но на практике он прекрасно сговаривается и избегает делать исполнение своих произведений невозможным благодаря чересчур безусловным требованиям; он с глубокой справедливостью определяет ту степень идеализма, какой действи-

тельно можно добиться от многочисленного персонала, принимающего участие в представлении музыкальной драмы, и умеет делать духу времени уступки, необходимые для того, чтобы не погубить свое предприятие. Одним словом, его непримиримость как художника и теоретика всегда умеряется весьма ясным и правильным пониманием настоящего и его нужд; он в одно и то же время и убежденный идеалист, и чуткий реалист, который умеет с верным тактом выбрать средства, могущие привести его к успеху.

Но вот в сентябре 1850 г., после представления «Лоэнгрин» в Веймаре, в тот момент, когда Вагнер обдумывал план драмы о юном Зигфриде, в первый раз в письмах его появляется мысль построить специальный театр, для того чтобы поставить в нем свои произведения. Если бы ему пришлось располагать суммой около 10.000 талеров, пишет он своему другу Улиху, то он построил бы на поляне, в окрестностях Цюриха, из досок и бревен театр; организовал бы местный хор и оркестр, по большей части из любителей; привлек бы отовсюду певцов, наиболее способных создать крупные роли его драмы. Он пригласил бы, через журналы, на это драматическое торжество всех любителей немецкой музыки; созвал бы также всю цюрихскую молодежь, студентов, хоровые общества и т. д.; для всех вход был бы бесплатный. Когда все было бы готово, он поставил бы три раза в продолжение одной недели «Зигфрида», после чего театр был бы сломан, и партитура сожжена. «Тем, которым эта вещь понравилась бы, я сказал бы тогда: ну, хорошо! сделайте то же. А если бы они захотели услышать от меня новое произведение, я сказал бы им: соберите сперва потребное количество денег!»

Когда Вагнер строил в своем воображении этот большой план, то в то же время он был первый, который отдавал себе отчет во всем том, что было химерического в подобной идее. Несмотря на презрение, которое он питал к оперным теат-

рам, он является в то время весьма озабоченным тем, как бы упрочить за своими драмами, насколько возможно, широкое и быстрое распространение на лирических сценах Германии. Он горячо желает, чтобы его произведения игрались, и это — не только из-за денежного заработка, но также и в интересах его славы; это желание является даже настолько сильным, что, как мы видели, ему приходится допустить поистине несовершенные представления своих произведений. Проект завести специальный театр для своих драм на сюжет легенды о Нибелунгах остается для него в положении неопределенной надежды; но эта надежда дорога ему и дает ему мужество продолжать свое дело. У него является мысль принести в жертву своим материальным нуждам «Тангейзера» и «Лоэнгрина», продать их миру Альбериха, обществу капиталистов. «Кольцо Нибелунга» не должно подвергнуться той же участи: ни за какую цену оно никогда не будет предметом торговли.

Лишь только Вагнер задумал в 1851 г. общий план тетралогии, как уже отказался от всякой мысли о том, чтобы представить это исполинское произведение на какой-нибудь лирической сцене Германии. Решено не допускать исполнения «Кольца» по частям, пока он сам не устроит торжественный праздник, на котором четыре драмы будут исполнены подряд. И вот он непосредственно пишет к Листу, которому сам же обещал «Юного Зигфрида» для Веймарского театра, — с тем, чтобы взять назад это обещание. Он хочет три года своей жизни посвятить на окончание тетралогии, потом построить на берегу Рейна театр и после года подготовительных занятий торжественно представить в нем свое произведение. «Как ни безумен этот план, — пишет он Листу, — однако же ему одному я и посвящаю мою жизнь и мое искусство. Если я осуществлю его, я заживу роскошной жизнью; если же я сяду на мель, то я умру за прекрасной работой». Два года спустя план его еще расширяется; так, он ду-

мает устроить в своем специальном театре цикл образцовых представлений всех своих драм, включая в то число и «Кольцо». И в течение еще четырех лет он работает над великим произведением, поддерживаемый сомнительной надеждой, решившись рискнуть всем ради того, чтобы осуществить его; если он умрет прежде, чем будет поставлено «Кольцо», он завещает партитуру Листу с тем, чтобы последний сжег ее, если ему уже не достичь исполнения ее в желаемом духе. Но в 1857 году он, наконец, утомляется: после отказа издателя Гертеля заплатить ему авансом за партитуру «Кольца» им овладевает уныние, несмотря на увещания Листа, который ручается ему за то, что «Кольцо» будет представлено, по большей мере, через какой-нибудь год после его окончания. Непреодолимое желание снова охватывает его увидеть и услышать свою драму на какой-нибудь лирической сцене Франции или Германии. Он прерывает свою работу над тетралогией с тем, чтобы быстро написать «Тристана», и, отложив в сторону свой грандиозный проект образцового театра, снова пытается счастья на существующих лирических сценах. Впрочем, ему приходится плохо, потому что «Тангейзер» освистан в Париже; а все его старания устроить представление «Тристана» в Страсбурге или Париже, в Карлсруэ или Вене плачевно рушатся.

Обескураженный более, чем когда-либо, не ожидая ничего от будущего, почти готовый на то, чтобы оставить «Кольцо» неоконченным, Вагнер решается в 1862 году, по крайней мере, напечатать поэму своей тетралогии. Во вступлении, насквозь проникнутом глубокой меланхолией, он еще раз излагает тот грандиозный проект образцового театра, который так долго занимал его воображение и идея которого была опубликована уже одиннадцатью годами раньше в «Сообщении моим друзьям». Убеждения его не изменились: он все так же желает специального театра, который бы был построен не в крупном центре, а в деревне или в каком-нибудь ма-

леньком городке; оркестр, помещенный совсем внизу так, чтобы музыканты и капельмейстер были скрыты от зрителей; торжественные представления, даваемые через большие промежутки перед собранием приглашенных слушателей и артистов, а не перед платной, скептической и притупленной публикой больших городов. Только в одном пункте Вагнер несколько изменил свои desiderata: образцовый театр должен быть уже не эфемерным строением, предназначенным к уничтожению после представлений «Кольца», а постоянным учреждением; он должен стать прочным храмом возрожденного, нового искусства, совершенно отличного от традиционной оперы, искусства идеалистического, чисто немецкого, торжество которого было бы бесценным благодеянием для всей нации. Два пути, говорил он, открываются для него в осуществлении этой программы; нужно или чтобы товарищество богатых любителей искусства предоставило в его распоряжение фонды, необходимые для успешного ведения этого обширного предприятия; или чтобы какой-нибудь государь, убежденный в том бесподобном морализующем влиянии, какое может оказывать этот образцовый театр, решился пожертвовать на устройство великих художественных празднеств суммы, бесполезно расходуемые в настоящее время на пособие оперным театрам. И Вагнер тоскливо заключает, предлагая такой вопрос: «Найдется ли такой государь?»

Как известно, воззвание его было услышано. Едва лишь вступил на баварский престол король Людвиг II, как он призвал к себе великого композитора, желая снабдить его средствами, чтобы довести его художественное дело до конца. После первой аудиенции у короля Вагнер 4 мая 1864 г. так писал к своим друзьям тяжелых дней, Вилле, в Мариафельд: «Сегодня я был представлен королю. Он, к своему несчастью, так великолепно одарен, что я боюсь, что его жизнь протечет быстро, как божественное видение, в этом низменном и пошлом мире. Он любит меня с ревностью и огнем первой

ва торжественных представлений, пользуясь средствами, которыми располагала Мюнхенская королевская опера; по его мнению, нужно было показать все силы своего искусства и начать эстетическое воспитание публики; с этой-то целью он и дает представление «Моряка-скитальца» и «Тангейзера» и особенно со всей тщательностью ставит на сцене «Тристана». В то же время для того, чтобы сформировать музыкантов и актеров, в которых он нуждался для представления своих драм, и чтобы развить среди немецких артистов чувство стиля и понимания великого искусства, он предполагал устроить в Мюнхене музыкальную школу, главную идею и пользу которой он излагает в докладе, адресованном 31 марта 1865 г. к королю и в следующем месяце представленном на рассмотрение комиссии. Наконец план знаменитого образцового театра, в котором должны даваться грандиозные представления, устроенные и подготовленные будущей музыкальной школой, был предложен на рассмотрение архитектору Готфриду Семперу, который в январе 1865 г. приезжает в Мюнхен для переговоров по этому делу с королем и Вагнером. Таким образом, великая идея Вагнера вполне осуществлялась, — за исключением того, что образцовый театр должен был находиться не в деревне, а в столице Баварии; едва ли можно ставить в упрек артисту эту уступку, притом же второстепенную, которую он сделал своему державному покровителю.

Отъезд Вагнера в декабре 1865 г. — отъезд, как известно, происшедший по настоянию ополчившегося на него общественного мнения, которому в конце концов должен был уступить сам король — остановил выполнение этого грандиозного плана. Устройство музыкальной школы по идее Вагнера провалилось; Готфрид Семпер удачно окончил проект его театра, модель которого была выставлена в Цюрихе в конце 1866 г. и в первых днях 1867 года представлена на рассмотрение короля Людвига, но дело этим и ограничилось; единственным художественным утешением, которого Вагнер мог

добиться для себя, было представление «Мейстерзингеров» в 1868 г., в Мюнхенской королевской опере. В течение нескольких лет проект его был погребен или по крайней мере отложен на неопределенное время.

Наконец, в 1871 году Вагнер решил, что энтузиазм, внушенный национальному духу победами немецкой армии, должен будет благоприятно отозваться также и на успехе его великого художественного предприятия. И вот, после тщетных исканий материальной и нравственной поддержки у нового имперского правительства, он решил сделать воззвание к своим друзьям, сторонникам искусства будущего. В апреле 1871 г. он отправляется в первый раз в Байрейт, потом 12-го мая того же года выпускает прокламацию, возвещающую о торжественных представлениях «Кольца Нибелунга», и открывает подписку на сооружение образцового театра в Байрейте. После пятнадцатилетнего труда дело было окончено и решительная победа одержана. Мы не станем подробно излагать историю этого великого предприятия, но рассмотрим только, как и в какой степени Вагнер достиг осуществления своей идеи.

Твердая воля Вагнера в начале предприятия отнимала у последнего всякий характер промышленности. Никто не должен извлекать материальную выгоду из байрейтских представлений. Ассоциация «патронов» снабжала предприятие фондами и свободно располагала потом всеми местами. По мнению Вагнера, никто не смел входить в образцовый театр за деньги; его представления являлись частными вечерами, которые зрители устраивали для себя, на свое иждивение и для своего удовольствия; таким образом, публика была призвана принимать активное участие в труде артистов. Таково было первое намерение, отступить от которого Вагнер сейчас же наотрез отказался. Когда в 1873 и 1874 г. финансовое положение байрейтского дела казалось безнадежным, ему предлагали в Берлине значительные суммы, если бы он по-

желал перенести свой образцовый театр в этот город и придать своему предприятию промышленный характер; подобные приглашения приходили к нему из Баден-Бадена, Дармштадта, Лондона и Чикаго. На все эти приглашения он отвечал отказом, предпочитая скорее видеть, как гибнет его дело, чем позволить обезобразить его такой тяжелой уступкой. Байрейтский театр, начатый с сумм, подписанных «патронами» дела, был окончен благодаря материальному содействию Людвига II, который в тот момент, когда Вагнер хотел было публично объявить, что дело проиграно и труды прерваны, выдал авансом фонды, необходимые для того, чтобы довести предприятие до благополучного конца; он должен был вмешаться еще и во второй раз, вскоре после празднеств 1876 г., которые дали значительный дефицит, чтобы спасти дело от угрожавшего банкротства. Таким образом, два раза, в 1874 г. и в конце 1876 г., «патроны» Байрейта оказались не в силах поддержать предприятие, так что Вагнер должен был признаться, что в действительности у Байрейтского театра и «не было «патронов», а были только зрители, весьма любезно оплачивающие свои места». Второй покровительственный комитет, основанный в 1877 году, не проявил большей деятельности: он употребил пять лет на собирание средств, необходимых для постановки «Парсифаля», но не нашел ни денег, нужных для основания школы пения и декламации, необходимой по мнению Вагнера для создания артистов, способных играть его произведения в должном стиле, ни даже средств, достаточных для обеспечения исполнения в Байрейте старых произведений маэстро. Только в этот момент Вагнер, окончательно убежденный в том, что он не может рассчитывать на «патронов» в обеспечении продолжения своего дела, решился, наконец, сделать воззвание уже не только к своим друзьям и приверженцам, но и ко всей платящей публике. В 1882 г., после двух устроенных по подписке представлений «Парсифаля», было дано четырнадцать публичных

платных представлений, успех которых позволил непосредственно основать фонд, необходимый для организации новой серии представлений. После этого Байрейт сделался таким же платным театром, как и все другие. Вагнер понял, что в этом пункте нужно было уступить, — из опасения того, как бы не увидеть гибель своего предприятия, с таким трудом доведенного до благополучного конца; но оно не приняло, по крайней мере, никакого промышленного характера, потому что было решено, чтобы пожертвования, если бы таковые оказались, были сполна посвящены на увеличение запасного фонда театра. Если теперь вход в образцовый театр — за деньги, то зато никто и каплей не может попользоваться от его представлений, и в этом смысле, по крайней мере, основной принцип, положенный Вагнером, является вполне уцелевшим.

Если мы взглянем теперь на байрейтское дело с художественной точки зрения, то заметим, что Вагнер все рассчитал к тому, чтобы сосредоточить внимание исполнителей и публики на представляемых драмах. Ангажированные на байрейтские представления артисты могут всецело посвящать себя своим ролям и углубляться в них на досуге, не заботясь в то же время, как в других театрах, о «репертуаре» и не подвергаясь необходимости один вечер играть, например, «Фаворитку», а на другой — «Валькирию». С другой стороны, благодаря редкости этих представлений, у них нет и времени для того, чтобы утомиться от своих ролей, что почти неизбежно случается в больших городах, когда пьеса, пользующаяся успехом, долгое время не сходит с афиш. Потом, если артист помещается в исключительно благоприятные условия, позволяющие ему глубоко уйти в свою роль и играть ее вполне сознательно, то зато ему запрещается выкраивать себе в общем деле личный и эгоистический успех. Байрейтский театр создан для того, чтобы рельефно показать достоинство представляемых драматических произведений, а не

для того, чтобы удивлять виртуозностью того или другого светила. Все отдельные эффекты должны быть строго подчинены общему эффекту. Певец-виртуоз, как и все исполнители, должен знать свое место; ему не позволено блистать из личного расчета, приближаться к рампе, чтобы пропеть большую арию; он обязан мимировать и декламировать свою роль, заставить себя забыть о своей личности, как можно более отождествиться с тем действующим лицом, которое поручено ему вызвать к жизни на сцене; он не может ждать ни аплодисментов во время исполнения драмы, ни вызовов в конце акта или даже в конце пьесы. Он только — истолкователь той драмы, которую он играет; только в успехе этой драмы должен он видеть награду за свои труды. К драме же направляется беспрестанно и внимание зрителя. Желая отправиться в Байреит, он должен прервать свою обыденную жизнь, бросить свои дела; в силу самых обстоятельств он не идет в театр, как публика больших городов, с тем, чтобы отдохнуть от трудов рабочего дня, а входит в зрительный зал со свежей головой, способной к умственному напряжению, чтобы наслаждаться представляемым произведением. И во время представления нет ничего, что бы отвлекло его. Нет бесполезной роскоши в зале, нет больше лож и галерей, громоздящихся друг над другом к сильному ущербу в акустическом отношении; а просто — места, расположенные ступенями, с рядом лож совсем внизу, несколько возвышающихся над последним рядом кресел. Из такого театра невозможно сделать место светских собраний и продолжать там салонную жизнь: так как спектакль — на сцене, а не в зале, то последний, лишь только начинается представление, погружается во мрак. Изолированный в безмолвной темноте зала зритель не развлекается окружающей его средой, которую он с трудом различает. Он не видит уже оркестра, смягченные звуки которого поднимаются из «тайнственной бездны», скрывающей его от взоров. Таким образом, он, так сказать, поневоле дол-

жен сосредоточивать свое внимание на действии, которое разворачивается на сцене, без сопротивления отдаваться театральной иллюзии и покорно следовать за великим магом, по воле которого зрелище переносится в какие угодно ему воображаемые страны.

Но реформа, примененная в Байрейте, согласно духу Вагнера не является только художественной; она также — моральная и вместе с тем национальная. В самом деле, корень мирового зла, по мнению Вагнера, есть отсутствие любви, *Liebllosigkeit*, или, употребляя шопенгауэровский термин, эгоистическая Воля к жизни, которая отделяет каждый индивидуум от остального мира, мешает ему сострадать чужим скорбям, побуждает его в каждом обстоятельстве отыскивать свой личный интерес и увеличивает таким образом в мире сумму страданий. Этот-то дух эгоизма и стал причиной падения современного общества и нынешнего искусства: *он* устроил повсюду торжество власти капиталистов, *он* вызвал разрыв отдельных искусств, некогда братски соединявшихся в греческой драме; *он* вдохновляет виртуозов и артистов, когда последние отодвигают попечение об искусстве на второй план, после своих мелких расчетов личного тщеславия и честолюбия; *он*, наконец, делает массу публики индифферентной к великому искусству, неспособной страстно отдаться общему делу, заботящейся только о своих удовольствиях и удобствах. Поэтому Байрейтский театр должен быть протестом против этого универсального эгоизма, школой отречения, любви, школой *объективности*. Здесь драмы, предлагаемые на суд публики, должны являться результатом гармоничного соединения всех отдельных искусств; здесь артисты должны научиться сознательно и самоотверженно разделять труд в общем деле, не имея возможности рассчитывать ни на крупную материальную выгоду, ибо они весьма мало получают, ни даже на большой лестный для самолюбия успех вследствие запрещения аплодисментов и вызовов; здесь, наконец, зрите-

ли должны были учиться забывать на время, в присутствии художественного произведения, о своих частных делах, освобождаться от своей личности и тоже чувствовать себя солидарными с артистами и композитором — по известному выражению Вагнера, — «желать художественного произведения». А на таком основании Байрейтский театр является, по Вагнеру, также делом существенно немецким. Что действительно характеризует, по его мнению, немецкий гений, так это — объективность и идеализм: в то время, как француз во всех своих делах управляется любовью к славе и заботой о чужом мнении; в то время, как еврей смотрит на каждую вещь только с точки зрения материальной выгоды, которую он может из нее извлечь, — немец, когда он подчиняется глубоким инстинктам своей природы, любит рассматривать людей и внешние предметы так, как они есть, постигать их и любить их для них самих, посвящать себя человеку, делу, идеалу, отвлекаясь от всякого эгоистического интереса. Этот немецкий гений, по мнению Вагнера, обнаруживается с несравненным блеском в благородной и трогательной фигуре великого Себастьяна Баха; он с Лессингом, Винкельманом, Гете раскрыл и показал миру античное искусство, смешно пародированное французами в XVII столетии; он понял Шекспира больше, чем сами англичане; он, еще с Бетховеном, открыл пред музыкой громадную область. Он, наконец, должен вдохновлять музыкальную драму, полное художественное произведение, гармоничный синтез всех отдельных искусств. Следовательно, Байрейтский театр, в котором осуществляется эта драма, в моральном значении, видимым символом которого он служит, является для нас храмом, воздвигнутым этому немецкому гению, этому духу отречения, наивной веры в тот идеал, который поднял на высоту учителей немецкого искусства.

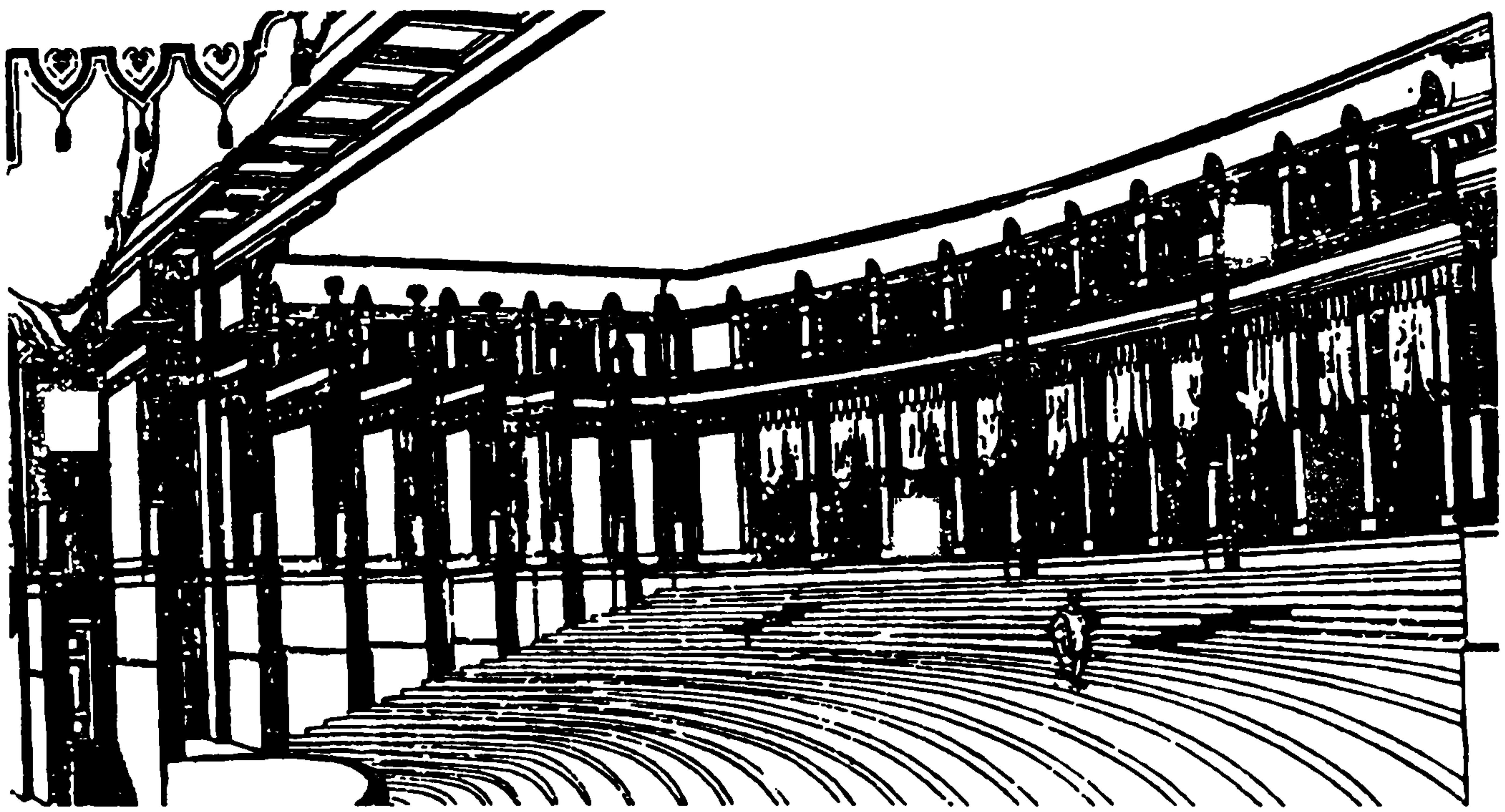
Конечно, француз попробует сделать некоторые оговорки, прежде чем присоединиться к байрейтской идее так, как мы

ее определили. Без сомнения, он найдет, что Вагнер, может быть, слишком много уделяет германизму и, кажется, немного несправедлив по отношению к латинским племенам. Мы увидим дальше, при рассмотрении учения о возрождении, каково верное понимание вагнеровской теории о немецком духе и о французском. Отметим, однако, теперь, что байрейтское дело никоим образом не есть специально и исключительно немецкое предприятие, но оно — прежде человеческое, чем национальное. Вагнер призывал безразлично всех людей отречься от эгоистической воли к жизни, принять участие в великом деле человеческого возрождения. Он как можно более далек от той мысли, чтобы объективный ум и художественное беспристрастие были исключительным достоянием одной нации или одной расы. «Кичливый» француз и «интересант» еврей могут достичь этого вполне так же хорошо, как и немец, и при одних и тех же с ним условиях: достаточно, чтобы тот и другой отказались от своего индивидуального и от национального эгоизма. В Байрейте нет ни немцев, ни французов, ни евреев, а только — человеческие существа, все равные в служении идеалу. Вот верное выражение мысли Вагнера, и понимаемая таким образом, она может, как нам кажется, быть одобрена всеми.

Я знаю, у байрейтского дела часто оспаривали тот характер художественного идеализма и бескорыстия, который, по моему мнению, делает его прекрасным и великим; в образцовом театре хотели видеть доказательство чрезмерной гордости его творца, нечто вроде алтаря, который он воздвиг своему божескому достоинству. По-моему, нет ничего несправедливее этой оценки. С полнейшей искренностью будем убеждены в этом — Вагнер, вполне сознавая свое исключительное достоинство, возвещает, что объективная и безличная любовь к красоте и истине должна быть общей верой всех людей. В конце курса, прочитанного в Иенском университете Фихте, последний сказал слушателям: «Я не благодарю вас за

то одобрение, которое вы выказали мне своим усердным посещением. Я не хочу быть одобренным, я ничего не хочу для себя. Наряду с теми чувствами, которые всецело наполняют меня, что такое я! Но если в этих стенах вы были расшевелены, растроганы, побуждены принять добрые намерения, то я благодарю вас от имени человечества за эти намерения». Подобные чувства наполняли душу Вагнера в Байрейте. Равно как Фихте смотрел на себя, так сказать, как на истолкователя нравственного закона, так Вагнер отождествлял свое дело с делом искусства и требовал от байрейтских пилигримов не преклонения пред его гением, а соединения с ним в поклонении красоте. Вот, наверное, особенно надменное притязание! Но, может быть, подумают, что гений того, кто формулировал его, придал ему законную силу в широкой мере. И если мы не допускаем того, что на художественный идеализм можно смотреть как на монополию одной нации, как на привилегию байрейтского дела, то мы охотно признаем в вагнеровском театре один из самых оригинальных и достойных удивления храмов, воздвигнутых в конце этого века бескорыстному культу искусства.





II

Учение о возрождении

1

Абсолютный пессимизм. — Вагнер освобождается от абсолютного пессимизма. — Возможность возрождения.

По учению Шопенгауэра, страдание — самая сущность жизни. То, что действительно составляет центр, сущность каждой вещи, как неорганических тел и растений, так животных и людей, это — порыв, желание, которое ничем нельзя заглушить, которое не может насытиться никаким удовлетворением, которое само собой брошено в бесконечность и никогда не стремится к какому-нибудь последнему концу. Останавливается ли оно какой-нибудь преградой, вставшей между ним и его временной целью: это — страдание; достигает ли оно этой цели: это — удовлетворение, но удовлетворение непрочное, ибо оно есть только исходный

пункт для нового желания. А если, с другой стороны, воле не достает объекта или если слишком быстрое удовлетворение отнимает у нее всякий мотив желания, то это — ужасная пустота, это — скука. «Жизнь, — говорит Шопенгауэр, — качается, как маятник, справа налево, от страдания к скуке; вот два элемента, из которых, в сущности, она состоит». Следовательно, в этом учении нет места для какой-нибудь надежды на прогресс, для какого-нибудь возможного облегчения положения человека. Все твари осуждены на страдание и страдают тем больше, чем выше поднимаются по лестнице существ; по мере того, как все больше проясняется сознание, ничтожество существования идет также все возрастая; человек страдает больше, чем животное; высший индивидуум, гений, страдает больше, чем обыкновенный человек. Но рассматриваемый в своей последней сущности, взятый в целом мир не меняется; он не меняется ни в хорошую сторону, ни в дурную: это всегда одно и то же неизменное, тождественное с самим собой бытие, которое сегодня делает то, что делало вчера и что будет делать до скончания веков. — Желать, т. е. жить, это значит страдать, поэтому нет другого пути спасения для человека, как проникнуться сознанием всеобщего страдания и заглушить в себе Волю к жизни. Мир, успокоение, блаженство царствуют только там, где нет ни пространства, ни времени.

Из такого понимания вселенной исходит Вагнер. Для него также сущность мира — воля, т. е. темное желание, слепой, таинственный импульс, единая, неисчислимо могущественная сила, которая становится сознательной в той мере, в какой это полезно для того, чтобы удовлетворить самым непосредственным ее нуждам. И, подобно Шопенгауэру, он смотрит на «способность сознательно страдать» как на привилегию человеческого рода и полагает, что высшая мудрость состоит для человека в сознании того, что он тождественен со всем, что страдает в целом мире, и состоит, следовательно, в про-

никновении жалостью ко всем скорбям, которые он видит вокруг себя. Только вместо того, чтобы, подобно Шопенгауэру, прийти к тому заключению, что *всякая* жизнь неизбежно плоха, он находит средство избавиться от абсолютного пессимизма новым путем. Оптимист в 1848 году, пессимист в 1854 году, он кончает в своей славной старости примирением, в одной оригинальной формуле, оптимизма с пессимизмом, основывая на сознании всеобщего страдания надежду на будущее искупление человечества.

Действительно, по его мнению, путь, на который Шопенгауэр — согласуясь в этом пункте с двумя великими религиями белой расы, браманизмом и христианством — указал человечеству, как выйти из того чрезмерного ничтожества, в котором оно бьется, приводит не к уничтожению, а к спасению, к свету, к упованию. Философия великого пессимиста не есть учение отчаяния и смерти, или, лучше сказать, она является таковым только для тех, кто желал бы надеяться на счастье, не основав его на высшей нравственности, на сознании коренной тождественности всех существ, на любви каждого ко всем. Когда Шопенгауэр абсолютно осудил жизнь, то он постарался нарисовать жизнь так, как она представлялась ему в истории, — мир таким, каким он открывался ему из наблюдения; а в такой жизни, в таком мире, действительно, все есть только зло и страдание. Погруженный в это дело отрицания, он предоставил другим заботу открывать крутой путь, приводящий к Искуплению.

Этот-то путь Вагнер и хочет открыть.

Что, по его мнению, характеризует волю так, как она действительно является нам в мире, так это то, что она существенно *эгоистична*. Всегда и везде, во всех индивидуумах, во всех своих формах она стремится к усилению своего могущества. Каждое существо под давлением этой воли силится развернуть все свои силы и делает это, подчиняя себе или поглощая собой другие существа. В школе скорби человек

мало-помалу научается понимать тождество всех существ: он мало-помалу приходит к ясному сознанию того, что он *вместе* — и воля, которая сознает себя через страдание, ощущаемое при столкновении с препятствиями, и также самое препятствие, которое задерживает эту волю и мешает ей удовлетвориться; таким образом, он поймет, что эта эгоистическая воля в своем ненасытном желании могущества постоянно умерщвляет себя, что она, следовательно, в действительности есть *отрицание*. Когда это чувство всецело заполнит его, то он логически придет к отрицанию этой эгоистической воли, к отрицанию этого отрицания. А что такое отрицание отрицания, как не утверждение. И действительно, самый акт, которым воля отрицает себя, далеко не есть самоубийство, уничтожение воли, а напротив, самый сильный акт воли, какой только можно себе представить. Энергия воли у святого еще сильнее, чем у самого героя. По постоянному обычаю христианской церкви вполне здоровые и нормальные индивидуумы были допускаемы до произнесения обета абсолютного отречения от мира, тогда как этот обет был запрещен всем тем, у кого физическая сила была ослаблена телесными пороками или увечьем. В этом обычае — глубокая мудрость. Не *ослаблением* воли, а *возбуждением* ее человек может прийти к отрицанию воли. Существование святого не есть предвосхищение смерти, а скорее высшее состояние жизни, которого можно достичь разве только посредством сверхчеловеческого действия воли. Таким образом, у Вагнера, собственно говоря, не *отрицание*, а лишь *обращение* (Umkehr) воли. В самом деле, в настоящем мире эгоистическая и ожесточенная страданиями воля реально отрицает самое себя; в святой же жизни воля, отрекаясь от эгоизма, напротив, поистине утверждает себя.

Итак, мир не является неизменно и неисправимо плохим, как того хочет Шопенгауэр, но, напротив, он может совершать эволюцию и изменяться в добрую или дурную сторону.

Правда, современный мир решительно плох, с какой бы точки зрения его ни рассматривали. Ни государство капиталистов и солдат, ни церковь, ставшая также светской силой, ни утилитарная мораль, ни материалистическая наука, ни промышленное искусство — не находят себе милости в глазах Вагнера; во всей нашей цивилизации, столь кичливой своим величием, он видит печальное, проклятое, обреченное на смерть дело эгоистической воли. Но зло, по крайней мере, не без лукавства; оно не присуще самой сущности жизни; оно есть продукт исторической эволюции, фазы и причины которой нужно знать и определять. Эта эволюция, по мнению Вагнера, не совершается в смысле непрерывного прогресса; он питает только чувство презрения и почти ненависти к тем поверхностным умам, которые во всякой перемене видят перемену к лучшему, которые считают, например, увеличение человеческого знания и усовершенствования в технике за настоящий прогресс и закрывают глаза на постоянно возрастающее развращение человеческого общества. С другой стороны, всеобщая эволюция не есть также непрерывное и неизбежное падение, подобное естественному падению, к которому ведет старость и которое неизбежно кончается разрушением и смертью. Правда, Вагнер усматривает в истории людей признаки, позволяющие предполагать, что наша раса под давлением внешних, непреодолимо сильных причин подвержена глубокому вырождению, действие которого обнаруживается из века в век все яснее и яснее. Но эта гипотеза только одна и могла бы, по его мнению, осветить лучом надежды наше настоящее бедственное положение. Если человек изначально добр и если мы приходим к знанию тех причин, которые ведут его к падению, мы можем, в самом деле, надеяться на тот день, когда он снова восстанет. Падший, свернувший с пути человек становится добычей все возрастающих страданий; но в суровой школе скорби он сам решит мировую загадку и поймет, что значит его падение. И тогда

сознательным усилием он может оказать противодействие причинам этого падения и после некоторого неведения, заблуждения и ничтожества — найти в обращении своей воли спасение и блаженство. Такова, в главных чертах, вера, апостолом которой сделался Вагнер. «Мы признаем, — говорит он, — причину исторического падения человечества так же, как и необходимость возрождения; мы верим в возможность этого возрождения и посвящаем себя осуществлению этой надежды во всех сторонах жизни».

Это падение и возрождение касаются человеческого существа во всей его полноте. И в самом деле, все пребывает в природе: физическое здоровье, нравственность, наука, социальный строй, религия — находятся в тесном соотношении друг с другом. Всякое изменение одного из этих факторов влечет за собою соответствующее изменение других факторов, причем с некоторой уверенностью можно указать вообще, какое явление предшествовало другому или было причиной другого. На эволюцию человечества можно смотреть как на дело физиологическое или моральное, интеллектуальное, социальное или религиозное. Оно разом — все; например, физиологический прогресс необходимо приведет к прогрессу моральному или религиозному; но этот физиологический прогресс, в свою очередь, делается возможным, если только он сопровождается прогрессом моральным или соответствующим религиозным. Итак, человек в целом изменяется к добру или ко злу — в то время, как это существенное изменение выражается рядом частных и параллельных перемен. На практике мы поневоле должны рассматривать человеческую эволюцию под каждым из ее частных видов, последовательно изучать ее — то как явление физиологическое, то как социальное, интеллектуальное, религиозное и художественное. Но, поступая таким образом, не нужно упускать из виду того, что эти различные частные исследования относились к одному и тому же явлению.

2

Физическое вырождение человека. — Возрождение при помощи растительной пищи. — Смешение рас. — Нашествие евреев на Германию. — Искупление человечества кровью Христа. — Невероятность вегетарианских теорий Вагнера. — Мнение Вагнера о евреях. — Мнение Вагнера о французах.

Если мы взглянем на человеческую эволюцию как на физиологическое явление, то найдем, по Вагнеру, что две причины привели к дегенерации белой расы: дурное питание, сделавшее плодоядного вначале человека плотоядным, и смешение рас, глубоко испортившее первобытный характер и наследственные качества древних арийцев. Эти две причины имели следствием порчу самой крови у современных народов и, в частности, у германского народа, — порчу, на которую нужно смотреть как на главную вину в том глубоком разрушении, которое отчетливо замечается теперь среди европейских народов.

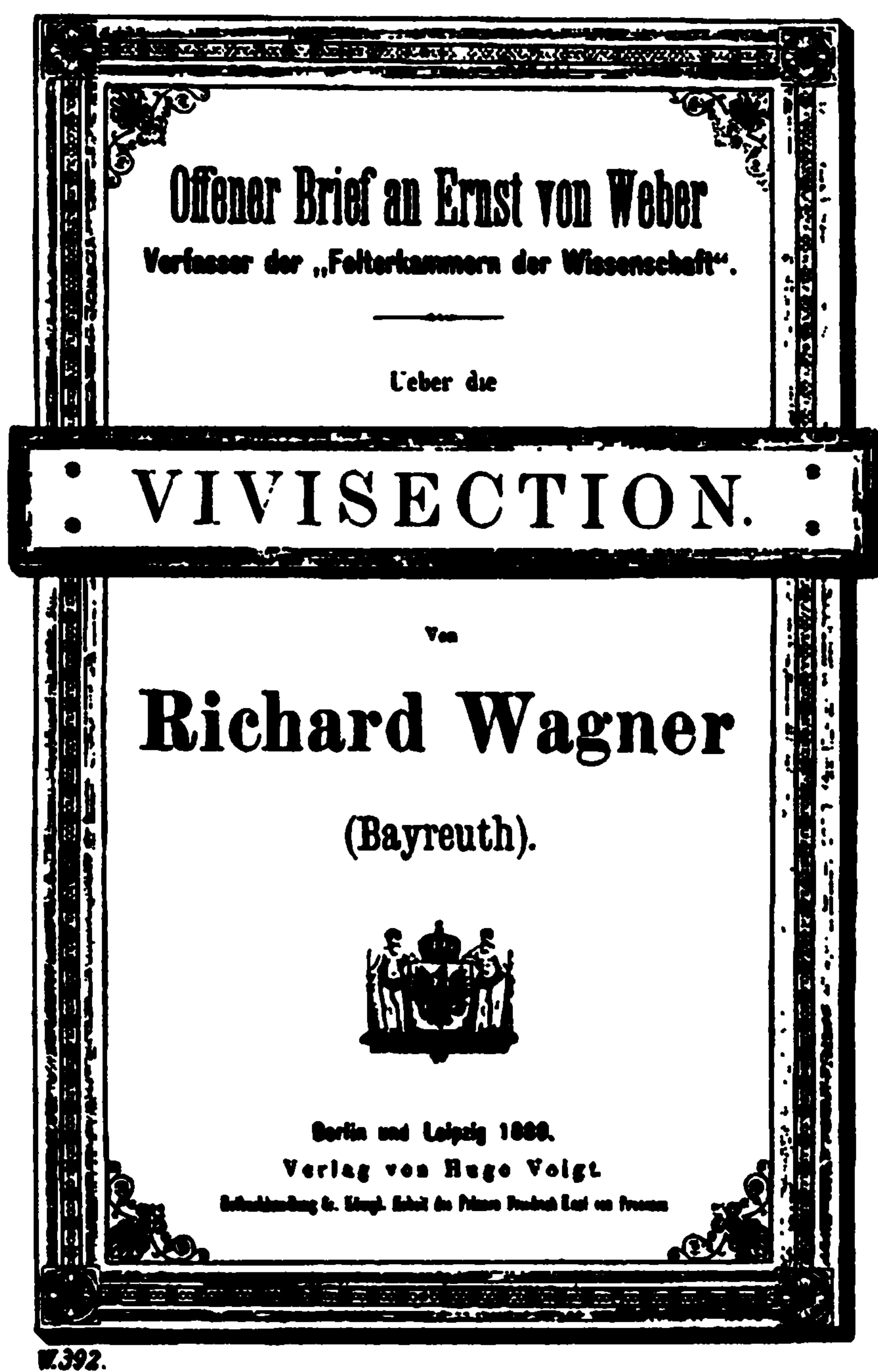
Естественный человек, невинный и счастливый, идеальный образ которого Вагнер нарисовал когда-то в юном Зигфриде, теперь уже не представляется ему с чертами красивого и сильного германца, всегда готового к войне и к приключениям, воинственного ради удовольствия помериться силами со своими соперниками и недоступного страху. Теперь очаровывает его воображение индус первобытных времен — индус, смягченный умиротворяющей религией: «Плодородная и щедрая природа сама предлагала им то, что было нужно им для удовлетворения их жизненных нужд; созерцательная жизнь, серьезное размышление могли привести этих людей, свободных от всякой заботы о пище, к глубокой мысли об этом мире, где, как показал им их долгий опыт, царствуют нужда, забота, жестокая необходимость труда, а также распря и борьба за обладание материальными благами. Брамину, ис-

полненному того чувства, что он, так сказать, был возвращен к новой жизни, воин представлялся необходимым как охранитель внешней безопасности и вследствие этого также — достойным жалости; зато охотник внушал ему глубокий ужас, а истязатель домашних животных казался ему совсем непонятным». Эти люди с такими кроткими нравами умели, однако, при случае доказать несравненную силу своего духа: никакая пытка, никакое обещание никогда не могли заставить их отречься от их религиозных убеждений, и Вагнер с удивлением приводит историю трех миллионов индусов, позволивших себе во время голода, устроенного англичанами-спекулянтами, скорее умереть голодной смертью, чем дотронуться до своих домашних животных. Но первобытный человек, кроткий вегетарианец, отказавшийся пролить кровь своих ближних и своих меньших братьев-животных, мало-помалу, под давлением внешних условий, вырождается. Занесенный во время своих переселений в менее щедрый климат, он, во избежание голода, становится охотником и плотоядным; он привыкает питаться мясом домашних животных. Так, с первых времен истории мы видим, как он превращается в хищное, кровожадное животное и, в конце концов, находит удовольствие в умерщвлении не только ради удовлетворения голода, но ради самого удовольствия умерщвления. Это хищное животное завоевывает обширные пространства земли, поработывает плодоядные племена, рядом войн основывает большие государства, диктует законы и создает цивилизации — для того, чтобы спокойно пользоваться своей добычей. Теперь оно более опасно и более кровожадно, чем когда-либо; оно ужасным образом усовершенствовало снаряды истребления, истощает себя на бесполезные вооружения и живет в состоянии «вооруженного мира», периодически прерываемого страшными кровопролитиями. Потом рядом с хищным человеком-воином, с веками, развивается хищный человек-спекулянт, столь же страшный и такой же убийца,

хотя менее храбрый, чем первый, и опустошительное действие его беспрестанно совершается среди народной массы, которую он обрекает на нищету и разрушение. Но так как хищный человек владеет миром так, как в лесу свирепствует лютый зверь, то он и вырождается, как последний. «Равно как хищный зверь не процветает, — говорит Вагнер, — так, видим мы, и хищный человек-победитель медленно чахнет. Вследствие употребления противоестественной пищи он становится жертвою болезней, обнаруживающихся только у него, и никогда уже не достигает нормального конца своих дней и сладкой смерти: под тяжестью только ему одному известных страданий и пыток, которые терзают как тело его, так и душу, он спешит через жизнь тщетных волнений к всегда ужасному концу».

Но как первобытный человек, помещенный в неблагоприятные условия, вынужден был переменить растительную пищу на мясную, так, когда он осознает свое жалкое положение и научится признавать все страдания людей и животных за свои страдания, он может усилием воли возвратиться к исключительно растительной пище. Только при таком условии он может надеяться на возрождение. Но он не должен позволять себе опускать руки при какой бы то ни было трудности практического характера в этом предприятии. Вагнер считает экспериментально доказанной истиной то, что человек может приспособляться к вегетарианскому режиму под всеми широтами, хотя, не колеблясь, заявляет, что если бы явилась необходимость в употреблении мясной пищи в северных странах, то высшие племена должны бы были систематически переселяться в страны, более одаренные солнцем. Отныне он смотрит на вегетарианские лиги, на общества покровительства животным и на общества трезвости, которые стремятся освободить человека от гнусной тирании алкоголя, как на спасительные учреждения. Когда эти слабые, презираемые и несколько смешные в настоящее время общества больше

проникнутся сознанием той цели, которую они преследуют, и покажут себя публике уже не скромными проповедниками посредственной, утилитарной мысли, но миссионерами учения о возрождении, они могут сделаться сильным орудием искупления нынешнего мира.



Вторая крупная физиологическая причина настоящего вырождения человека — смешение рас. Вагнер на самом деле допускает, согласно с идеями, изложенными графом Гобино в его «Опыте о неравенстве человеческих рас», что человечество состоит из известного числа совершенно неравных рас: более высокие расы могут господствовать над низшими; только, смешиваясь с последними, они не поднимают на свой уровень низшие расы, а, напротив, дряхлеют и, со-

единяясь с ними, теряют свое благородство. Нет ничего химеричнее, следовательно, как этот мнимый закон прогресса, столь любимый проповедниками науки и новейших идей. Естественное и нормальное явление, которое открывает нам всеобщая история, на самом деле есть вырождение высших рас. Белая раса, великие дела которой наполняют историю мира, не избавилась от этого общего закона. Смешавшись с желтыми и черными расами, она сообщила им некоторые из своих доблестей и ввела их в историю; но благодаря этому прогрессивно испортившему ее первоначальную чистоту смешению она потеряла больше, чем приобрели через соприкосновение с ней низшие расы.

Одна чужестранная раса, в особенности, представляет опасность исключительной важности для белой расы: это — раса еврейская. «Еврейская опасность», указанная Вагнером в 1850 г. в его известной брошюре «Иудаизм в музыке», до последних дней его жизни не переставала тревожить его ум. Постараемся совершенно объективно и без предубеждений относительно ценности исповедуемых Вагнером теорий лучше понять, что он думает о положении евреев в современной цивилизации.

Ни одна раса, учит Вагнер, не сумела сохранить до такой степени неприкосновенными основные черты своего характера, как еврейская раса. Без отечества, без национального языка еврей остается евреем во всех странах, где бы он ни основал свое пребывание, и говорит на их языке. Самые различные скрещивания, — даже с наиболее чуждыми ему расами, — никогда не делают ему никакого вреда: потомки его воспроизводят всегда еврейский тип. Он не поддается влиянию ни одной из окружающих его религий, «ибо, в действительности, — говорит Вагнер, — у него нет религии, а есть только вера в известные обетования своего бога; эти обетования не имеют, как во всякой настоящей религии, своего исполнения во вневременной жизни, по ту сторону нашего

земного существования, а относятся единственно к нашей земной, настоящей жизни: здесь, в самом деле, призывается еврей властвовать над всеми одушевленными тварями». Закопанный реалист, приученный долгой наследственностью довольствоваться всяким идеалом, еврей в борьбе за жизнь обнаруживает несравнимые качества. Непроизводительный сам по себе во всех областях, он превосходно умеет извлекать пользу из всех изобретений других, строит своекорыстные спекуляции на всех нуждах и на всех человеческих способностях, торгует даже самыми святыми вещами, как, напр., стремлением к идеалу и художественным творчеством. Он — прекрасный представитель эгоистической воли к жизни, тип расчетливого хищного зверя, в тысячу раз более опасного и жестокого, чем воинственный хищный зверь; он — воплощенный торжествующий демон человеческого вырождения.

Между семитской расой и расой арийской — полный контраст. Ариец по природе идеалист. В созданных им религиях — в браманизме, как и в христианстве, — всегда замечается основная черта: это — верование, что настоящая жизнь есть зло и что человек должен научиться отречься от мира. Поэтому ариец чистой расы, в силу своих могущественнейших инстинктов, стремится к победоносной борьбе с падением, к отречению от эгоистической воли. Но он смешивается с окружающими его расами, и это скрещивание тяжело отзывается на его физическом и моральном состоянии. Из двух великих европейских цивилизаций — латинской и германской — одна, латинская, является на самом деле едва арийской. Раса, наложившая свой отпечаток на эту сложную цивилизацию, — раса семитская, к которой принадлежат также и евреи. Семитский дух глубоко и прочно изменил характер древних цивилизаций, — эллинской и римской; с точки зрения религий, — католическая церковь есть произведение латинской расы, в которой еврейский дух глубоко проник в истинную религию Христа. — Германская

раса, особенно в Германии, остается сравнительно более чистой, чем латинские расы, и, может быть, теперь еще среди старинной немецкой знати найдутся подлинные экземпляры чистой, свободной от всякой примеси расы. Но и она также не могла вполне оградить себя от чужеземных влияний: такие катастрофы, как, напр., Тридцатилетняя война, истощили и глубоко испортили немецкую кровь; так что в настоящее время нельзя сказать, чтобы расовый инстинкт у германцев сохранился в той же мере, в какой этот инстинкт является у евреев. Равно как в былое время семитский дух проник в римский мир, так и теперь можно опасаться, как бы Европу все более и более не заполонил еврейский дух. Германцы же потеряли чувство того, что полезно и что вредно им: они не умеют защищаться от нашествия евреев. Во имя религиозной терпимости и равенства всех «исповеданий» пред законом они иудейскую религию, которая не есть религия, поставили на одну ногу с различными христианскими исповеданиями. Во имя какого-то отвлеченного принципа равенства они пожаловали евреям те же самые права гражданства, что и христианам, и не заметили тех громадных опасностей, которым подвергало их такое безумное поведение. Они не заметили, что уже с некоторых пор в современном обществе господствуют еврей и еврейский дух. Теперь идет дело об «эмансипации евреев»; она давно уже готова! В настоящее время вопрос в том, сумеют ли христиане эмансипироваться от власти евреев.

Как можно еще, при таких условиях, сохранять надежду на возрождение? Для того, чтобы остановить вырождение человечества, нужно ли белой расе испытать последние силы и выбросить угрожающие ей чужеземные элементы? Проповедовать ли священную войну германизма с еврейским и семито-латинским миром? Не возможно ли искупление только для небольшого числа привилегированных, для избранной расы, гордо изолированной от остального низшего челове-

ства, в котором царит эгоистическая воля? Наконец, возможно ли искупление даже и в этих тесных границах? Если высшая раса роковым образом разрушается при соприкосновении с низшими расами, то не кажется ли, что самою силой вещей человечество обречено на падение и уничтожение?



Граф Гобино.

Вагнер избегает крайних выводов, которые можно было бы при желании извлечь из его учения, тем, что придумывает любопытную по своему мистицизму теорию о «крови Христовой», пролитой на кресте ради спасения рода человеческого. Не святотатство ли, говорит Вагнер, исследовать: принадлежала ли эта кровь белой расе или совсем другой? Кровь

Христа — кровь «Божия»; но что мы разумеем под этим? Если белая раса имеет почетную привилегию — обладать в высокой степени той способностью, которая составляет самое единство человеческой породы, способностью сознательно страдать, то божественная кровь Спасителя будет «воплощением сознательного и вольного страдания».

Если верить Шопенгауэру, то может случиться, что животная порода, под угрозой предстоящего разрушения, в борьбе с уничтожением удивительным усилием порождает не только высших индивидуумов, но и новую *породу*. Подобным же образом, по Вагнеру, нужно представлять себе происхождение Христа: все человечество, когда ему грозило вырождение даже в самой славной расе, в белой расе, отчаянным усилием породило единое и новое существо, божественное резюме всей человеческой породы. После него не было равного ему; кровь его изменилась, испорченная в человеческих последователях его учения и веры. А эта божественная кровь тем не менее пролилась ради спасения человечества. Христианство не есть, как браманизм, религия привилегированной расы, цвета человечества, а — универсальная религия для всех народов, для нищих духом и обездоленных. Божественная кровь Христа, которую еще сегодня верные допускаются вкушать, когда они принимают участие в Святой Вечере (по Вагнеру, единственно достоверное таинство), есть превосходное противоядие, благодаря которому весь род человеческий может избежать закона вырождения рас и очистить свою испорченную кровь.

Вагнер признавал все, что было гипотетического в его физиологической теории о возрождении. Он хорошо отдавал себе отчет в том, что большинство его взглядов на прошлое и, в особенности, на будущее цивилизации не были истинами научного рода, а были просто прекрасными грезами, «утопиями». И в самом деле, я сильно сомневаюсь, чтобы даже теперь, когда Вагнер так «в моде», он насчитал себе очень

много вполне убежденных сторонников своего учения в этом отдельном пункте. Во всяком случае, почти все его положения были оспариваемы, а некоторые из них даже с крайним пристрастием.

Вегетарианские теории, развиваемые Вагнером и заимствованные им вообще из произведений Глейцеса, любимого химерического апостола вегетарианства, жившего в первой половине нашего столетия, по большей части оставляют ученых людей большими скептиками. По крайней мере, весьма сомнительно, чтобы человек был создан для исключительно растительного режима, а также — чтобы, действительно, можно было привести его в подчинение этому режиму. Впрочем, даже допустив возможность обращения человечества к вегетарианским доктринам и решимости его к массовому переселению в более благоприятные страны, все же следует знать, что большая часть поддерживаемых Вагнером исторических положений, вероятно, ошибочны. Кажется, с самой глубокой древности человек был плотоядным; во всяком случае, в древнюю эпоху индусы (теперь они — вегетарианцы) отдавали предпочтение мясному питанию перед питанием растительным; равным образом едва ли можно Пифагора или Иисуса Христа делать апостолами вегетарианства, как это пытается сделать Вагнер. Следовательно, с научной точки зрения доктрины Вагнера о питании остаются по меньшей мере под сомнением.

Его теории о человеческих расах не только вызвали собой споры: они возбудили против него жестокую ненависть. «Иудаизм в музыке», когда он был издан в 1869 г., дал место более чем 170 — подчас слишком сильным — возражениям; и сторонники Вагнера не без некоторого основания могут утверждать, что ожесточенная враждебность, встреченная Вагнером в прессе, объясняется, по крайней мере отчасти, тем фактом, что евреи, особенно в Германии, имеют преобладающее влияние на громадное число журналов и что они

никогда не могли простить ему его колкие речи против их расы. — Разумеется, мы не станем ни оценивать теорию Вагнера об этом горячо оспариваемом предмете, ни решать: клеветал ли он на евреев или нет, и воображаемая ли та опасность, на которую он указывает, или нет. Мы не видим, какая могла бы быть польза, если бы мы захотели здесь в нескольких строках решать еврейский вопрос. Зато нам кажется необходимым показать, что вагнеровскую точку зрения совсем не должно смешивать с точкой зрения большинства антисемитов. В самом деле, для последних еврейский вопрос прежде всего — вопрос экономический: они видят в еврее опасного и мало добросовестного в борьбе за деньги конкурента и стремятся избавиться от него, указывая христианам на угрожающую им опасность. Напротив, Вагнер упрекает евреев вовсе не за то, что они лучше, чем христиане, применяют на практике жизненную конкуренцию, а за то, что они гораздо сильнее *желают* ее, чем другие народы: он обвиняет их — справедливо или нет — в обладании в превосходной степени инстинктом эгоистической борьбы за существование, тем инстинктом, который он считал пагубным и который он желал бы искоренить в человеческом сердце. Следовательно, он не нападает на евреев, как индивидуумов, но нападает на *еврейский инстинкт* — разумея под ним то, несомненно, вечно человеческое стремление, которое заставляет человека эгоистично желать для себя материальных благ не ради удовлетворения непосредственных нужд, а ради удовольствия обладать и быть сильным. — Вот почему он не приходит, как антисемит, к необходимости крестового похода против иудаизма. Он охотно призывает всех людей соединить свои силы для возрождения — как евреев, так и христиан. Только он утверждает, что у евреев самый расовый инстинкт противится «обращению» Воли, отречению от эгоистической Воли к жизни. Так, он взывает к ним: «Примите смело участие в деле искупления... и мы пойдем тогда рука об руку! Но по-

думайте о том, что только одна вещь может освободить вас от проклятия, которое висит над вами: искупление Агасфера — *уничтожение!*» Чтобы стать «человеком», еврей должен уничтожить в себе «еврея»; другими словами — нужно, чтобы он смог победить в себе главный инстинкт своей расы.



Рихард Вагнер (1873 г.).

Равно как теории Вагнера об иудаизме возбудили против него злобу евреев, так и его теории о латинских расах — и в особенности его мнения о французах — до такой степени затронули наше патриотическое чувство, что на много лет исполнение вагнеровских произведений стало действительно невозможным во Франции. В самом деле, должно признаться, что его «психология народов» — довольно оскорбительна для нас. В глазах Вагнера латинская раса глубоко подчини-

лась влиянию семитской расы. У французов в особенности является врожденной склонность выставлять себя напоказ, желать всегда, чтобы любовались ими, делать дело только из-за славы. Если француз по природе комедиант и старается прежде всего «выказать себя», германец, и между германцами особенно немец, напротив — бескорыстен и «объективен»; он — истинный представитель арийской расы, он призван сыграть главную роль в деле возрождения. «Немецкий дух» — так, как он обнаруживается у великих мастеров немецкого искусства — ничто иное, как дух объективности, инстинктивной преданности идеалу. Этот-то дух объективности и создает величие немецкого народа во всех проявлениях его национальной жизни. Вагнер одно время доходил до того, что отождествлял тот «немецкий дух», который является в произведениях великих германских художников, с тем другим «немецким духом», который праздновал триумф при Садове и Седане, и победы прусской армии прославлял как триумф «немецкого духа». — Что касается последнего пункта, то очевидно, что над взглядом Вагнера французу трудно будет смеяться. Да и в самой Германии поднимаются голоса протеста против подобного истолкования фактов: самый гениальный из учеников Вагнера, Ницше, постарался доказать, что война 1870 года вовсе не была победой «немецкой культуры» над «культурой французской» и что триумф немецкой армии удался совсем по другим причинам. Впрочем, должно признаться, что и сам Вагнер значительно изменил убеждения за последние годы своей жизни и порою, не колеблясь, изрекал своим соотечественникам жестокие истины. Когда после войны 1870 г. он запутался в громадном байрейтском предприятии, то на опыте убедился, что художественный идеализм не имеет успеха в новой германской империи. Бросив в свет в 1865 г. свое определение немецкого духа, он несколько лет спустя не побоялся скомпрометировать свою популярность тем, что открыто заявил, что дух, который управ-

лял судьбою имперской Германии, кажется ему весьма отличным от немецкого духа Баха, Бетховена и Гете, и что отныне он уже не берет на себя смелость называть то, что было «немецким» и что не было таковым. Мы будем подражать его скептицизму, и равно как мы не решили: есть ли еврей воплощение эгоистической Воли к жизни, или нет, — так мы отказываемся также знать, правда ли, что француз пуст, а немец — объективен. Но как бы то ни было и каково бы ни было наше личное мнение относительно этих теорий, я не думаю, чтобы на наш патриотизм набросили тень эти этнографические теории, и чтобы нам нужно было относиться к Вагнеру как к врагу из-за того, что он держался мнений, мало лестных для нашего национального самолюбия. В действительности он не более галлофоб, чем антисемит, и равно как он не побуждает к расовой войне, так он и не стремится к поддержанию ненависти народа к народу. Аргументы научного рода, а не чувственного, разрешат вопросы, поставленные Вагнером, если когда-нибудь они должны быть разрешены; и, по-моему, нам особенно не пристало бы возмущаться, встречая из-под пера Вагнера мнения, в общем почти тождественные с теми, которых придерживается один французский дворянин и дипломат, граф Гобино.

Наконец, не нужно забывать того, что физиологические и этнографические теории Вагнера, при ближайшем их рассмотрении, имеют лишь второстепенное значение в учении о возрождении. Вагнер не гигиенист и не антрополог, и его учение о возрождении не может иметь притязания на оригинальность. Пусть оно могло быть внушено ему в широкой мере личными впечатлениями, мы не оспариваем этого. Но тем не менее оно основано, по большей части, на наблюдениях двух авторов, которых Вагнер точно и неоднократно цитирует, считая их за научные гарантии своих теорий, — Глейцеса и Гобино. Главное учение о возрождении основано непосредственно на *внутреннем* опыте, на моральных, ин-

теллектуальных и религиозных убеждениях; напротив, эмпирическая часть этого учения есть род следствия, которое Вагнер попытался извлечь из своих принципов: попытка, может быть неудачная и во всех отношениях спорная, — формулировать то, что соответствует в области материальных фактов известному состоянию души, совокупному действию всех чувств, которые он сам испытал и анализировал оригинальным способом. Его идеи о нормальном питании и о человеческих расах далеко не являются, на его взгляд, научными доводами его религии жалости и не приобретают в его глазах столь высокой степени уверенности, как его религиозные и моральные убеждения. Те верования, к разбору которых мы сейчас приступим, сохраняют весь свой интерес также и для тех, кто не принимает ни физиологической гипотезы, приведенной Вагнером для объяснения вырождения людей, ни практических средств, которые он предлагает для возрождения нашей расы.

3

*Идеальный консерватизм Вагнера. —
Вагнер остается верным своим главным идеям.*

Если, разобрав учение о возрождении с его физиологической стороны, мы станем рассматривать его теперь с точки зрения социальной и политической, то прежде всего нас поразит одно обстоятельство: это — весьма заметный контраст между мнениями, которых держался Вагнер в старости, и мнениями, которые он излагал в годы, предшествовавшие и следовавшие за его участием в дрезденском восстании. Около 1848 г., в то время, когда он писал «Иисуса из Назарета» и набрасывал эскизы драм на сюжет легенды о Нибелунгах, он полагал, что введение режима законов и договоров разврати-

ло человечество, что в особенности учреждение собственности и капиталистического режима были причиной бесчисленных зол и что социальная революция, уничтожая тиранию условных законов и сокрушая унижительную власть «презренного металла», необходимо должна была принести с собою блаженную эру для человеческого рода. — В 1864 г., когда он написал «Государство и религию», и в 1881 году, в эпоху «Искусства и религии», Вагнер из революционера, каким он был, явно сделался роялистом; вообще он уже не придает политическим и социальным вопросам такого решающего значения для благосостояния человечества, а главным образом у него значительно ослабла вера в искупительную силу «социальной революции».

Государство, какова бы ни была его форма, по понятиям Вагнера в последний период его жизни, бессильно в том, чтобы упрочить человеческое благосостояние, и все потому, что оно — учреждение существенно эгоистическое. И в самом деле, государство есть продукт страха. Индивидуум, боясь, как бы не сделаться невольником других более сильных, чем он, индивидуумов, мало-помалу приходит к мысли — ограничить тот индивидуальный эгоизм, который является верховным владыкой естественного человека. Каждый добровольно жертвует малой частью из своих неограниченных прав на мир, для того чтобы можно было спокойно пользоваться остальными. Задача государства состоит в таком ассоциировании эгоистических волей, чтобы получилось насколько возможно устойчивое равновесие, которое доставило бы всем вступающим в договор волям наибольшую возможную сумму эгоистического счастья. В такой ассоциации необходимо имеются довольные, которые требуют сохранения существующего положения вещей, и недовольные, которые желают перемены. Но для того, чтобы государство могло существовать, нужно, с другой стороны, чтобы его существование было желательно для *всех* партий без различия, следовательно,

чтобы оно не управлялось в интересах *одной* партии, но так, чтобы наименее наделенная партия могла всегда надеяться на улучшение своей участи. То устойчивое положение, к которому всегда стремится государство, имеет высшим представителем монарха. Поставленный, по своему рождению и положению, выше всех спорящих партий, он имеет назначение — обеспечивать продолжительность ассоциации; его обязанность — поддерживать равновесие социальных сил и, следовательно, восстанавливать внепартийную и строгую справедливость, или, когда справедливость не может быть осуществлена, оказывать снисхождение. По сравнению с одиночным индивидуумом или с членом партии, всегда преследующей свой частный интерес, король — существо особенное, привилегированное: властвуя вне и выше нестройной распри эгоизмов, он воплощает в себе идеал высшей справедливости и человеколюбия.

Нет ничего более различного, по-видимому, как «идеальный консерватизм» Вагнера 1864 г. и «коммунистическая» вера Вагнера 1848 г. Однако не будем спешить с заключением, как это часто делали, будто Вагнер отложил в сторону свои революционные убеждения в тот день, когда сделался другом короля Людвига II. В действительности эволюция его мнений началась вслед за кризисом 1849 г. и шла параллельно интеллектуальной эволюции, которая привела его от оптимизма к пессимизму, потом — от пессимизма к вере в возрождение. И равно как его философская мысль изменилась более с виду, чем в действительности, так же точно и в деле политики он более изменил свою фразеологию, чем самые убеждения.

Как в 1848 году Вагнер осуждает режим закона и договоров, так в 1864 г. и позднее он признает, что современная цивилизация — глубоко безнравственна, лжива, лицемерна, холодно расчетлива, что она есть легальная организация убийства и грабежа. Этот мнимый «консерватор» внутри

убежден, что нынешнее общество не может существовать и что из состояния равновесия всех эгоизмов в результате невозможно получить счастье человечества. С какой бы точки зрения он ни рассматривал политическую организацию современного мира, она является, на его взгляд, достойной осуждения. Если посмотреть на отношения различных государств друг к другу, то можно заметить, что они эгоистично спорят из-за могущества и рвут друг друга, точь-в-точь как побуждаемые Волей к жизни индивидуумы, и что они не более, чем последние, имеют сознание той высшей цели, ради которой они стремятся расширить свое могущество. Как и индивидуальные воли, коллективные воли находятся в состоянии беспрестанной войны друг с другом, и эти бесполезные столкновения влекут за собой бесчисленные бедствия. Если, с другой стороны, бросить взгляд на отношения, которые существуют в каждом государстве между различными классами общества, то можно сейчас же убедиться в том, что повсюду выдвигается тревожный и неразрешимый вопрос об индивидуальной собственности. Теперь главная обязанность государства заключается в охране собственности. Но не все граждане являются собственниками; напротив, большинство из них не имеют абсолютно ничего. Государство, которое в силу самого своего определения должно было бы примирять противоположные интересы и пользоваться властью в общем интересе ассоциации, следовательно, на самом деле как гарантия собственности имеет главной своей обязанностью защиту имущих от неимущих и, следовательно, — применение своей силы в услуге меньшинству богачей против большинства бедняков. Вследствие того внутреннего противоречия, которое ни один политик, как бы он ни был искусен, не может устранить, государство почти необходимо идет к разложению. Основанное для охранения эгоистических интересов граждан, оно не может не гарантировать индивидуальной собственности, а гарантируя собственность, оно не

может распределить ее так, чтобы все граждане имели действительный интерес к сохранению собственности и, через это, к существованию государства.

Значит ли это, что с социальной точки зрения нечего и пытаться ускорить возрождение? Вагнер не удовлетворяется чисто отрицательным решением социальной задачи. Конечно, он уже не верит, как в 1848 г., в то, что разрушение действующих социальных форм и отмена законов и собственности были бы достаточны для воцарения среди людей золотого века. Он знает теперь, что всякая политическая агитация — необходимо бесплодна, что истинный социальный строй должен иметь в основании своем не расчеты эгоистического интереса, как в современном государстве, а всеобщую любовь, и что всякая реформа, всякая революция совершенно напрасна, если она не сопровождается обращением воли. Теперь он с крайней строгостью осуждает завистливого и утилитарного демагога, защитника народных прав, который видит в уничтожении королевской власти универсальное лекарство. Теперь он сознает также, что его участие в дрезденском восстании в 1849 г. имело причиной недоразумение, смешение *революции с возрождением*. Если он остается революционером в том смысле, что абсолютно осуждает современную цивилизацию, то зато он обнаруживает демократический и равноправный дух, в котором можно заметить не подлинное и оригинальное проявление немецкого духа, но внесение французского и еврейского. Однако он не дошел до того, чтобы советовать полное отречение от участия в деле политики или чтобы полагать, что начало всякого прогресса должно исходить от короля и аристократии. На самом деле он признает, что рабочий, этот пария современной цивилизации, который производит все земные блага и не пользуется плодами своего труда, который предается притупляющей работе и принужден в алкоголе искать забвения своего жалкого положения, по меньшей мере столь же достоин жалости, как

и животное, и точно так же, как последнее, должен находиться под покровительством. А потому общества покровительства рабочим могут сделаться орудием возрождения — точно так же, как вегетарианские общества, общества покровительства животным или общества трезвости, — если они громче заявят, что они не ограничатся принятием на себя защиты материальных и эгоистических интересов известного класса граждан, а будут трудиться ради искупления человечества. Социализм делается благотворным постольку, поскольку он сумеет освободиться от всякого утилитарного и материального характера с тем, чтобы преисполниться религиозного и христианского духа.

4

Возрождение при помощи знания. — Ошибки науки. — Преступления науки. — Является ли Вагнер действительно врагом науки.

Если, изучив эволюцию человечества с физиологической и политической точек зрения, мы станем рассматривать ее теперь уже не как внешнее и материальное явление, но как явление внутреннее, то она предстанет перед нами прежде всего как интеллектуальное дело: человек с помощью разума получает представление о мире и определяет цель сознательной жизни. Мы уже в начале этой главы изложили, каковы в данном случае заключения, к которым приходит Вагнер, и как, основываясь на метафизике и моральной доктрине Шопенгауэра, он толкует, с одной стороны, о глубокой испорченности нынешнего мира, в котором царствует эгоистическая Воля к жизни; с другой стороны, о возможности возрождения человека обращением воли. Итак, мы не будем уже возвращаться к этому пункту; но, показав, каковы *положительные* убеждения Вагнера относительно философии, нам

остается посмотреть, каковы его убеждения *отрицательные* и на каких соображениях он их основывает. Эти отрицательные убеждения представляют свой интерес. В самом деле, на некоторые философские и научные гипотезы, пользующиеся в настоящее время громадным успехом, он смотрит как на заблуждения: он так же сильно протестовал против учений материалистов и эволюционистов, как и против пользующихся ныне славой научных методов, против притязаний новейшей науки управлять всею человеческой жизнью. Должно ли, вследствие этого, причислять его к хулителям науки, — к тем, которые провозглашают ее бессилие в упрочении человеческого счастья и объявляют, что она ошиблась в своем назначении и в своих обещаниях?

Укажем сначала, что было бы грубой ошибкой вообразить, будто Вагнер по отношению к положительной науке испытывал или гордое презрение, которое стараются выказать к ней многие из артистов, или же смутное недоверие, которое она внушает к себе многим религиозным душам. Он далеко не разделял подобные чувства; напротив, он полагал, что в области познания успехи естественных наук были единственным утешительным и ободряющим симптомом, который можно заметить в нынешней цивилизации. Итак, Вагнер удивлялся науке и совершенно искренно почитал ее. Только он безусловно отказывался допустить то, чтобы отвлеченная наука наших математиков или экспериментальная наука — так, как ее практикуют нынешние наши химики, физики и натуралисты — была единственной и законной формой познания. Подобно своему учителю Шопенгауэру, он полагал, что через интуицию, через самопроизвольное и непосредственное видение истины, которая иногда внезапно открывается в глубине сознания, человек достигает тех истин высшего порядка, которых все усилия разума не в состоянии ему открыть. А потому он всеми силами нападает на науку и на ученых всякий раз, когда последние выходят из границ

отмежеванной им области и имеют притязание презирать права интуиции, метафизики и религии.

По мнению Вагнера, наука идет по ложному пути, если она стремится дать вселенной «рациональное», т. е. материалистическое толкование; если она мировую загадку сводит к простой задаче по физике или химии; если она дает чрезмерное и произвольное развитие гипотезам, высказанным с мудрой осторожностью великим Дарвином, или если вместе с Бюхнером во всей вселенной видит только «силу и материю». Поступая таким образом и упорствуя в стремлении разрешить одними собственными средствами те задачи, к которым человек может с успехом подойти только с помощью интуиции, религиозного чувства, она приводит к бесплодным и пустым теориям, явная наглость которых морочит невежд и может посеять смуту в умах или встревожить сознание простых, но суетность которых с давних пор была признана настоящими мыслителями, а в том числе и Шопенгауэром. Потом, ученый имеет прискорбную тенденцию отрицать все, что выходит за пределы той сферы, в которой он вращается. Он очень часто бывает склонен смотреть на философию и религию как на остатки далекого прошлого, — видеть в них нечто аналогичное тем зачаточным, совершенно бесполезным органам, которые можно наблюдать у некоторых животных или у человека и на которые можно смотреть, как на чисто декоративные воспоминания об органах, имеющих важное развитие и определенную роль у низших пород. Он везде хочет вычеркнуть «понятие самопроизвольности», отрицает гений и грубо насмехается над метафизическими выражениями, подыскиваемыми для явлений, которые ускользают от всякого толкования при помощи физики. Он ни на минуту не подозревает, что истины высшего порядка, истины, которые оказывают реальное влияние на судьбы человечества, могут быть найдены только с помощью интуиции — если бы он

пожелал воспользоваться ею, — с помощью того «чувства», над которым он предпочитает издеваться.

Наука делается положительно вредной, когда, становясь на место религии, она надеется при помощи успехов физики и химии спасти мир и проповедует теорию «непрерывного прогресса», который неизбежной эволюцией должен вести человека к счастью. На самом деле ученый совершенно бессилён в том, чтобы освободить человечество от его бедствий. Погруженный в свои книги или в лабораторные опыты, он потерял всякое соприкосновение с народом, который не понимает его нужд, и стремлений которого он не знает. Все, что он может, это — все искуснее подделывать пищу, которой мы питаемся, изобретать ужасный подбор машин, устройство и утилизация которых требуют обнищания и отупения всего неимущего, живущего насущной работой народа, снабжать сильных владельцев все более совершенными средствами для того, чтобы вести войну и уничтожать себе подобных. Но он не может положить конец тем реальным страданиям, которые поработывают человечество; он не знает способа решить социальный вопрос: как достигнуть того, чтобы помешать своим согражданам без труда умирать с голоду; он ничего не знает, ничего не может сделать и своими безумными притязаниями, своей смешной гордостью только замедляет пришествие истинно освобождающей мудрости, того сознания нашего возрождения, которое одно только может привести к обращению эгоистической воли и тем самым к искуплению падшего человечества.

Наука делается даже явно преступной, когда под предлогом усовершенствования в искусстве лечения она присваивает себе право убивать животных в медленных и ужасных муках. Вагнер, не боясь насмешек, присоединяется к противникам вивисекции. Впрочем, для изгнания ее он пользуется аргументами, весьма отличными от тех, которые по большей час-

ти выставляются ими. Они становятся вообще на утилитарную точку зрения и силятся доказать, что для преуспевания науки вивисекция излишня; они протестуют против *бесполезной* жертвы животных, точнее, они допустили бы вивисекцию, сведенную к строгому минимуму и находящуюся под государственным надзором, если бы было доказано, что она необходима для успеха в медицине. Вагнер ясно отвергает такие утилитарные соображения: если он осуждает вивисекцию, так это потому, что она незаконна, а следовательно, он безусловно осуждает ее. Мудрость, по его мнению, учит нас сострадать всякому страданию; страдание же животных кажется нам особенно жестоким, потому что оно лишено всякого смысла. Скорбь является для человека воспитательницей, которая может привести его к искуплению; для животных же она — только бесполезная пытка и остается без всякого результата. Следовательно, в присутствии их страданий мы должны в большей мере чувствовать ту инстинктивную, элементарную, деятельную, равнодушную ко всем утилитарным соображениям жалость, которая есть фундамент всякой морали и которая одна только может привести нас к спасению. Если мы не способны на этот самопроизвольный сердечный порыв в присутствии пыток, налагаемых на бессознательное животное, то можно держать пари, что мы не способны вообще на истинную жалость и что вид человеческого страдания, жалкого положения обездоленных в жизни оставит нас индифферентными или внушит нам неопределенное чувство недействительного и, в сущности, эгоистического соболезнования. Если деятельная жалость ко всему, что страдает, одна только может привести к возрождению, то наш настоящий долг: во что бы то ни стало избавить животных от пыток вивисекции и смело заклеить гнусное жестокосердие их мучителей, не позволяя обманывать себя фи-

лантропическими и гуманитарными теориями, приводимыми ими для оправдания своих жестоких обычаев.

Теперь мы видим, какое положение занимает Вагнер во взгляде на науку. Если наука предписывает человеку верить в то, что нет другой истины кроме той, которой мы достигаем отвлеченным рассуждением и опытом, что цель жизни состоит в устройении на земле общества, где каждый индивид находил бы максимум эгоистического наслаждения при минимуме страдания, и что человечество приближается к этому идеалу путем непрерывного прогресса, то Вагнер должен быть причислен к числу противников науки; ибо он учит, что человек поднимается до высших истин не рассуждением, а интуицией, любовью, религиозной верой; что даже самый совершенный эгоизм является разрушающим чувством; что под влиянием этого эгоизма человечество далеко не прогрессирует, а идет все дальше и дальше по пути к разрушению. И отвращение его к ученым материалистам и утилитаристам заходит так далеко, что он величает их «обезьянами, прыгающими на древе познания». Однако много людей будут полагать, что вера в интуитивное познание и религиозные убеждения могут быть совместимы с весьма искренним удивлением перед положительной наукой. Если Вагнер не признавал того, что она в состоянии разрешить все те проблемы, которые человек вправе ставить пред собой; если он отказывается пользоваться ею как единственным проводником в жизни, то было бы, я полагаю, особенной нетерпимостью объявлять его, лишь на основании этого, врагом науки, рискуя смешать его с настоящими врагами свободного изыскания, — с теми обскурантами, которые действительно желают взять под опеку человеческий разум. Конечно, Вагнер скорее религиозная душа, чем научный ум, но, по-моему, было бы несправедливо — отрицать, что он с одинаковой искренностью и одинаковой твердостью хотел *верить и знать*.

5

*Сущность религии. — Искажение христианской идеи.
— Христианство Вагнера.*

Теория возрождения прежде всего — и это, быть может, ее самое оригинальное свойство — есть религиозное убеждение. Это-то пламенное, страстное, инстинктивное убеждение, эта вера в идеал, которая обнаруживается у Вагнера во все эпохи его жизни, даже в то время, когда он считал себя оптимистом и атеистом — и есть самая душа всего учения Вагнера, а также и внутренняя пружина его личности.

Основанием всякой истинной религии, говорит он, является ясное сознание того, что мир плох, и испытываемое стремление освободить себя от уз, приковывающих нас к этому развращенному миру. Следовательно, конечная цель религии — та же самая, что и конечная цель морали и философии. Высшая истина, которую Шопенгауэр с помощью своих философских формул передал для сознательного разума и которую он сообщил в такой форме интеллектуальному цветущему человечеству, в сущности своей, тождественна той истине, которую Иисус сначала собственным своим примером, потом также с помощью столь глубоко трогательных и убедительных символов сделал непосредственно осязаемой для всех сердец, сделал непосредственно доступной толпе тех простых, «нищих духом», которые простодушно следуют побуждениям собственного своего инстинкта и которым, при их равнодушии к ученым теориям метафизиков, чтобы убедить их, нужны конкретные образы и чувственные представления. Обращение эгоистической воли, являющееся для философа целью, которую ставит своей жизни достигший полного самосознания человек — столь же великое «чудо», как то, о котором религиозный человек взывает во всех своих

молитвах. Христианская религия — так, как принес ее миру и «жил» ею Иисус — из всех религий — самая простая и самая высокая. «Основатель ее не был мудрецом, но был богом; догмат ее был акт, добровольное принятие страдания: верить в него значило подражать ему; надеяться на искупление значило стремиться соединиться с ним. *Нищие духом* не нуждались в метафизическом объяснении мира; всеобщее страдание могло быть *прочувствовано* каждым: все, что божественный искупитель повелевал верующим, это — не закрывать сердца своего для этого чувства». Все христианство заключается в трех словах: Любовь, Вера и Надежда. Христианин должен чувствовать в себе огонь этой глубокой, животворящей и деятельной любви, вытекающей из жалости и уничтожающей в нас всякий след эгоизма. Он должен от всей души верить в то, что мир не есть пустая игра случая, но что он имеет «моральный смысл», верной гарантией и неопровержимым доказательством чего служит самая жизнь Спасителя. Наконец, душа его должна быть постоянно озаряема надеждой, утешаема радостной уверенностью в том, что та вера, которая воодушевляет его, не может быть обманчива. Таким образом, религиозный человек сострадает и любит, как интуитивно проникшийся сознанием всеобщего страдания мудрец; но для достижения этой высшей мудрости ему не нужно познаний разума. В самом деле, религия не доказывается, но чувствуется; все философские формулы не могут дать никакого *реального* представления о том внутреннем видении верующего, о той блаженной уверенности, которыми он упоен. Такое состояние души может обнаруживаться в делах, а не в теориях. Вот почему жизнь добрых людей и святых бывает фундаментом религии; чтобы иметь блестящее доказательство искренности христианства, достаточно человеку поднять глаза свои к Искупителю, к живому воплощению воли, обращенной к добру и очищенной от всякого эгоизма, к Иисусу, божественная кровь которого проли-

лась на кресте ради искупления падшего человечества и беспредельная любовь которого указывает нам, где спасение, и обещает нам возрождение.

Но христианская религия не могла сохранить своей первоначальной чистоты: с одной стороны, вера в догму занимает место религиозной веры, а с другой стороны, церковь, испорченная страшной инфильтрацией еврейского духа, мало-помалу делается орудием власти, силой, соперничающей с государством.

Религия, как мы видели, по происхождению своему — дело внутреннее, божественное видение, блаженная тайна которого не может быть выражена никаким словом. Следовательно, чтобы сообщить нечто о своем видении профанам, той толпе людей, которая живет в «царстве дня», под властью эгоистической Воли к жизни, религиозный человек видит себя вынужденным прибегнуть к аллегории. Он создал поэтические символы, имевшие назначение применять к понятиям народа неизреченную тайну божественного откровения. Так произошел догмат. Верующий человек, который знал по опыту, что такое — божественное видение, знал также, что догмат есть только поневоле несовершенный символ этого видения, обесцвеченное и неточное отражение этой внутренней грезы, и что единственный смысл его существования — в том, чтобы приготовить народ к столь трудной интуиции, как стяжание религиозной истины. Но мало-помалу эта идея затемнилась; все больше и больше приобретал значение самый догмат. И в конце концов наступил момент, когда церковь, вместо того чтобы стремиться вызывать в сердце верующего божественное видение, ограничилась строгим предписанием ему слепой веры в собрание символических рассказов, часто плохо понимаемых, измененных и искаженных преданием, которые он должен принимать буквально как философскую, моральную или историческую истину, вопреки протесту своего разума. Поэтому в современ-

ной цивилизации религиозная вера почти заглушена, и нынешнее христианство является не более, как бесполезной кучей пустых догматов, беспрестанно разбиваемых исторической и философской критикой; божественная же искра его совершенно скрыта.

Еще более тяжелым является то искажение, которому подверг христианскую религию еврейский дух. Еврей во все времена поклонялся своему национальному, воинственному и завистливому богу, который ненавидел всех чужеземных богов и обещал своему избранному народу владычество над другими народами. Спаситель же «нищих духом» родился в Галилее, в самом презренном уголке столь презираемой народами Востока Иудеи. Его первые апостолы не поняли всего того, что было высокого в этом низком происхождении: они уверовали в величие Иисуса, сделав из него потомка Давида, преемника пророков, сына еврея Иосифа. И таким образом еврейский дух захватил христианство: он глубоко извратил догму, он сделал из церкви политическую силу, иногда враждебную, чаще же всего союзную с государством. Теперь главная обязанность ее — служить помощницей государству в трудной задаче поддержания равновесия эгоизмов в споре одних с другими: христианская религия делается орудием светской власти. И бог нашей современной цивилизации, основанной на ненависти и войне, — бог, которому поклонялись пуритане во времена Кромвеля и к которому совсем еще недавно взывали пред сражениями военные проповедники, ничего не имеет общего с богом любви и жалости, с милосердым Иисусом: это — бог Моисея, Гедеона; это — завистливый бог евреев. Равно как арийская цивилизация испорчена семитским и еврейским вторжением, так и наша религия уже — не христианская, а еврейско-христианская.

Теперь мы можем ответить на один вопрос, часто обсуждаемый вагнеровской критикой: в какой степени есть основание говорить, что Вагнер в своей старости обратился к

христианству? Прежде всего мне кажется трудным говорить об обращении Вагнера, потому что религиозное чувство является у него мало измененным после его юности и до его смерти. Внутренняя убежденность в том, что настоящая действительность плоха, вера в иной мир, страстное убеждение, что человек должен посвятить всего себя осуществлению идеала, победоносная уверенность в том, что он кончит успехом в этой работе возрождения — таковы основы вагнеровской «религии», и от «Тангейзера» до «Парсифаля» они мало изменились. Вагнер мог изменять свои мысли относительно потустороннего мира: сначала он представлял его себе как какое-то таинственное и сверхземное «небесное царство», потом как «общество будущего», непосредственно осуществимое на земле, еще позднее — как буддийскую и шопенгауэровскую «нирвану» и, наконец, как славное и далекое пришествие возрожденного человечества. Но все эти изменения относятся скорее к тому умственному представлению, которое он создавал себе о своих верованиях, чем к самой религиозной вере его. Эта вера остается всегда одна и та же, несколько более скорбная и беспокойная в юности и в эпоху пессимистического кризиса, более экзальтированная после 1849 года, более светлая и победоносная в его славной старости. Если стать на такую точку зрения, то невозможно допустить, чтобы у Вагнера был какой-нибудь момент внутреннего «обращения». А с другой стороны, если эта твердая вера, устоявшая во всех испытаниях жизни, обильной превратностями всех родов, наверняка относит Вагнера к числу «религиозных душ», то, я полагаю, законно — иметь основание сомневаться в том, чтобы она была достаточно определенной, достаточно положительной для того, чтобы только ею одной характеризовать его как «христианина»; на самом деле не видно, что могло бы помешать какому-нибудь буддисту или свободному мыслителю дойти до подобного душевного состояния.

Если до некоторой степени можно сказать, что Вагнер склонился к христианству на закате дней своих, то, я думаю, это только потому, что Христос в религиозной жизни его занимает все более и более важное место. Впрочем, становясь на такую точку зрения, не следует преувеличивать ту эволюцию, которая совершалась в его мысли. Ни в какой момент жизни своей он не переставал чувствовать к Иисусу самое набожное благоговение; мы видим, что в самом разгаре оптимистического и революционного периода он набрасывает план «Иисуса из Назарета» и называет «Иисуса, пострадавшего за человечество» одним из самых высоких инициаторов за все времена. Все, что можно сказать, это — то, что фигура Спасителя незаметно растет в его воображении и, в конце концов, она доминирует над всеми другими.

В 1849 году Вагнер в своем обожании совмещает «Иисуса, пострадавшего за человечество» с «Аполлоном, даровавшим ему улыбающееся благородство». В 1854 г. в своих письмах к Листу и Рекелю он еще ставит на одну и ту же доску христианство и браманизм и, кажется, смотрит на них, как на откровения одинакового достоинства. В 1880 году в «Искусстве и религии» он ясно ставит христианство выше браманизма, потому что последняя религия касается только цвета человечества, тогда как христианство принесло слово утешения «нищим духом». С этих пор Иисус для него уже не просто один из великих инициаторов человечества, а Спаситель, единственный чудесный, божественный представитель воли, направленной к добру, посреди людей — там, где неограниченно властвует эгоистическая Воля к жизни. Поэтому христиане, как протестанты, так и католики, не впадая в парадокс, могут требовать обратно Вагнера как одного из своих. И так же, наоборот, нет ничего удивительного, если Ницше, соединяя под одну и ту же ненависть христианство, пессимизм и религию жалости, горько упрекал его за «обращение», которое казалось ему интеллектуальным и моральным падением.

Не нужно только забывать, когда относят Вагнера к числу адептов христианства, что он не принадлежит ни к какой церкви и что его религия отнюдь не носит характера вероисповедания. Католицизм он упрекает за его внешнюю, бессмысленную помпу, за его догматическую узость, за его культ святых, за его искусную организацию, рассчитанную на приобретение материальной власти; протестантство он упрекает за его слепую веру в Библию, которую Лютер считал с начала до конца вдохновенной Богом, тогда как весь Ветхий Завет, в отдельности, является чисто еврейским и не заслуживает никакого вида благоговения. Он полон самого глубокого презрения к официальному христианству, к нашей «оскопленной церковной религии», которую он считает столь же испорченной и ленивой, как все современное государство. Он, как Гете, в религии враждебен к религиям и с неумолимой строгостью критикует историческую эволюцию христианства, потому что хочет во что бы то ни стало сохранить чистым и неприкосновенным высокий образ Христа, который он носит глубоко запечатленным в своем сердце. Так что было бы во всех отношениях ошибочным представлять себе «обращение» Вагнера как действительное присоединение к одной из существующих церквей, как возвращение к традиционной вере, как подчинение какому-нибудь одному авторитету. Историческое христианство с его явно материальными установлениями не только не внушает ему никакого благоговения, но оно даже противно ему. Его мысль остается автономной с начала до конца его жизни; она развивается по законам своей внутренней логики, никогда не поддаваясь в своей эволюции никаким внешним влияниям. Только с беспрестанно возрастающей ясностью он видел, что то зажженное пламя, которое пылало в нем, та деятельная сила, которая, как он чувствовал, толкала его во все эпохи его жизни и принимала у него много различных форм — бескорыстной любви к искусству, религии страдания, жалости к слабым и

обездоленным в жизни, стремления проникнуть в иной мир — в сущности, была тождественна той многотысячной вере, которая была у браминов, наполняла душу Сакья Муни и которая, в особенности, с удивительной интенсивностью проявила себя в Иисусе Христе ради спасения человечества. В этом смысле, и только в этом, на Вагнера должно смотреть как на христианина.

6

*Роль искусства в учении о возрождении. — Искусство и религия.
— Артист и священник.*

Наконец, искусство играет в учении о возрождении столь же важную роль, как и религиозное чувство. Оно также является избавительной силой. Артист в создаваемых им идеальных образах открывает человеку при помощи непосредственной интуиции цель, к которой он стремится во всех областях своей деятельности. Политик, напр., старается создать такое социальное положение, в котором уже не господствуют эгоизм и борьба за существование, в котором человеческое создание освобождается от нечестивых законов и от несправедливого порабощения, тяготеющих над ним в настоящее время; артист покажет нам в своих произведениях идеальное осуществление того состояния высшей свободы, к которому должно стремиться человечество; он заставит нас присутствовать, напр., в «Кольце Нибелунга», при разрушении царства Золота и Закона так же, как и при наступлении царства Любви. Мудрец, ученый, философ стараются познать вселенную, с помощью своего разума стремятся создать себе правильное представление о мире и о физических и моральных законах его; артист, при помощи своих символов, передает *интегральному* человеку то, что мудрец постигает рацио-

нально и о чем он может сообщить только *разумному* человеку посредством научных или философских формул. Наконец, религиозный человек понимает обращение эгоистической воли как высший предел, к которому должны устремляться все силы человечества; поэт воспроизводит пред нашими глазами утешительное изображение наших будущих побед, лучезарное видение возрожденного человечества. На этом последнем виде миссии артиста больше всего Вагнер и настаивает в своих предсмертных произведениях. Рассмотрим же поближе, каковы его основные идеи об отношении искусства к религии.

«Искусство, — говорит Вагнер, — есть живое представление религии». Религиозная истина, как мы только что видели, есть род мистического откровения, внутреннего видения, полную идею которого невозможно передать тому, кто сам не знаком с победоносной уверенностью веры. Но эту религиозную истину, о которой святой свидетельствует своими делами, всей своей жизнью и которую священник передает так же хорошо, как и плохо, в догмате, — художник, со своей стороны, старается передать в ее высшей красоте, в образах, предназначенных к тому, чтобы производить впечатление на самые чувства человека. Более искренний, чем священник, который почти во все времена старался навязать верующему свои религиозные аллегории как исторические истины, как абсолютные догматы, артист никогда не стремился выдавать свои произведения за что-либо иное, чем вымысел, чем символические представления чего-то такого, что ускользает от всякого непосредственного представления; так вот почему Вагнер провозглашает, что жрец искусства — «один, кто никогда не лжет». Правда, искусство не больше избавилось от падения, чем религия. В то время, как религия в руках попов превращалась в сухую систему непостижимых и абсурдных догматов, — искусство, позабыв о своей божественной миссии, стало копировать грубую действительность и сдела-

лось презренной забавой притупленной и развращенной публики. Наша суеверная и атеистическая современная цивилизация видит в религии Христа не более, как бессмысленные догматические формулы и бесполезные пышные церемонии, или совсем отбрасывает вместе с этими формулами и церемониями священную и вечную религиозную истину, которая скрывается под обманчивой мишурой церковного христианства. А на такой бесплодной почве искусство не может развиваться; оно роковым образом осуждено на прозябание и вырождение. Но возрождение человечества — возможно, и искусство может быть одним из самых сильных факторов его. Без сомнения, оно не может занять место религии, и ничто так не чуждо мысли Вагнера, как желание основать — как это часто утверждали — какую-то новую художественную религию. Напротив, он весьма ясно заявляет, что искусство необходимо должно иметь основанием высшую нравственность, истинную религию, что оно может процветать только тогда, когда вновь расцветет ныне заглушенное подавляющим формализмом истинное христианство. Итак, нет искусства без религии; но искусство — *одно* с религией: оно — самая живая, самая полная передача религиозного чувства. Долгое время артист, в союзе со священником, придавал христианской догме громадную убедительную силу, преображая эту догму при помощи чар искусства и предоставляя отгадывать в своем произведении истинный смысл аллегорий, предписанных священником верованию верных; только благодаря этому религиозная живопись, например, в Италии, могла осветить с изумительным блеском все то, что было прекрасного и вечно истинного в преподаваемых церковью аллегорических догматах. Но артист в действительности выше священника, как посредник между божественной истиной и человеком, как создатель религиозных символов. Музыка, христианское искусство по преимуществу, — в состоянии «открыть пред нами с бесподобной верностью внутреннюю сущность христи-

анской религии»; в самом деле, Вагнер вместе с Шопенгауэром допускает, что она есть непосредственное выражение Воли, что для нее не существует мира явлений; что она, следовательно, способна описывать на языке звуков трагедию мира и искупления так, как она есть в своей последней действительности. Вот почему, когда религия сделалась догматической, музыка, чтобы остаться религиозной, отделилась от религии. Симфония Бетховена есть более высокое и более чистое откровение христианской истины, чем все догматы наших попов.

Итак, нынешний артист призывается принять наследие священника. Мы уже не нуждаемся в многосложном подборе догматов и церемоний для того, чтобы поддерживать у себя живой культ божественного. Теперь встает новое поколение, сознающее мировую трагедию; оно знает, что истинная история человечества не есть история человеческих деяний, но история его страданий; оно знает, что мы — дегенераты, и стремится к возрождению. Эта живая вера уже не находит себе удовлетворения в тех столь трогательных, но и столь несовершенных старых религиозных аллегориях, которые делаются лживыми, лишь только захотят выдавать их за исторические или философские истины. Зато она легко расцветает в произведениях искусства. В великих творениях Софокла, Шекспира или Бетховена, в особенности же в музыкальной драме, этой превьющей симфонию форме, мы находим теперь самое высокое выражение религиозного чувства, новую форму религиозного мифа. И артист так же, как в былое время священник, может поднимать души к божественному и так же, как он, утешать сердца, раздавленные суровой действительностью. Человек, даже возрожденный, никогда не расстанется со скорбью: «Как бы хорошо ни было когда-нибудь наше состояние вследствие возрождения человеческой породы и спокойствия нашей совести, однако всегда — в слепой силе стихий, в низших проявлениях приро-

ды, которые беспрестанно раздражаются над нами или рядом с нами, в глубине морей или пустынь, кроме того, в виде насекомого, червя, которых мы давим, не замечая того — всегда будут факты, которые всегда будут вносить в наше сердце ужасную трагедию, разыгрывающуюся во вселенной, и мы каждый день должны будем поднимать глаза свои к распятому Спасителю, как к единому высшему утешителю». Тем более мы находимся в таком положении теперь, среди развращенных и невыразимо жалких людей, с которыми нам суждено жить. Вот здесь-то для нашего утешения и выступает артист. Когда наша душа готова упасть под бременем испытаний, когда суровость жизни окружает ее атмосферой печали, когда несчастье совсем близко и надежда, кажется, исчезает, тогда искусство воздвигает пред нашими глазами зараз идеальное и в то же время верное изображение универсальной трагедии; оно поднимает нас над печалью и безобразиями существования, совлекая с него его грубую реальность и превращая его в высокую и глубокую «игру». Таким образом, учение о возрождении заканчивается апофеозом в честь искусства, в честь того избавителя, который, в неразрывном единении с религией, поддерживает и утешает нас на жизненном пути. В религиозной вере человек проникается сознанием того интенсивного желания искупления, которое одушевляет всю природу; в те торжественные минуты, когда это чувство преобладает в нем, он видит, что обманчивые миражи «царства дня» исчезают; он перестает печалиться плачевным зрелищем универсальной истории, жестоким неистовством эгоистической, ожесточенной своим собственным страданием Воли; он слышит только, как раздается вечная жалоба всей природы, которая тяжело вздыхает по последнем успокоении, по конце своих бесполезных и скорбных волнений; и эта жалоба уже не кажется ему воплем скорби, но чуть ли не гимном надежды, далеким обещанием искупления. Тогда искусство, на своем божественном языке, в своих глу-

бокх символлах, с удивительной интенсивностью эмоции выразит эту жалобу страждущего человечества, это таинственное и сладостное предчувствие будущего искупления. Рожденная в стенах церкви, музыка направила свой полет через весь мир; она несет всем людям добрую весть; наследница церкви, она утешает их в их действительных бедствиях, и звуки ее, которые находят себе доступ в самую глубь нашего существа, доносят до наших раздавленных сердец отдаленное эхо того царства мира и славы, куда зовет нас наш божественный Спаситель.





Ш

«Парсифаль»

Первая мысль о драме на сюжет легенды о Граале. — «Победители». — Рыцари св. Грааля. — Клингзор и Замок Погибели. — Кундри. — Амфортас. — Зигфрид и Парсифаль. — Интуиция — главное свойство Парсифаля. — Откровение жалости. — Откровение греха. — Возвращение Парсифаля в Монсальват. — Парсифаль делается королем Грааля.

Драма «Парсифаль» для последней части жизни Вагнера есть то, что «Кольцо Нибелунга» для периода, следующего за революцией 1848 г. Равно как тетралогия есть поэтическое изложение мыслей Вагнера о судьбе мира и о проблеме ис-

купления, так «Парсифаль» есть художественное выражение учения о возрождении. В 1851 г., как в 1882 г., мы видим, что Вагнер удивительным усилием всего своего существа, своих артистических и умственных способностей поднимается до полного понимания универсальной эволюции и создает в одно и то же время умственное представление о мире и художественную картину его. И равно как «Кольцо» заключает в себе целую философию, нисколько не являясь при этом аллегорией, искусственно рассчитанной на то, чтобы иллюстрировать философскую или религиозную систему, так же точно и «Парсифаль» есть результат художественной *интуиции*, а вовсе не драматический «пример», вымышленный для того, чтобы в символической форме представить теорию возрождения. «Я — только артист, — писал в 1856 году Вагнер, — я могу высказываться только в художественных произведениях», и мы имели возможность констатировать, что в тот момент, когда он писал «Кольцо», интуиции художника, на самом деле, были в нем выше концепций философа. То же самое и в 1882 году; а если в это время и не находят уже, как тридцатью годами раньше, расхождения между интуициями Вагнера и его рациональными идеями, если существует полная гармония между «Парсифалем» и «Искусством и религией», то при всем этом, полагаю я, должно допустить, что «Парсифаль»-то и есть самое верное, самое искреннее, самое полное и во всяком случае самое прекрасное выражение его философских и религиозных идей.

Первая мысль о драме на сюжет легенды о святом Граале и Парсифале должна была возникнуть в уме Вагнера весьма рано. В самом деле, он узнал об этой легенде по необходимости в то время, когда работал над «Лоэнгрином», который, как упоминалось, по преданию, был сыном Парсифала и рыцарем Грааля. В то время он старательно прочитал «Лоэнгрина» в издании Герреса, где и столкнулся с теориями относительно происхождения легенды о Граале и с этимоло-

гией имени Парсифаля, которые ударили по его воображению и о которых он вспомнил потом, много лет спустя, когда написал «Парсифаля». Кроме того, так как самая простая форма легенды о Лоэнгрине встречается в «Парцивале» Вольфрама Эшенбаха, то вероятно, что тогда же ему пришлось прочитать и эту поэму, ставшую впоследствии главным источником его музыкальной драмы. Во всяком случае, несколько лет спустя, когда он начинает изучать легенду о Зигфриде и историю Фридриха Барбароссы, он вместе с филологом Гетлингом связывает легенду о Граале с легендой о Нибелунгах и понимает Грааль как спиритуализованный клад Нибелунгов.

В то же самое время у Вагнера явилась мысль представить на сцене историю Иисуса из Назарета, который приносит испорченному эгоизмом человечеству закон любви, освобождающий его от греха. Фигура же Парсифаля — так, как позднее обрисовал ее Вагнер — представляет неоспоримую аналогию с действующим лицом Богочеловека — так, как он постарался его представить в эскизе 1848 г. Это сходство становится особенно поразительным, если принять во внимание то, что Вагнер в плане своей драмы выводит на сцене кающуюся грешницу Марию Магдалину, которая рядом с Иисусом Христом играет роль довольно аналогичную той, которую играет Кундри по отношению к Парсифалю. Если доверять воспоминаниям г-жи Вилле, то у него было намерение показать нам Марию Магдалину воспламененной преступной любовью к Иисусу, как Кундри к Парсифалю. В том эскизе, который дошел до нас, этот мотив не является изложенным; зато в нем можно видеть другие черты, которые снова встречаются в действующем лице Кундри: Мария Магдалина, которую Вагнер отождествляет с библейской блудницей, глубоко раскаивается в своей прошлой жизни и умоляет мать Иисуса позволить ей быть в обществе Иисуса самой последней служанкой; она предана телом и душой

Иисусу, которого она страстно любит и божественную миссию которого она почувствовала прежде всех учеников; в четвертом акте, который должен был напоминать собой Тайную Вечерю, она умащает главу Спасителя из флакона с драгоценной жидкостью и оmyвает ему ноги. Драма «Иисус из Назарета», по-видимому, уже содержит в зачатке главные мотивы той чудной сцены третьего акта «Парсифаля», где кающаяся Кундри усердно служит герою, отвергшему ее порочную любовь, и смиренно оmyвает ему ноги, тогда как Гурнеманц помазывает Парсифаля на царство Грааля.

Несколькими годами позже, в 1855 г., фигура Парсифаля рисуется в воображении Вагнера, на этот раз, ясно и определенно. С самого начала он видит в нем героя отречения, представителя чистой христианской религии. Но первое время он думает, как мы видели выше, вывести его в развязке «Тристана и Изольды» в противовес в этой драме герою страсти Тристану. Впрочем, он вскоре же отказывается от такого намерения: вместо того, чтобы выводить обоих героев в одной и той же драме, теперь он предполагает, показав в «Тристане», как эгоистическая страсть, очищаясь под действием скорби, приводит к отрицанию Воли, представить в другой драме, как отречение и жалость могут стать началом уже не смерти, а жизни и привести человечество к победе и спасению. С этой целью он набрасывает одну буддийскую драму, под названием «Победители», сюжетом которой является именно искупление через отречение. Героя Ананду страстно любит одна юная девушка, принадлежащая к презренной касте чандала, прекрасная Пракрити, которая и изнывает от пламенной любви к нему; но с помощью Будды он не поддается чувственной любви и произносит обет целомудрия. И Пракрити, в свою очередь, обращается к Будде; будучи дочерью брамина в прошлой жизни, она из кастовой гордости отвергла любовь сына одного царя чандала; чтобы искупить этот грех, она должна была снова родиться в образе юной

чандалской девушки и осуждена была узнать пытки безнадежной любви после того, как она наложила их на другого; но в конце концов ее несчастная страсть к Ананде приводит ее к спасению: она также произносит обет целомудрия и вступает в общину Будды, где Ананда приветствует ее как свою сестру. — Легко узнать в этом эскизе тот же сюжет «Парсифаля» — только в индусском наряде. Поставьте на место буддийского догмата нирваны христианский догмат отречения, на место общины Будды — братство рыцарей Грааля, на место аскета Ананды — «чистого сердцем простеца» Парсифаля, на место страстно влюбленной Пракрити — Кундри, и вы получите почти во всех существенных чертах драму «Парсифаль». — Эта замена совершилась в уме Вагнера весною 1857 г., когда он работал над «Тристаном» в маленьком поместье в окрестностях Цюриха, которое предоставили в его распоряжение его друзья Везендонки. В этом-то тихом и поэтичном уголке, в день Страстной пятницы, созерцая с высоты своей террасы праздничную природу, он внезапно был озарен интуицией тайны Креста: он услышал «тот вздох глубочайшей жалости, который некогда раздался с голгофского Креста и который на этот раз вырвался из его собственной груди»; ему показалось, как потом рассказывал он об этом Вольцогену, что он слышал голоса ангелов, которые пели ему: «Не поднимай оружия в тот день, когда Спаситель умер на кресте ради спасения людей». И, отложив на время партитуру «Тристана», он написал те полные какой-то мистической нежности стихи, в которых Гурнеманц говорит Парсифалю о чарах Святой пятницы, как о дне всеобщего покаяния, но также как о дне прощения и радости, когда трава, когда цвет полевой, когда вся природа предчувствует Божественную тайну искупления и радостно улыбается при виде покаявшегося и очищенного человека. Главная идея «Парсифаля» была найдена, и в течение месяца, следовавшего за этим днем вдохновения, Вагнер обдумал в главных чер-

тах всю драму. Между тем другие труды — окончание «Тристана», затем «Нюрнбергские мейстерзингеры», затем «Кольцо Нибелунга», наконец, крупное байрейтское предприятие — замедлили еще на 20 лет исполнение задуманного произведения. И только 23 февраля 1877 года поэма «Парсифаль», набросанная в 1857 г., потом обработанная более детально в 1865 г., по настоянию баварского короля была вполне закончена. Вагнер тотчас же отдал ее в печать, и к 25 декабря того же 1877 года она появилась в книжных лавках. В то же время он начал писать музыку к произведению, которая потребовала от него не менее пяти лет. Оконченный 13-го января 1882 г. «Парсифаль» был представлен в первый раз с блестящим и на этот раз совершенно бесспорным успехом в Байрейте 26-го июля того же года.

Равно как «Кольцо Нибелунга» показывает нам столкновение между двумя враждебными мирами — Света и Тьмы, между богами Валгаллы и ордами жестокого Альбериха, так «Парсифаль» изображает пред нами решительную борьбу между двумя противоположными началами — Добра и Зла, между царством Грааля и проклятым замком волшебника Клингзора.

Святой Грааль в драме Вагнера, как в средневековой легенде, есть чудесная чаша, которая служила Христу и его ученикам на Тайной Вечере и в которую Иосиф Аримафейский собрал потом пролившуюся кровь Спасителя. Однажды, в то тревожное время, когда «коварство и сила жестоких врагов угрожали царству чистой веры», ангелы принесли с неба эту святую реликвию благочестивому герою Титурелю, а также принесли и копье, которое прободало ребра Иисуса. Для защиты этого бесценного сокровища Титурель построил на высокой горе храм, которому дал название «Гора Спасения», или Монсальват; и вокруг него, для поклонения святому Граалю и для защиты его, собрался орден благочестивых рыцарей. Они жили в блаженстве и в сердечном покое, в полном

единении с Христом и Богом, в гармонии со всей природой. Своей чудесной силой Грааль давал им пищу, которая нужна была им для поддержания жизни; довольно было вида его, чтобы отогнать от них смерть; его присутствие защищало их, ибо никто не мог найти дороги в Монсальват, если он не был чист сердцем и если Бог не считал его достойным вступить в святое воинство. Однако рыцари Грааля не замыкались в созерцательной жизни. Воины Христовы на земле, они сражались за торжество справедливости, ради блага страждущего человечества подвергали себя опасностям и искушениям, так что вся жизнь их была лишь сплошной борьбой со злыми людьми и с грехом.

Рядом с горой в роскошной долине, среди язычников, поднимался замок Клингзора. Какие злодеяния он совершил там внизу? Никто об этом не знает. Но доступ в Монсальват был закрыт для него. Между тем однажды он захотел искупить свои грехи и вступить в основанный Титурелем рыцарский орден. «Не имея сил умертвить в себе грех, — рассказывает Гурнеманц, — он наложил на себя нечестивую руку»: гнусным увечьем он дерзнул избавиться закона любви, надеясь таким образом приобрести святость. Но он обманулся в своем ожидании: по-прежнему доступ к Граалю остался запрещен ему, ибо не иссяк в сердце его источник вожделений. «Ты ли целомудрен?» — спрашивает у него с жестокой иронией его жертва Кундри. На самом деле она знает, что этим вопросом она вызовет бессильную и в то же время самую жестокую ярость своего мучителя, так как Клингзор более чем когда-либо был далек в то время от той сердечной чистоты, которая составляет высшую привилегию избранных Грааля. В сердце его с ужасным жаром кипит отравляющая гниль греха, неутолимого вожделения, которого он не может заглушить в себе, но которое он осудил на мертвое молчание; он далеко не приобрел себе тот внутренний мир, что у рыцарей Грааля, он страдает всеми муками ада: отринутый избранныками Бо-

га, он ненавидит их всеми силами своей души и все свое могущество направляет на то, чтобы отомстить им за их презрение. Власть же его безгранична. Без сомнения, он совершенно бессилен против тех, сердце которых чисто. Но он, как Альберих, проклял любовь и так же держит в своей власти всех тех, кто поддается греху чувств, обманчивой привлекательности наслаждения. С помощью своего магического искусства он превратил в чудный сад пустыню, где поднимается Замок Погибели; в этом очаровательном саду цветут те пышные и эфемерные цветы, — те блещущие свежестью и юной грацией женщины, которые непреодолимым соблазном своей развращенной красоты зажигают в сердцах героев огонь вожделения и увлекают их в сети Клингзора. Таким образом, волшебник делается страшным врагом рыцарей Грааля, и могущество его растет со дня на день; он собирает вокруг себя все похотливые создания; он соблазняет даже товарищей Титуреля и делает их изменниками их обетам; он разжигает все дурные инстинкты, которые приводят человека к греху и скорби; он — гений зла, неутомимый виновник всеобщего страдания.

Особенно печальна участь тех созданий, которые, колеблясь между вожделением и отречением, не могут освободиться от ужасных действий власти Клингзора и в падении своем сохраняют ужас пред собственным своим грехом, мучительное сожаление о своей померкшей чистоте, горячее стремление к идеалу, к искуплению. Такова, в нашей драме, участь Кундри и Амфортаса.

Кундри — одна из самых оригинальных и самых сложных фигур вагнеровского театра, одно из самых характеристических созданий его гения, одинаково способного создавать личности, поражающие правдивостью и жизнью, и показывать в каждом отдельном типе общий закон, частным символом которого он является. В самом деле, с одной стороны, он умеет неизгладимо запечатлеть в воображении дейст-

вующее лицо Кундри в ее последовательных воплощениях, показывает ли он в ней услужливую и преданную вестницу Грааля, молчаливую и загадочную, столь поражающую своим костюмом дикой колдуньи и своими таинственными выходами, изображает ли он в ней роскошную, страстную женщину, которая всю силу своей обольстительности употребляет на то, чтобы заманить в погибель Парсифаля, — наконец, представляет ли он ее нам в виде кающейся грешницы, когда она, желая искупить причиненное ею зло, делается покорной служанкой рыцарей Грааля, и — когда Парсифаль уже освободил ее от тяготевшего над ней проклятия — умирающей в сладком экстазе, погруженной в созерцание славного своего Спасителя; с другой стороны — на этой-то стороне личности Кундри мы и остановимся здесь более подробно, — она является пред нами не только как отдельная, индивидуальная женщина, но как символ *Вечно женственного*. Вагнер даже позаботился подчеркнуть этот символический характер Кундри больше, чем он это сделал по отношению к какому-либо другому из своих действующих лиц. Она — по его собственному выражению — «без имени, первобытная искусительница, роза ада»; она всегда существовала под тысячью различных видов; когда-то она была той сладострастной Иродиадой, которая, воспылав любовью к святому Иоанну Предтече, захотела, как говорит легенда, покрыть поцелуями и слезами истекающую кровью главу оттолкнувшего ее святого; она жила во всех женщинах, которые толкали человека ко греху и сами страдали от причиняемого ими зла; она — первобытная Ева, поцелуй которой дает человеку познание жизни и полная любовь которой, если верить этому, дарует ему божественность. — Гнавшее ее проклятие началось с кощунства. В самом деле, некогда она оскорбила нечестивым смехом страдания Распятого; но вдруг взор Иисуса упал на нее, и с того дня «она блуждает из века в век, чтобы снова встретить взор Его» и получить прощение у того, кого она оскорбила

по своему безумию. Она думает, что это прощение она получит через любовь. По печальному заблуждению, отчаянное стремление к искуплению соединяется у нее с преступным желанием, вечным источником всякого греха и всякого страдания. Эти два чувства сливаются у нее в один непреодолимый, скорбный инстинкт, который влечет ее, против воли, к человеку и принуждает ее завлекать последнего. Но в тот решительный момент, когда в глазах своего любовника она уже думает видеть луч того взора Христа, которого она тщетно ищет из века в век, иллюзия ее внезапно рассеивается: она вдруг чувствует, что в своих объятиях держит не искупителя, а грешника; внезапная любовь в ней уступает место презрению и ненависти, и она снова разражается ужасным смехом, тем проклятым смехом, которым она рассмеялась в лицо Иисусу. Через эту неутолимую страсть, которая вечно пылает в ее сердце, она принадлежит Клингзору; он может вызывать ее по своей прихоти; он может принуждать ее служить ему, распространять среди людей свой всемогущий соблазн, постоянно умножать число пленников Замка Погибели. Напрасно она пытается сопротивляться его ужасному игу; она хорошо знает, что вождение далеко не дает ей спасения, а только приводит ее к новым разочарованиям; что тщетные попытки ее только умножают в мире грех и страдание; что любовь ее делается причиной гибели тех, кого она любит; что только тот один мог бы спасти ее, у кого хватило бы силы побороть себя; ее инстинкт берет верх над ее сознательной волей и принуждает ее, с отчаянием в душе, отвечать на властный зов Клингзора. Однако она ненавидит волшебника; когда исчезает то опьянение, которое предает ее его власти, она чувствует, что сердце ее обливается кровью при мысли о тех страданиях, причину которых она сознает в себе. И тогда, смиренная и кающаяся, она сгорает от нетерпения искупить свои грехи; в смешном нищенском наряде она пробирается к рыцарям Грааля, обрекает себя при них

на молчание и самоотверженно служит им до того момента, когда Клингзор заставляет ее снова чувствовать свое печальное влияние, погружает ее как бы в летаргический сон и при ее пробуждении принуждает ее снова брать на себя роль соблазнительницы... Таким образом, история Кундри показывает нам в удивительном символе вечную трагедию любви — так, как понимает ее Вагнер в последний период своей жизни. Теперь любовь, по его мнению, уже не то, чем она казалась ему в ту эпоху, когда он радостно брался за «Кольцо Нибелунга», — не могучая избавительница, которая учит нас отрешаться от своего первобытного эгоизма и приводит нас к спасению; она есть высшая иллюзия, которая своими миражами влагает в сердце человека обманчивую надежду на искупление и пагубная сила которой навек продолжает на земле грех и скорбь. У женщины она является как беспокоящее, таинственное предопределение, закону которого она подчиняется, вопреки ее сопротивлению и тоске, и которое ведет ее от падения к падению, от страдания к страданию, все более ввергая ее в отчаяние. Она осуждена беспрестанно любить и в то же время чувствовать, что любовь неизбежно приведет ее к новым разочарованиям; прельщать человека и надеяться обрести искупление во взаимной любви; с ужасом убеждаться в вечной слабости человека и видеть крушение своих надежд; оплакивать те несчастья, причину которых она сознает в себе, и покорно обрекать себя на облегчение человеческих страданий; потом снова подчиняться закону желания и вечно оживать в том же самом круте бедствий, без возможности когда-либо достигнуть окончательного успокоения, беспробудного сна.

Амфортас является самым наглядным примером жертв Кундри. Приняв от своего престарелого отца царство Грааля и вооружившись святым Копьем, сын Титуреля пожелал пойти войной на владения Клингзора и положить конец пагубной власти обольстителя. Он стал жертвой своего безумия.

Пленившись прелестями вечной искусительницы, которую напускает на него Клингзор, позабыв о законе Грааля, он уступает вожделению и тем самым становится добычей волшебника. Клингзор пользуется случаем овладеть Копьем, которое Амфортас, в упоении страстью, роняет из рук, и тотчас же обращает это священное оружие против короля; Амфортас успевает бежать и возвращается в Монсальват, оставив в руках врага священную реликвию; но в боку грешника-короля зияет от Копья истекающая кровью, неизлечимая рана — видимый символ той распаленной раны вожделения, которая постоянно мучит его сердце. И с этих пор жизнь Амфортаса ни больше ни меньше, как долгое мучение. Единственный грешник в непорочном царстве, в силу того сана, которым он облечен и от которого никто, кроме самого Бога, не может освободить его, он должен быть хранителем, жрецом Грааля, совершать торжественные богослужебные обряды, являть рыцарям Грааля ту священную реликвию, лицезрение которой дает им сверхъестественные силы, приносит им бессмертие и наполняет их бесконечным блаженством. Это же лицезрение для Амфортаса является тягчайшей мукой: оно вновь открывает его рану, заставляет истекать его оскверненной кровью, с ужасной силой оживляет в нем сознание того греховного положения, в котором он находится. И равно как Кундри жаждет беспробудного сна, так и Амфортас жаждет смерти: он молит Бога снять с него бремя царского сана и даровать ему прощенье и вечный покой. Таким образом, страсть порождает у Амфортаса и у Кундри совершенно так же, как у Тристана и Изольды, скорбное стремление к небытию.

Однако надежда есть у Амфортаса. Однажды, когда, распростертый пред священной реликвией, он в горячей молитве взывал о знамении прощенья, то увидел, что Грааль засветился каким-то таинственным светом, и вдруг на хрустальной чаше, в огненных буквах, появилась надпись, возвещавшая

пришествие того освободителя, того «простеца с чистым сердцем», который чрез жалость научится тайне всеобщего страдания:

durch Mitleid wissend
der reine Thor,
harre sein',
den ich erkor.

Равно как в «Кольце» Зигфрид и Брунгильда исправляют первую несправедливость, совершенную Вотаном, побеждают козни Альбериха и восстанавливают нарушенный порядок в мире, возвращая ундинам Золото Рейна, так и Парсифаль берет обратно священное Копье у Клингзора, заглаживает грехи Амфортаса и Кундри, возвращает им душевный покой и, таким образом, является восстановителем мирового порядка, искупителем мира. Чтобы лучше понять, в чем состоит его роль освободителя, самое лучшее средство — проследить путем сравнения и отметить те сходства и различия, которые можно заметить между Зигфридом и Парсифалем.

Парсифаль, как показывает самое имя его, по принятой Вагнером этимологии, — «чистый сердцем простец» (der reine Thor). А в этом он нисколько не расходится с Зигфридом. Как Парсифаль был вскормлен матерью своей Герцелидой (скорбящей) в лесу, вдали от людского шума, так и Зигфрид вырос свободным детищем природы в уединенном убежище своего приемного отца Миме. Оба героя ничего не знают о жизни и о людях; ни тот ни другой не знает имени своего отца, ни даже своего собственного имени; у того и у другого сердце совершенно чисто от всякого дурного желания. Подобно Зигфриду, Парсифаль есть какой-то импульс, который живет всецело в настоящем моменте, без заботы о прошлом и будущем: когда он видит рыцарей, проезжающих через тот пустынный лес, в котором его вскормила мать, он

уже ни о чем больше не думает, как только бы догнать их, и так отдается этому преследованию, что совершенно забывает о бедной Герцелиде; когда в области Грааля он видит парящего в высоте лебедя, то убивает его стрелой, потому что он «догоняет птицу всем тем, что может летать»; когда, через минуту, Кундри возвещает ему о смерти его матери, он с той же простотой отдается первому своему побуждению: схватить за горло вестницу несчастья. Так же, как Зигфрид, Парсифаль одарен сверхъестественной силой и неустрашимой отвагой. Во время своих блужданий по лесу он защищается с помощью лука от диких зверей и людей и «наводит страх на «злых», на «разбойников и великанов». Он без оружия идет на приступ к замку Клингзора; опрокидывает первого попавшегося рыцаря, отнимает у него меч и с этим единственным оружием обращает в бегство всех героев Замка Погибели. Во время своих странствований в поисках Грааля он подвергается «бесчисленным опасностям, сражениям и битвам», в которых получает множество ран, ибо не желает пользоваться тем св. Копьем, которое он отнял у Клингзора, прежде своего помазания на царство Грааля. Следовательно, Парсифаль отнюдь не аскет. Напротив, его физическая сила особенно интенсивна. Более того, самая любовь не является запрещенной ему законом Грааля: равно как Титурель имеет сына, Амфортаса, так и в Лоэнгрине принятая Вагнером легенда признает сына Парсифаля; поэтому вероятно, что, по мыслям Вагнера, такая жизнь «святого», какую ведет Парсифаль, отнюдь не предписывает полного отречения от естественных и невинных радостей жизни, а лишь отречение от всякого нечистого желания. Следовательно, различие между Зигфридом и Парсифалем заключается не в том, что один соединяется по закону любви с Брунгильдой, тогда как другой остается недоступен желанию. Парсифаль может знать любовь; ему даже суждено когда-нибудь узнать ее; а с другой

стороны, любовь Зигфрида и Брунгильды, по мысли Вагнера, не является внушенной эгоистическим желанием; напротив, это — акт существенно бескорыстный и, следовательно, по крайней мере до известной степени, «невинный». Зигфрид полюбил почти так же, как мог бы полюбить Парсифаль. К тому же вспомним, что, по теории Вагнера, человек достигает отречения не ослаблением своей воли, а возбуждением ее, и мы не будем удивляться, если Вагнер сделал у Парсифаля естественные инстинкты столь же сильными и столь же полно развитыми, как у Зигфрида.



Самая значительная разница, которую можно отметить между обоими героями, состоит в том, что Парсифаль обладает в более высокой степени, чем Зигфрид, даром интуиции. Без сомнения, мы заметили, что Зигфрид не есть только гордое животное — человек, но что он одарен также глубокой интуитивной мудростью. Однако Парсифаль, с этой последней точки зрения, неоспоримо выше его; он поднимается до того полного сознания высшего мирового закона, до которого доходит в развязке «Сумерек богов» только одна Брунгильда. И эта характеристическая черта природы Парсифаля имеет решительное влияние на самую структуру драмы и ясно отличает ее от «Кольца». Подвиги Зигфрида — это *дела*, в которых он проявляет свою блестящую доблесть; он выковывает себе меч, убивает дракона, добывает Брунгильду и т. д., — и Вагнер показывает нам на сцене эти удивительные дела в двух последних днях тетралогии. Но мы видели, что, по теории возрождения, ни одно дело, как бы оно доблестно и высоко ни было, не может улучшить фактически положение человечества и что только одно сознание всеобщего страдания может привести человечество к спасению. Следовательно, самые славные подвиги Парсифаля — не дела его, а те последовательные *интуиции*, через которые он постепенно поднимается до высшей мудрости. Вот на эти-то интуиции Вагнер и хочет обратить наше внимание. Таким образом, Парсифаль почти не действует в самой драме; его действий, в собственном смысле слова, мы не видим на сцене, и мы узнаем о них просто в нескольких словах. К тому же они имеют лишь второстепенное значение. Он не потому освободил Амфортаса и Кундри от висевшего над ними проклятия, что перерубил великанов и злых людей, обратил в бегство рыцарей Клингзора, прошел через тысячу опасностей в поисках Грааля, но потому, что стал «через жалость сознательным» (*durch Mitleid wissend*). Его действия имеют мало значения: они представляют интерес постольку, поскольку они суть

проявления его интуиции. На что Вагнер хочет обратить наше внимание, так это — на те внутренние видения, на те внезапные откровения, которые мало-помалу озаряют светом душу Парсифаля и делают «простеца с чистым сердцем» искупителем страждущего человечества. — Проследим же за ним в тех последовательных состояниях, которые приводят его к святости.

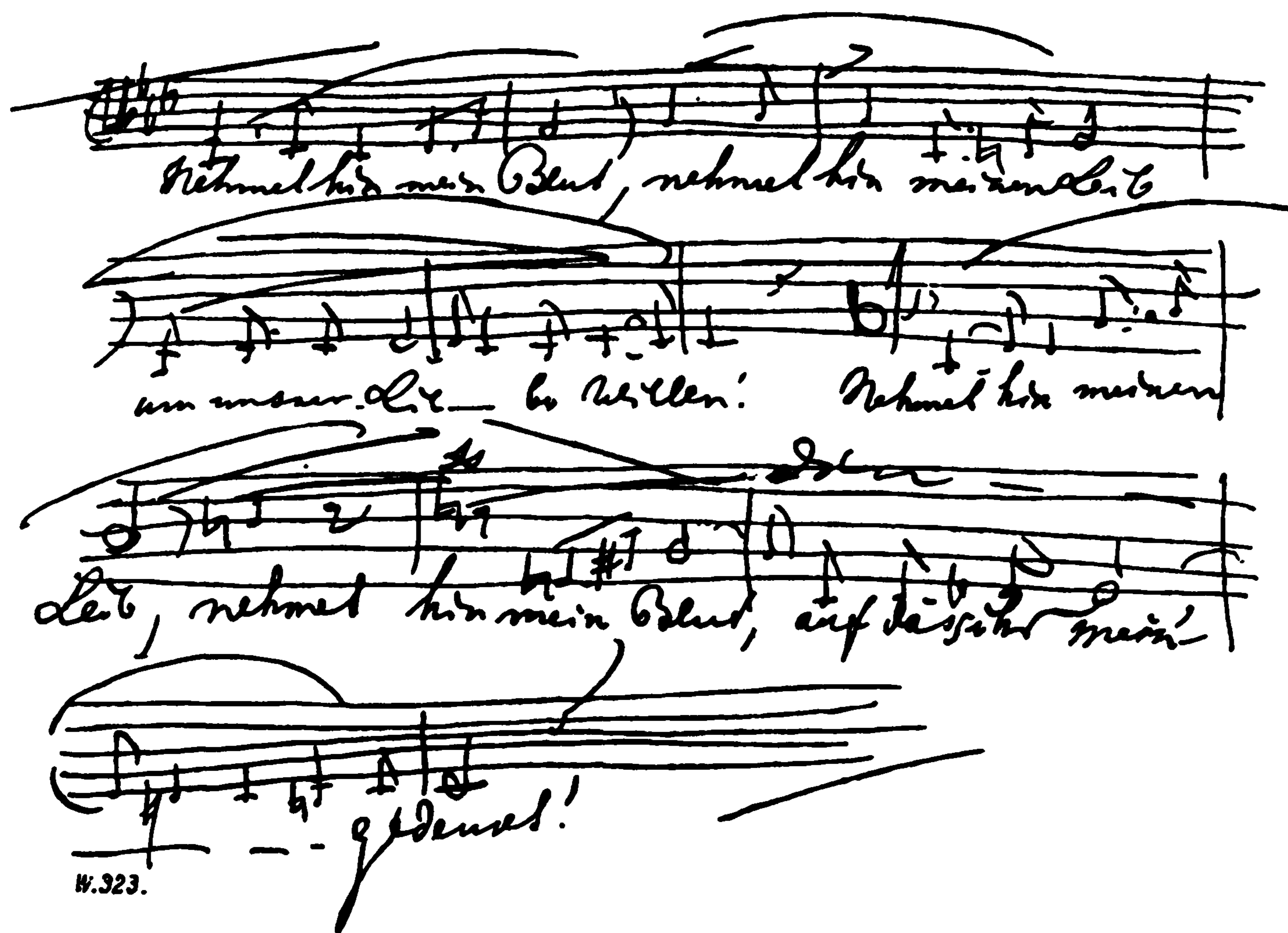
Первый шаг, который делает Парсифаль на пути к высшей мудрости, это — постижение того, что человек должен иметь жалость к своим меньшим братьям, животным. Проникнув в тот тихий лес Грааля, где животные являются друзьями и близкими человеку, он без всякой причины, по чистой прихоти охотника убил стрелой прекрасного белого лебедя, который летал над озером. Тотчас же задержанный пажами Амфортаса, пришедшего в негодование от святотатственного убийства, он приводится к оруженосцу короля, Гурнеманцу. Видя, что простец нисколько не сознает совершенного им дурного поступка, старый оруженосец поднимает раненую птицу; он показывает Парсифалю кровавые пятна, которые выступают на белоснежных перьях умирающего лебедя; показывает ему его угасающий взор. И внезапно у Парсифаля, при виде жертвы, появляется интуиция той боли, которую, не зная того, он только что причинил такому же Божьему созданию, как сам он: ни слова не говоря, подчиняясь какому-то внезапному импульсу, он ломает свой лук и стрелы и далеко забрасывает их. В первый раз простец узнал жалость.

За жалостью к животным Парсифаль сейчас же узнает жалость к человеческим скорбям. Предчувствуя, что этот странный юноша, нашедший путь к Монсальвату, легко может быть тем искупителем, который был обещан Амфортасу Богом, Гурнеманц ведет его в храм Грааля. Там, в обширном византийском зале, окруженном колоннадой, он видит распостертого на своем скорбном одре Амфортаса; слышит

раздирающие сердце жалобы грешника-короля, мучимого неизлечимой раной; слышит голос старика Титуреля, приказывающий сыну исполнить свой священный долг и открыть Грааль; потом он видит в храме среди сгущающегося мрака вокруг распростертых рыцарей; видит, как Грааль, сначала освещенный ослепительным лучом, падающим сверху на святую чашу, обагрется каким-то кровавым светом, сияющим сверхъестественным блеском; он видит, как Амфортас в священном экстазе поднимает чашу и медленно помавает ею во все стороны в то время, как невидимый хор поет с высоты купола такую таинственную песнь: «Возьмите кровь мою во имя нашей любви! Возьмите тело мое в мое воспоминание!»; он присутствует, наконец, при святой братской вечере рыцарей, восседающих за столами с тем хлебом и вином, которыми наделяет их таинственная сила Грааля. Затерявшийся в каком-то религиозном экстазе, он получает от этого зрелища неизгладимое впечатление. Но *созерцание* его не делается *интуицией*; страдание Амфортаса остается для него тайной. В самом деле, как мог бы он понять его, когда он не имеет еще представления о зле; как мог бы он действительно разделить страдание грешника-короля, когда он еще не знает ужасной силы желания и тех распаленных ран, которые оно наносит душе; особенно — как мог бы простец, ничего не знающий о мировой трагедии, услышать перемешанную со слезами Амфортаса трогательную жалобу Спасителя, вера которого осквернена в людях безбожной профанацией, — жалобу Распятого, священные реликвии которого находятся в руках недостойных: Копье — во власти волшебника Клинзора, Чаша — под защитой грешника Амфортаса? Все, что видел и слышал Парсифаль, кажется ему каким-то тревожным и печальным сном, смысл которого он постигнет только тогда, когда сам испытает страсть. Выгнанный из Монсальвата Гурнеманцем, которого только раздражила такая простота

его, он направляет свой путь через мир; и вот судьба приводит его к Замку Погибели, в царство Зла.

Во владениях Клингзора сначала он встречает на своем пути цветочных дев, — страстные, эфемерные создания, хрупких детей весны, которые распускаются утром с тем, чтобы к вечеру завянуть. Его взор с удовольствием останавливается на их свежей красоте, он с наслаждением вдыхает в себя исходящий от них сладкий аромат; он снисходительно улыбается на их детские шалости. Но несмотря ни на что, желание не задевает его сердце, и когда соблазнительная толпа их делается более тесной, он нетерпеливым жестом раздвигает ее.



Тогда внезапно среди раскрывшегося цветущего кустарника показывается в роскошном наряде, полулежа на цветочном ложе, соблазнительница Кундри. С глубоким знанием человеческого сердца она начинает свое дело соблазна, призывая Парсифаля вспомнить о его матери Герцелиде, кото-

рую он позабыл ради скитания по свету и которая вскоре же умерла с отчаяния. Охваченный эмоцией, одолеваемый угрызениями совести и скорбью, Парсифаль падает к ногам Кундри; тогда чародейка с вкрадчивой и почти материнской нежностью слегка обнимает шею бедного мальчика: своими ласками она исцелит его страждущую душу; после того, как он узнал горечь слез, ему приятна будет сладость утешения; любовь, которой он обязан жизнью, любовь, которая торжествует над смертью и дает знание жизни, рассеет его угрызения совести, переменит его печаль на радость; и вот Кундри, склонившись над Парсифалем, запечатлевает на его устах долгий, страстный поцелуй. Внезапно с жестом ужаса героиня вырывается из ее объятий. Поцелуй Кундри сообщил ему внезапную и острую интуицию греха. Покров неведения, который мешал взору простеца проникнуть в смысл сцен, происшедших на его глазах в Монсальвате, сразу разорвался; каким-то внезапным озарением всего своего существа он осознал мировую трагедию (*Welthellsichtig*). Он чувствует, как в сердце его пылает жгучее пламя желания; он сам страдает от раны, которую он видел истекающей кровью в боку Амфортаса; теперь он понимает то, что повелевал ему Господь в храме Монсальвата: «Спаси меня, — говорил ему жалобный голос, — освободи меня из рук греховных, вражьих!» Он ясно видит громадность вины своей перед Амфортасом, перед страждущим человечеством, перед самим Искупителем — вины, совершенной по безумному неведению. Теперь он знает, что такое Кундри; он узнает в ней ту вечную соблазнительницу, которая завлекла в свои сети Амфортаса, которая чуть было не поймала также и его теми же хитростями, посредством которых она поймала когда-то грешника-короля. И он с невыразимым ужасом отталкивает ее от себя. Напрасно Кундри, переменяв тактику, пытается возбудить в нем сострадание; она умоляет его иметь жалость к ней, положить конец тем страданиям, которые она терпит с того дня, когда

она осмеяла Христа; дать ей в любви то последнее прощение, которого она так давно ждет. Парсифаль знает, что если он хоть на один час позабудет в объятиях Кундри о своей миссии, то это будет вечным проклятием и для него, и для нее; он знает, что из того зараженного источника, откуда текут все несчастья его, Кундри никогда не почерпнет питья, которое исцелило бы ее страдание; он знает, что, будучи жертвой общей иллюзии, она ищет для себя спасения там, где встретит только окончательную гибель. Итак, он спасет ее наперекор ей самой, борясь с собой до конца, повергая ее в отчаяние, даже возбуждая в ней своим непреклонным отказом слепую ярость женщины, потерявшей голову от любви. Парсифалю как победителю желания нечего бояться Клингзора, который спешит на крики Кундри и хочет поразить его своим Копьем. Священное Копье повисает в воздухе над головой героя, который схватывает его и острием делает в воздухе знаменье креста. Тотчас же лживый блеск дворца Клингзора исчезает; его волшебные сады превращаются в ужасную пустыню, цветочные девы устилают землю, подобно увядшим цветам. Иллюзия, которая прикрывает «царство дня» обманчивыми соблазнами, рассеивается, и действительность, которую скрывают обманчивые миражи страсти, внезапно открывается в своем немом и мрачном разрушении.

С этих пор Парсифаль обладает высшей мудростью; он увидел в желании источник греха и страдания и устоял против соблазнов вечной искушительницы; интуиция открыла ему смысл мира; он не может подняться выше того, что он сделал, когда одним знаком уничтожил проклятый сад Клингзора. Но Вагнер не хочет оставить нас под впечатлением одного отрицания. Парсифаль не только разрушитель проклятого мира, но, главным образом, он — основатель нового порядка вещей; он не только отрекается от мира, не только разрушает мир, но он — пророк великолепной и славной новой жизни. Отсюда тот чудный третий акт «Парсифаля», в

котором Вагнер описывает нам, некоторым образом, восхождение своего героя к свету, и чарами своего искусства заставляет нас присутствовать на заре нового дня, который будет светиться в далеком неизвестном будущем для возрожденного человечества. Еще в «Тристане» он выразил предчувствие этого «будущего», спокойную и победоносную уверенность в том, что смерть желания есть только прелюдия к высшему существованию. В конце этой мрачной драмы, с начала до конца пылающей печальной и трагической страстью, Изольда встречает смерть не как мятежница или побежденная, а с таинственной радостью просветленного, сливающегося со своим Божеством человека; благодаря страданию она кончила полным отречением от всякого нечистого желания, и такое «обращение воли» делает из ее смерти апофеоз; во время своего земного странствования она все более погружается во мрак скорби, и вот в конце ее пути внезапно показывается пред ней лучезарное видение какой-то божественной жизни на лоне любви. Уже в гармонии «Вдохновенной песни» Изольды слышится иногда та же самая светлая, чистая и успокоительная тишина, которая составляет высшую прелесть третьего акта «Парсифаля». Но то тихое и блаженное видение, которое в «Тристане» блестит только одно мгновение, именно — в конце наиболее глубоко скорбной и тяжелой драмы, написанной Вагнером, — ясно очерчивается в «Парсифале», развертываясь в ряд бесподобных по красоте картин: возвращение Парсифаля в Монсальват, крещение и помазание героя, чары Страстной пятницы, похороны Титуреля, наконец, исцеление Амфортаса. Драматического действия в этом заключении нет, чтобы не сказать больше. Конец драмы, в собственном смысле слова — акт Парсифаля — та внезапная интуиция, которая сделала его сознательным в высшем мировом законе — наступает в тот момент, когда герой отвергает Кундри и сокрушает власть Клингзора: в

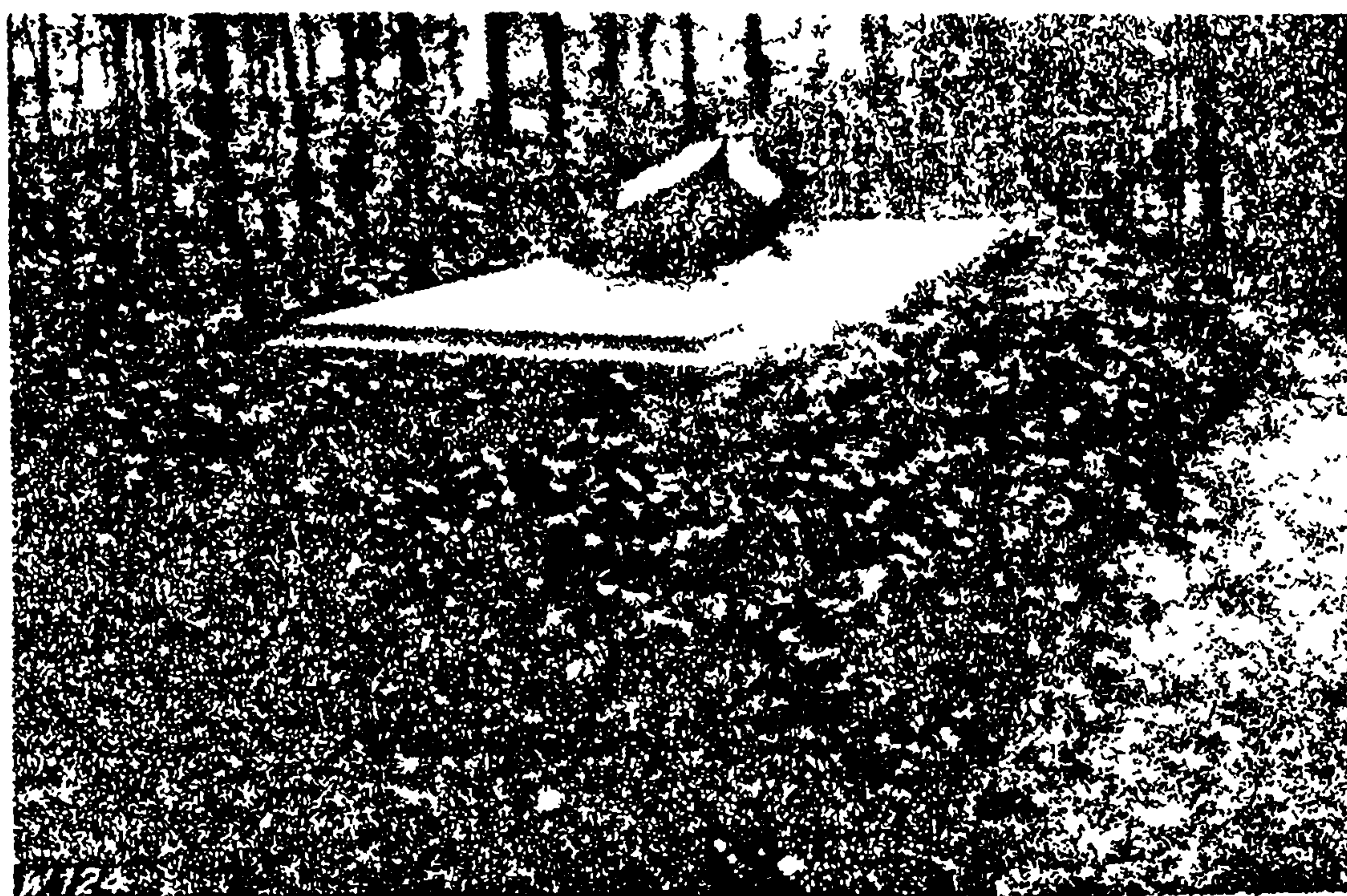
этот момент Парсифаль достигает наивысшей мудрости, святости; с этих пор он не может больше расти. Отброшенный на некоторое время проклятием Кундри от Монсальвата, осужденный скитаться по свету, чтобы искупить бессознательно совершенную им вину, преследуемый несчастьями, полный угрызений совести, Парсифаль приходит к концу своих испытаний не новым усилием воли или разума, но действием благодати, потому что час торжества пробил для него. И все тотчас же склоняется пред избранником Бога: Гурнеманц приветствует его как своего повелителя; кающаяся Кундри принимает от него крещение и мирное целование; сама природа устраивает ему праздник, ибо Страстная пятница, день печали и покаяния для человека, есть день радости для былинки и полевого цветка; окропленные слезами кающегося грешника, они радостно поднимают головки и со смиренной покорностью нежно улыбаются возрожденному человеку, очищенному божественной жалостью Искупителя. Наконец Парсифаль, в сопровождении Гурнеманца и Кундри, входит в храм, где некогда он созерцал без понимания священные таинства Грааля. Теперь, сознавая свою великую миссию, он прикасается острием отнятого у Клингзора Копья к ране Амфортаса. «Будь здрав, — восклицает он, — безгрешен и прощен; ныне я служу здесь за тебя! Благословенно будь твое страданье, что состраданья мощь и знанья чистый свет в робком простеце родит». Божественное обещание сбылось. Парсифаль, так сказать, возобновил чудо из чудес — искупление человечества Иисусом Христом. Он очистил сердце грешника-короля от скверн вожделения и возвратил ему покой души. И в то же время он принес «искупление Искупителю»: отняв священное Копье у Клингзора, облекшись на место Амфортаса в сан жреца Грааля, он избавил священные реликвии от недостойных рук и восстановил веру божественного Спасителя в ее первоначальной чистоте. Грехом, нечистым

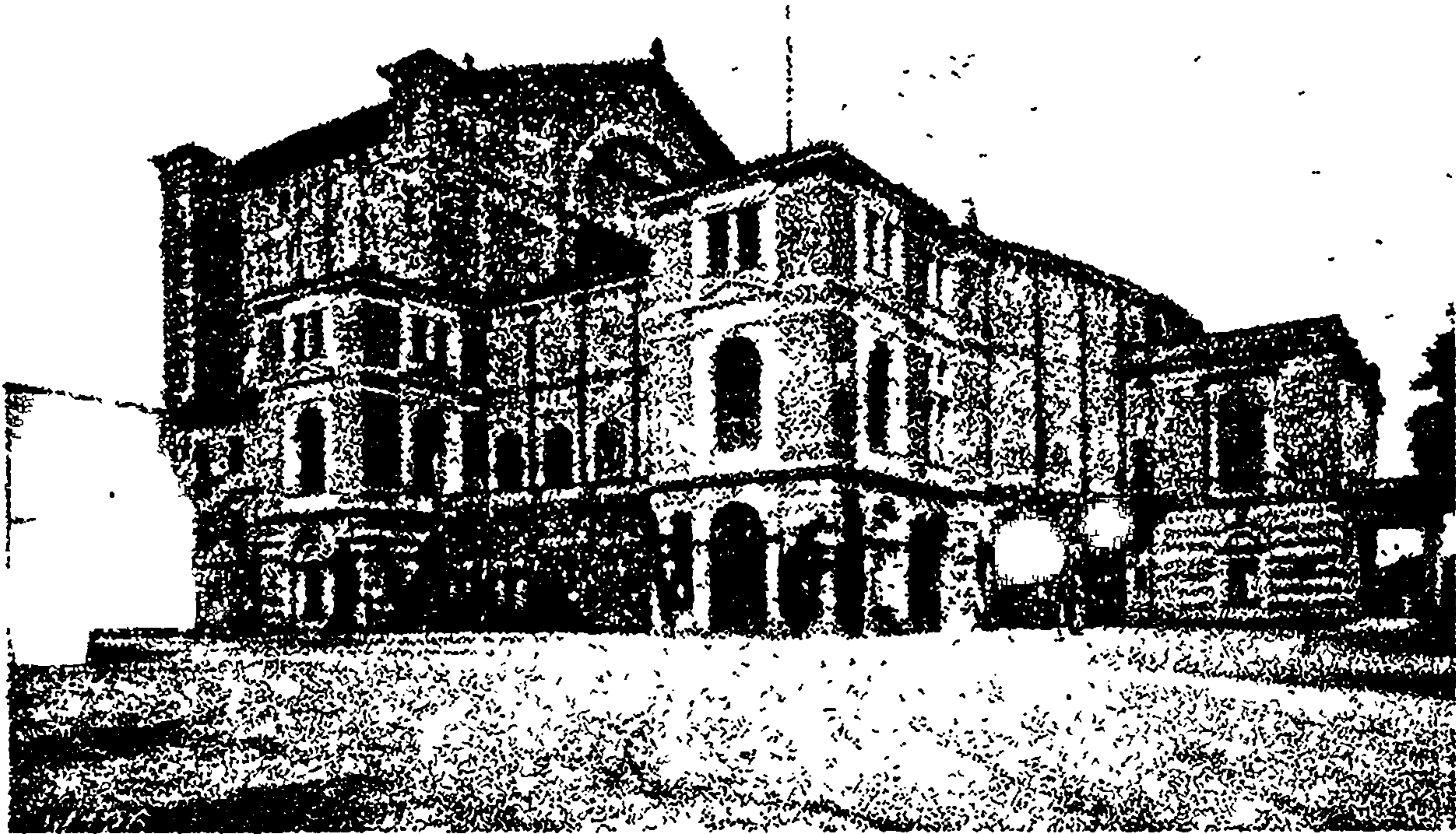
желанием, эгоистической волей божественный элемент человечества был осквернен, унижен; поднявшись до сознательной жалости, сделав все человеческие страдания своими страданиями, искупив все грехи, Парсифаль возвратил этому божественному элементу его первобытный свет и снова возвел на престол упавшего, страждущего Бога, который плачет в сердце греховного человека. В руках его сияет святая Чаша, заливая своим пурпуровым светом распростершихся верных, и в то время, как Амфортас и Гурнеманц стоят коленапреклоненные перед новым королем Грааля, а Кундри опускается бездыханной в сладком восторге, подобно тому, как умирает желание, когда оно нашло тот предмет, к которому стремилось, — в это время слышатся, как какой-то гармоничный шепот, поднимающиеся к небесам таинственные голоса такого гимна в честь дела благодати:

Hochsten Heiles Wunder:
Erlosung dem Erloser!

«Парсифаль» был венцом жизни Вагнера. Он дал в этом образцовом произведении окончательное выражение своим самым высоким религиозным и моральным концепциям. И как художественное произведение, так и материальная задача, которую он себе задал — создание образцового театра — были выполнены: маэстро увидел, что благодаря успеху платных представлений «Парсифаля» не только были покрыты долги, но были обеспечены еще и дальнейшие представления. Это был полный успех, окончательная победа. Десять месяцев спустя после этого триумфа, 13 февраля 1883 г., смерть унесла его в Венеции, где он думал отдохнуть после байрейтского сезона. Таким образом, он умер в полном апофеозе, в полной силе своего гения, не узнав печали неизбежного заката. Вся артистическая Европа приняла участие в похоронах и проводила смертные останки до его последнего жилища в

Байрейте, в саду его виллы Wahnfried. Там он покоится в могиле, которая была заранее приготовлена им, под тяжелой мраморной глыбой серовато-белого цвета, гладкой, обрамленной очень простой резной работой, без эмблемы, без орнамента, — даже без надписи.





ГЛАВА ПЯТАЯ

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Инстинкт силы у Вагнера. — Религиозный инстинкт Вагнера. — Артистический гений Вагнера. — Популярный характер вагнеровских произведений. — Интегральное художественное произведение. — Вагнер — тип высшего дегенерата. — Критика интегрального художественного произведения. — Анализ гения Вагнера. — Критика антивагнерианской легенды. — Комедиант ли Вагнер? — Значение вагнеровского мистицизма. — Значение вагнеровских идей об искусстве. — Вагнеровская драма и эволюционистская доктрина. — Вагнеровская драма и аристократы искусства. — Вагнеровская драма и поклонники латинского искусства. — Историческое значение Вагнера.

После того как мы постарались насколько возможно объективнее описать, каковы были труды Рихарда Вагнера как драматического поэта и мыслителя, мы желали бы в заключении нашей работы попробовать вывести из суммы наших частных наблюдений общее суждение о значении этих трудов. Мы не скрываем от себя того, что суждение об артисте, только пятнадцать лет как умершем, который при жизни своей возбудил удивление и в то же время непримиримую ненависть к себе, поневоле сомнительно и преждевременно.

Постараемся, по крайней мере, также и в этой части нашего исследования быть насколько возможно объективнее. Прежде всего мы примем за факт то различие суждений, которое неоспоримо существует относительно Вагнера, и постараемся описать этот факт насколько возможно точнее; дать краткий обзор существующих главных мнений о Вагнере; передать в общих чертах то, что можно было бы назвать «легендой о Вагнере»; после чего мы попытаемся отобрать то, что существующие разные легенды могут дать истинного и «объективного», или, что то же самое, в чем они имеют за собой шансы на прочность. Легенда о Вагнере имеет два ясно различимых главных варианта, из которых один был распространен друзьями байрейтского маэстро, а другой — его противниками. Еще теперь, когда непримиримость мнений о Вагнере значительно уменьшилась, обыкновенно легко различить с первого же взгляда, которой из этих двух легенд держится критика. По этой же самой причине довольно легко, так сказать, схематически резюмировать главные данные той и другой легенды.

Сначала займемся легендой, благоприятной для Вагнера, — так как она сложилась с более или менее значительными индивидуальными, но в главных данных почти неизменными вариантами в письмах его почитателей, в таких сочинениях, как сочинения Шамберлена или Глазенапа в Германии, Шу-ре, Жюльена, Эрнста, Кюферата, Геберта и многих других во Франции. Главные начала этой легенды, нам кажется, положены с большой силой и редкостной удачей выражения в известной брошюре Ницше, «Рихард Вагнер в Байрейте» (1876 г.); это одно из самых важных произведений во всей вагнеровской литературе, — произведение, по которому, наверное, можно составить себе самый прекрасный и самый сильный портрет маэстро. Оно послужит нам большим пособием в определении и формулировке главных данных нашей легенды.

Если рассматривать прежде всего в Вагнере черты совсем главные, устанавливающие его личность, то по легенде, созданной почитателями байрейтского маэстро, можно различить в нем две господствующие тенденции, которые мы назовем «инстинктом силы» и «религиозным инстинктом» и которые достигают у него замечательного развития.

Вагнер прежде всего кажется нам какой-то естественной силой, вполне инстинктивной и элементарной, необыкновенно энергичной и удивительно деятельной; будучи одарен неукротимой жизненностью, он имеет сильный, задорный, властный творческий темперамент. С невероятной интенсивностью воли и вопреки самым неблагоприятным условиям, он в течение своей жизни старается проявить свою силу в грандиозных творениях и вызвать также к этим творениям уважение и удивление среди людей. Его свободно можно было бы сравнить с потоком, внушительная масса которого течет с неудержимой стремительностью, то величественно и царственно, когда ничто не мешает его течению, то бурно и грозно, с ужасными водоворотами и глухими раскатами, когда он встречает препятствия, которые ему нужно обойти или сокрушить. Но этот поток производит впечатление еще большей силы, когда он катит свои воды по сравнительно тесному ложу. Другие гении одинакового с Вагнером размаха не сосредоточивали всей своей энергии на одной цели. Жизнь Гете, например, с его универсальной любознательностью, которую он приложил почти ко всем областям человеческого знания, конечно, представляет зрелище столь же грандиозное, как и жизнь Вагнера, но в то же время очень несходное: ее можно сравнить с широкой рекой, которая величественно расстилается громадной пеленой и оплодотворяет на ходу обширные пространства равнин, но также и теряет часть своих вод в песке. Вагнер более бережет свои силы, собирая их в один узел для того, чтобы воспользоваться ими зараз для одной цели. Ничто так не поражает, как грандиозное единст-

во его существования: сколько ни было у него жизненных сил, все он посвятил созданию небольшого числа музыкальных драм и дал последним на сцене жизнь сообразно со своими замыслами. Вот почему также в выполнении этой ясно определенной задачи он дает впечатление какой-то подавляющей, фатальной, почти тревожной силы, как сила того потока, который в неудержимом порыве мчится по тесной долине. И этот инстинкт силы, который беспрестанно побуждал его вступать в новую борьбу за осуществление своих намерений, за торжество своих идей, Вагнер одинаково воплотил в целом ряде действующих лиц своего театра. В Тангейзере, жаждущем отвесть все человеческие наслаждения, особенно в Зигфриде, в этом свободном дитя природы, счастливом жизнью и полным обладанием сил, недоступном страху, безразличном к смерти, наконец, в простеце Парсифале, который также побуждается непреодолимым стремлением к героической жизни и наводит ужас на злоторных чудовищ и злых людей, — Вагнер представил нам естественные, почти бессознательные силы, самопроизвольно развивающиеся под действием постоянной необходимости и подобные той силе, темное и страшное давление которой он чувствовал в себе.

Рядом с этим инстинктом силы мы находим у Вагнера другую тенденцию, совершенно отличную, даже почти противоположную, по крайней мере с первого взгляда, — тенденцию, которую можно отметить под именем «религиозного» инстинкта. Мы видели, что этот инстинкт обнаруживается у него во все эпохи его жизни в виде постоянного стремления к далекому идеалу чистоты, света, любви, к тому «за», понимаемому как осуществимое на земле, чаще же всего как сверхземное существование. Это «за» представляется в «Моряке-скитальце» и «Тангейзере» как «царство Божие», в «Кольце Нибелунга» и в революционных сочинениях в периоде между 1848 и 1851 г. — как «царствие любви» и

«общество будущего», в «Тристане» и в литературных произведениях до 1854 г. — как «царство ночи», как «нирвана», в «Лоэнгрине» и «Парсифале», — как «царство Грааля», и в философских произведениях последнего периода — как «наступление человеческого возрождения». В Сакья Муни и особенно в Иисусе Христе он почитает самых совершенных, самых «божественных» человеческих представителей того идеала чистоты, к которому он стремился; в то же время он старается также воплотить его в некоторых действующих лицах своих драм, как, например, в Сенте и Елизавете, в Брунгильде и Изольде, в Лоэнгрине и Парсифале. Елизавета, которая предстательствует перед Богом за кающегося грешника, легко может быть сравнена с Девой Марией, так же как Парсифаль, как мы видели это, является как бы рыцарским Иисусом Христом.

Вся внутренняя жизнь Вагнера есть история его усилий согласовать между собой эти два основных инстинкта: инстинкт силы и религиозный инстинкт. А задача была нелегка. Вагнер имел веру в свой инстинкт силы; следовательно, он был склонен думать, что естественная реальность, по самой сущности своей, добра или по крайней мере способна стать таковою; что человек должен достигать счастья, «искупления», не заставляя молчать свой естественный инстинкт, а смело отдаваясь ему и даже возбуждая его в высшей степени. Но, с другой стороны, религиозный инстинкт заставлял его беспощадно осуждать реальный мир, который по сравнению с идеалом чистоты, носившимся в его воображении, казался ему в корне злым; а по этой причине стремление к фактической власти среди современного общества, к успеху, к мирскому счастью необходимо стало в глазах его грехом и страданием. Тангейзер преступен и несчастлив, пока он жаждет любви Венеры; Вотан несказанными скорбями искупает свою мечту о всемогуществе и вечности; Тристан и Изольда являются добычей тягчайших мук, пока они ждут

счастья от любви в «царстве дня»; Амфортас мучается от неизлечимой раны за то, что поддался чувственному наслаждению. Таким образом, инстинкт силы, который является законным у Зигфрида или Парсифаля, преступен у Вотана; также любовь, которая является искупительной силой у Сенты и Елизаветы — разрушительный яд для Амфортаса и Кундри. Мы видели, как в разные периоды своей жизни Вагнер разрешал этот род моральной антиномии: колеблясь с давних пор между оптимистической точкой зрения и пессимистической, захватываемый то инстинктом силы, то религиозным инстинктом, в конце концов, в своей теории возрождения он приходит к гармоничному примирению этих двух враждебных друг другу инстинктов. Он считает действительный мир злым, но думает, что человечество знало прежде и узнает в будущем эру невинности и счастья; он считает волю к жизни эгоистической, желание, во всех его видах, преступным, но допускает, что жизненная энергия, возбуждаясь, в конце концов приходит к прекращению эгоистического бытия, и видит в отречении и в жалости не отрицание, но высшие формы инстинкта силы и любви. Следовательно, в конце концов, он не находит противоречия между стремлением к силе и стремлением к идеалу, между человеком «естественным» и человеком «религиозным»; но он думает, что именно полным развитием естественных инстинктов человек и поднимается до того идеала чистоты, к которому влечет его религиозный инстинкт. В этом-то и состоит, по его мнению, Искупление.

Если, разобрав основные черты характера Вагнера, мы попытаемся теперь понять природу его артистического гения, то прежде всего обнаружится один факт. Вагнер, которого критика так долго выдавала за «ученого» музыканта, в действительности отнюдь не является аристократом, мандарином искусства: он далеко не обращается только к интеллектуальному цветку, к специальному классу дилетантов и знатоков, он

хочет писать свои произведения для самой массы «народа», для толпы тех простых, которые, будучи лишены специального художественного образования, просто-напросто одарены обыкновенными природными способностями нормального человека к восприятию. В нормальном состоянии мы входим в общение с внешним миром одновременно при помощи разных чувств, в особенности — чувств зрения и слуха, а также при помощи нашего разума, нашей сознательной мысли; мы сразу видим, слышим и мыслим, и наше осознание объекта или события является результатом суммы этих различных, естественно пополняющих друг друга впечатлений. Свойство же вагнеровского искусства и есть именно то, что оно действует на всего человека. Без сомнения, литератор найдет в драме Вагнера хорошо построенную, интересную пьесу; философ откроет в ней глубокие мысли, оригинальное мирозерцание; музыкант услышит в ней дивную симфонию; живописец увидит непрерывный ряд художественных картин. Но все эти специалисты, ум которых некоторым образом извращен аномальным развитием, сообщенным той или другой отдельной способности, будут именно склонны не признавать того, что дает цену и оригинальность этим произведениям; они будут судить о них каждый со своей узкой и исключительно специальной точки зрения, как об обыкновенных театральных пьесах, как о философских аллегориях или как, о симфонических поэмах, и не заметят в них органического единства, гармоничной красоты. Человек из народа, у которого естественные инстинкты нормально развиты, более подготовлен понимать Вагнера, чем театральный любитель, чем человек «интеллектуальный» или музыкант.

Сочиняя для народа, Вагнер и сочиняет, как народ. Художественное произведение, самопроизвольно рождающееся в среде толпы, это — миф, который некогда в руках греческих артистов принял сам собою форму драмы. Но мы видели в Вагнере также творца драматических мифов: подобно вели-

ким трагикам античной Греции, он берет легенды, сложившиеся среди людей его расы или издавна принятые ими; он восстановил их первобытный смысл, затемненный длинным преданием, и поднес их толпе современников в их вечно человеческой правде, очищенными от всякой условной примеси. Он сумел счастливо выполнить эту задачу не потому, что он был, как почти все современные художники, специалистом, обладавшим в исключительной степени тем или другим отдельным талантом, а потому, что он был почти всемирным гением, главную способность которого трудно определить. Ницше предлагает видеть в нем руководимого чудесным гением актера, который, отчаявшись удовлетворить себя обыкновенными средствами, призвал к себе на помощь все искусства и употребил их в дело, чтобы благодаря их содействию организовать исключительное сценическое представление, где он мог бы вполне обнаружить свои замыслы и свой гений перед публикой. Но Ницше прибавляет, что так же хорошо можно было бы видеть в Вагнере и гениального музыканта, который, в отчаянном усилии сообщить свои мысли также и профанам в музыке, кончил тем, что перескочил через пределы своего отдельного искусства и вторгнулся в область других искусств. Словом, гений Вагнера слишком обширен, слишком сложен, чтобы мы могли заключить его в рамки наших обычных классификаций. «Драматический гений, — писал Ницше, — достигший своего полного развития, своей полной зрелости, есть законченное целое без недостатков, без пробелов; он — истинно свободный артист, который не может иначе мыслить, как одновременно во всех отдельных отраслях искусства; он — посредник, который соединяет два по виду противоположных мира: мир поэзии и мир музыки; он восстанавливает единство, полноту нашей артистической способности, — то единство, которое не может быть обнаружено с помощью разума, не может быть выведено путем рассуждения, а желает проявиться в делах». Поэтому произ-

ведение Вагнера, музыкальная драма, не является только одним из многих художественных произведений: оно имеет совершенно исключительное значение, несравненно большее, чем значение работ всех тех специалистов, которые выставляют напоказ перед современной публикой свои таланты. Музыкальная драма — это сложное, высокохудожественное произведение, которое одно только может вполне удовлетворить эстетические стремления человечества. Сверх того, музыкальная драма кроме своего высокохудожественного значения имеет первостепенное социальное значение. В самом деле, все имеет связь между собой в истории цивилизации и невозможно серьезно и искренно реформировать театральное искусство, не вызвав в то же время капитальные нововведения в области морали, воспитания и политики. Братское сотрудничество всех искусств в одном и том же деле, восторженное, бескорыстное участие армии артистов и громадной публики зрителей в одном и том же предприятии совершенно немислимы без могучего вдохновения любви, братства, религиозной веры. Художественное возрождение современного общества может идти только параллельно с моральным и религиозным возрождением. Вот почему осуществление байрейтской идеи является победой не только для искусства, но и для всей европейской цивилизации. Теперь еще мы не можем оценить всей ее важности; действие ее только начинает обнаруживаться в нашей художественной и моральной жизни. Задача будущих поколений — продолжать дело, так гениально начатое Вагнером, продолжать в духе его основателя и довести его до конца. Если они покажут себя на высоте своего призвания, если великое дело всеобщего возрождения пойдет вперед, то байрейтские представления будут славной и лучезарной зарей новой эры для человечества.

Перейдем теперь к рассмотрению «легенды», сложенной и пущенной в ход врагами Вагнера всех оттенков и всех категорий. Мы найдем эту легенду — в самой радикальной и па-

радоксальной, но также и критической форме — в известных памфлетах, которые Ницше, сделавшись врагом Вагнера, написал на своего старого друга в последний год своей сознательной жизни, «Случай с Вагнером» и «Ницше против Вагнера», или еще в любопытной книге Нордау «Вырождение».

Враги Вагнера прежде всего отрицают то, что он был, как этого требуют его верные, какой-то природной, бесподобно могущественной силой. Если верить им, то байрейтский маэстро был только дегенерат, зараженный манией величия, и он дает иллюзию силы только тем, которые позволяют обманывать себя его ложью. Анализируя его поэтические и теоретические труды, Нордау обнаруживает в них множество болезненных симптомов, — как мегаломания, бред преследования, графомания, необузданная, доходящая до эротомании возбуждимость, которые, по его мнению, до полной очевидности доказывают то, что Вагнер — больной, дегенерат. Религиозный инстинкт, который весь свет согласен признать у автора «Парсифаля», по словам Нордау, также содержит в себе что-то болезненное: это был просто-напросто тот болезненный мистицизм, который у большинства истеричных идет рука об руку с эротизмом и происходит от слабости воли, ставшей неспособной посредством внимания обуздывать капризную и беспорядочную игру ассоциации идей. Точно так же пессимист-вагнерианец в разных видах будет только патологическим симптомом. Анархистские доктрины Вагнера, его пессимистические взгляды на современное общество, его глубокое, убийственное презрение к существующему положению вещей выдают состояние ума, свойственное дегенератам, незаконнорожденным и реформаторам-фанатикам, мученикам человеческого прогресса; в то время как реформатор возмущается против действительных зол и создает для искоренения их вполне логически связные и разумные проекты, — дегенерат восстает или против необходимых установлений

общества, или, наоборот, против общественных дел, не имеющих никакого особенного значения; его гнев обрушивается на детские пустяки или устремляется в воздух: то же самое происходит и с Вагнером, когда он с одинаковой яростью восстает против власти Закона или Золота и против власти оперы или балета, и когда вместо ясно изложенных предложений, как положить конец вполне определенным злоупотреблениям, он предлагает только какой-то химерический, смешной проект всеобщего возрождения. Его пессимистическое понимание любви также чисто болезненно. Полный инстинктивного недоверия к жизни и к природе — недоверия, которое он разделяет почти со всеми дегенератами, — Вагнер мысленно подписывается под нигилизмом Шопенгауэра: он вполне логично смотрит на любовь как на постоянно действующее побуждение к сохранению вида и к продлению жизни — источника всякого зла, и видит в суровом сопротивлении этому побуждению — в девстве, в бесплодии, в отречении от желания продолжать род — высшую мудрость. Его инстинкты безумного эротомана, у которого любовь делается навязчивой, скорбной мечтой, с другой стороны, неудержимо влекут его к женщине. Таким образом, происходит явное разногласие между его философскими убеждениями и его органическими склонностями; и драмы его кажутся нам попыткой разрешить или ослабить это внутреннее, порожденное болезненным состоянием противоречие. Любовь представляется у него под видами совершенно противными здоровому человеку, она является чем-то вроде яростного безумия, каким-то злополучным роком, которому подвергается человек, чаще всего не имея возможности оказать ему какое-либо сопротивление, и который естественно приводит его ко греху и смерти; таким образом, Вагнер расписывает нам смешанные со сладострастием страдания похотливых натур или, напротив, мистические экстазы совсем химерических и

неестественных лиц, как Парсифаль или Елизавета, у которых самая исступленная любовь идет рука об руку с совершенной чистотой, с полным отречением от чувственной страсти, от свойственного женщине желания прельщаться.

Ницше, исходя совсем из других оснований, рассуждает совершенно так же, как Нордау. Он также считает Вагнера не за здорового и сильного гения, а за выродившегося, за дегенерата тем более опасного, чем больше очарования он производит на современные умы. «Вагнер — невроз», — говорит он в своем «Случае с Вагнером». Он — законченный, величественный тип современного дегенерата — так, как понимает его Ницше, т. е. — пессимиста, адепта религии человеческого страдания, сострадающего униженным и простым, друга «народа», врага философии и науки, мистика с католическими тенденциями, комедианта в душе, лишённого всякой интеллектуальной и моральной искренности, хорошо умеющего играть страстью, прикрываться величием, драпироваться лживым идеализмом, но на самом деле пустого и бессвязного. Это — в некотором роде тот же Калиостро, только высшего стиля, который благодаря своей удивительной ловкости привлекает души современников, очаровывает их своим искусством, обманывает их, давая им иллюзию силы, поддерживает в них веру в то, что он — великий гений и вдохновенный пророк, и в конце концов совращает их в свое пагубное учение, увеличивая таким образом в ужасных пропорциях опустошения, производимые современным декадансом. Вагнер представляет для философа неподобный предмет изучения: он исследовал лабиринт современной души во всех его самых потаенных закоулках; поэтому для мыслителя, который желает узнать эту душу до самых скрытых ее глубин, он является драгоценным проводником. Необходимо побывать вагнерианцем; но нужно также уметь освободиться от власти этого великого чародея; это — вопрос жизни или смерти.

«Величайшим событием в моей жизни было выздоровление, — говорит Ницше в ту эпоху, когда он жестоко отрекся от бога, которому он поклонялся. — Вагнер был только одной из моих болезней».

Как артист Вагнер находит не больше милости в глазах антивагнерианцев, чем как человек и мыслитель. Самая мысль; что Вагнер создает музыкальную драму и «интегрального» артиста, для Нордау кажется радикально ложной. В самом деле, по его мнению, то положение Вагнера, что естественное развитие каждого искусства необходимо приводит его к отречению от своей независимости и к соединению с другими искусствами, явно противоречит законам эволюции. Естественное развитие идет от единства к множеству, от первобытной однородности к состоянию все возрастающей дифференциации. Этот закон прогрессивной специализации находит свое оправдание в естественных и физических науках, как и в истории искусства. Это — в начале социальной жизни человека, в первые времена можно встретить «интегральное» художественное произведение, которое вместе — и танец, и поэзия, и музыка, и даже религиозный культ. Потом, мало-помалу, искусство заметно отделяется от религии; разные искусства, слитые вначале, дифференцируются потом, и на каждой из ветвей искусства образуются все более и более многочисленные разветвления. Поэтому музыкальная драма Вагнера является реакционной попыткой, поневоле бесплодным усилием — повернуть общее течение эволюции назад в сторону варваризма зачаточного искусства первобытных эпох. Его художественное произведение будущего, на самом деле, есть художественное произведение далекого прошлого.

Итак, остается признать Вагнера, как бы то ни было, современным артистом и посмотреть, не обладал ли он, следуя по ложному пути, по крайней мере, в превосходной степени той или другой специальной артистической способностью. Но антивагнерианцы и тут также отрицают гений маэстро.

Они прежде всего отрицают в нем всякий специально поэтический талант и, сходясь в этом пункте с очень многими литераторами, обвиняют его в том, что он — как в стихах, так и в прозе — говорит варварским языком и называют его простым дилетантом в области немецкой поэзии. Они также не согласны видеть в Вагнере и крупного драматурга. Его особенная склонность к мифическим сюжетам кажется им реакционным инстинктом; они видят в нем «последний гриб, выросший на навозной куче романтизма», наследника обнищавших Тиков, Ламот-Фуке, Фридрихов Киндов, какого-то бесплодного паразита, который, будучи не способен извлечь из собственных средств оригинальные произведения, грабит богатство старых литераторов и изготовляет — по временам небезыскусно, но всегда без искреннего вдохновения — пьесы заказного, искусственного архаизма, лишённые к тому же всякой психологической правды, всякого человеческого интереса. Правда, они признают в нем удивительное чутье живописца, выдающийся талант к «фресковой живописи», необыкновенную способность воплощать действие в ряде грандиозных картин, и даже склонны видеть в нем живописца от природы, который, если бы был здоровым гением, то воспроизводил бы свою фантазию на холсте в красках, а не обращался бы к драме, к которой он не был предназначен. Зато музыкальный талант они безусловно отрицают в нем. По мнению Ницше, Вагнер по преимуществу комедиант, захудалый актер, которого бешеная любовь к представлению, к театральному эффекту заставила обратиться к музыке. Совершенно не знакомый с основными законами чистой музыки, неспособный добиться музыкального «стиля» в собственном смысле, он унизил музыку до служанки драмы, сделав из нее что-то вроде театральной риторики, средства усиливать выражение, подчеркивать жест, пояснять живописную картину. Он с удивительной проницательностью сумел различить всю пользу, которую можно извлечь из музыки, сведенной к ее

чисто чувственным элементам, — из музыки, которая является не больше как звуком, движением, колоритом. Поэтому не ищите у него прекрасной мелодии, последовательного, логического развития музыкальной мысли. Музыка его — это какой-то хаос, что-то «бесконечное, но только не мелодия»; если станут разбирать ее с чисто музыкальной точки зрения, то это просто-напросто «дурная музыка», может быть — самая дурная, какая когда-либо только писалась. Когда музыкант не умеет считать до трех, он становится драматургом, он делается вагнерианцем. Зато он удивительно умеет возбуждать, делать слушателям внушения тем более интенсивные, чем более они смутны: это — какой-то сильный гипнотизер, который отличается в искусстве приводить в движение усталые, больные нервы, возбуждать самые истощенные темпераменты, гальванизировать даже умирающих и поработать скотской эмоцией самые сильные темпераменты. Он развратил музыку, сделал ее больной, заставил ее быть не более, как искусством без искренности, без правды, без стиля, — искусством странствующего комедианта, который всевозможными средствами добивается того, как бы только произвести эффект в толпе.

Короче сказать, Вагнер, по антивагнерианской легенде, не примитивный самородный гений стихийной мощи, бьющей через край плодовитости, а декадент самой чистой пробы, один из тех поздних пришельцев, которые на склоне дней высокой культуры с удивительным искусством умеют пользоваться всеми средствами, накопленными предшествующими веками, и выпускают произведения редкие, любопытные, ученые и сложные, сверкающие роскошными красками, как краски осеннего пейзажа или солнечного заката, но произведения скорее необычайные, чем истинно прекрасные, — произведения, которым недостает настоящего благородства, простого, всепобеждающего и уверенного в самом себе совершенства. По мнению Ницше, вагнеровская драма дает

«сверкающий» стиль в музыке; она — полное художественное выражение нашей эпохи упадка. Его наиболее удачные произведения, как увертюра к «Мейстерзингерам», специфическую красоту которой подробно разбирает Ницше, являются великолепным, громоздким, подавляющим, монументальным, мощным и столь же ученым, утонченным искусством, которое — чтобы вполне понять его — предполагает двухсотлетнее существование музыки, но искусством северным, германским, которому недостает светлой ясности, красот гармонии южных народов. «Это, — говорит он, — что-то немецкое, в наилучшем и чистом смысле этого слова; что-то сложное, бесформенное, по немецкому обычаю неисчерпаемое; это — какая-то чисто немецкая мощь, бьющая через края полнота души, которая не боится прятаться под утонченностью упадка и, может быть, действительно чувствует себя легко только здесь; это — верное, точное изображение немецкой души, вместе и юной, и староватой, перезрелой и слишком богатой будущим. Этот род музыки является самым верным выражением того, что я думаю о немцах: у них есть «третьего дня» и «послезавтра», но у них нет еще «сегодня».

Едва ли нужно говорить о том, которая из этих двух только что приведенных мною легенд кажется мне содержащей наиболее объективную истину. Если бы пожелали из моего исследования, вообще чисто описательного, извлечь критическое суждение, то действительно бросается в глаза то, что это суждение, в большинстве существенных пунктов, будет подтверждением легенды, благоприятной Вагнеру. Но, продолжая считать Вагнера за истинного гения, я слишком далек от того, чтобы допускать, как делают это часто вагнерианцы, что антивагнерианская легенда просто-напросто была плодом невежества и глупости, связанных с недобросовестностью и бессильной завистью. Что среди бесчисленных врагов Вагнера некоторые имели довольно мало возвышенных побуждений — это весьма вероятно a priori, но малоинтересно в де-

тальном разборе; и я думаю, что особенно сегодня значение подобных врагов совершенно не заслуживает внимания. Настоящую причину антивагнерианской легенды должно искать в другом; по нашему мнению, она коренится в состоянии глубокого разделения современного общества, в котором имеют силу неустрашимые различия в основных принципах социальной жизни и искусства. Вагнер является представителем некоторых из самых важных тенденций современного духа; тогда — что удивительного, если он подвергся нападкам со стороны врагов этих тенденций тем с большим ожесточением, что он, по своему гению и по силе своего очарования, являлся наиболее опасным противником. Большая часть сегодняшних нападков на Вагнера меньше направляется против того, что в нем есть индивидуального, меньше против истинной ценности его трудов как поэта и мыслителя, чем против некоторых воплощенных в них общих идей; эти нападки содержат в себе социальные, моральные и эстетические теории их авторов, являющиеся отрицанием теорий Вагнера. Такой позитивист, как Нордау, такой индивидуалист, как Ницше, необходимо должны, если они убеждены и готовы постоять за себя, должны нападать на Вагнера в силу своих же убеждений и каково бы ни было при этом индивидуальное значение Вагнера, рассматриваемого «в себе», независимо от тех общих мнений, выразителем которых он является. Рассмотрим же с этой точки зрения антивагнерианскую легенду и посмотрим, что она означает.

Прежде всего, говорят нам, Вагнер — «декадент»; и хотят доказать это двумя главными аргументами: первый — это то, что он «комедиант», пораженный манией величия и искусно умеющий вызывать болезненные эмоции; второй — что он «мистик». Каково же значение этих аргументов?

Первый упрек кажется мне не особенно веским, хотя он весьма часто выставляется против Вагнера. Что хотят сказать, когда упрекают его в «комедиантстве»? Упрекают ли его в

том, что он ставит на первый план среди своих забот не истину в себе, а то, чтобы произвести драматический эффект на публику? Но если так, то всякий артист — комедиант. Кто пытается выразить свои мысли или свои впечатления в художественной форме, тот *pro facto*, сознательно или бессознательно, надеется произвести впечатление на действительную или возможную публику, для которой предполагаемое произведение предназначается; впрочем, не видно, почему эта забота, от которой не может избавиться ни один артист, необходимо должна была мешать ему быть искренним. — Или же хотят сказать, что Вагнер не сливался воедино с действующими лицами своих драм, что он не вибрировал в унисон с их радостями и их скорбями, что его философия и религия являются только театральными позами, которым он не придавал особенной важности? Но это значит создавать неосновательную гипотезу, которую невозможно проверить и, более того, гипотезу весьма невероятную. Чтобы сделать ее заслуживающей принятия, следовало бы указать расхождение общественных проявлений мысли Вагнера с частными проявлениями ее; например, расхождение его драмы с его перепиской; или же следовало бы доказать, что жизнь Вагнера является опровержением его мысли. Я безусловно сомневаюсь, чтобы подобный способ доказательства мог иметь успех; совсем напротив, мне думается, что я показал в этом исследовании грандиозную и некоторым образом фатальную логику развития Вагнера от его неровной юности до триумфальной старости. — Скажут ли, что Вагнер может быть искренен, но что в его искусстве есть что-то чрезмерное, болезненное, патологическое? Вот еще обвинение, которое постоянно выставляют против вагнеровского искусства; и я сознаю, что оно с первого взгляда имеет в себе нечто правдоподобное. В самом деле, известно, что Вагнер был одарен необыкновенной нервной впечатлительностью, и что эта постоянно возбужденная, вибрирующая, напряженная чувствительность

обнаруживается в его художественных произведениях; слушание драм Вагнера не обходится слушателю без некоторого утомления, и, я думаю, трудно уйти с представления, например, «Тристана» или «Парсифаля», не чувствуя настоящего нервного потрясения, независимо от всякого эстетического удовольствия. Но кто может решить, самая ли эта чувствительность Вагнера — болезненна, или то нервное потрясение, в которое впадают многие от его художественных произведений, есть нечто вредное для здоровья. Как, не впадая в полнейший произвол, точно установить тот пункт, где страсть становится «преувеличенной», где эмоция делается патологической? — Каждый решит сообразно со своим личным темпераментом. Все сильные, плодовитые гении были обвиняемы их современниками в преувеличении страсти. С таким упреком Сент-Эвремонт обращается к своим современникам, итальянским композиторам; не было пощады ни Глюку, ни Бетховену, ни Берлиозу; следовательно, совершенно в порядке, что то же случилось и с Вагнером. Но, в сущности, это ничего не означает. Я не вижу, кто мог бы решить, на чьей стороне действительно «декадентство»: на стороне ли Вагнера или же на стороне тех «умников», которые, по бедности своего темперамента, критикуют его «экзальтацию».

Другой аргумент, выставляемый противниками Вагнера, несравненно серьезней. Вагнер, говорят они, декадент, потому что он мистик. Здесь мы касаемся одного из самых тонких, самых трудных и наиболее горячо оспариваемых вопросов нашего времени, одной из проблем, наиболее глубоко и наиболее сильно волнующих сознание наших современников: каково значение религиозного инстинкта, который, вопреки тем жестоким нападкам, которым он подвергался, все еще живет среди нынешнего света то под старыми традиционными формами, то под формами новыми, придающими ему художественный или философский вид. Есть ли христианство

и нынешние спутники его, религия жалости, пессимизм, вера в идеал — как того желает Ницше — признаки вырождения, болезненные уклонения, которые грозят человечеству бесповоротно скомпрометировать его будущее? Есть ли самопроизвольная, слепая вера в истину, возвышающуюся над всяким опытом, в тот мир, в идеал, недостижимый в настоящей жизни — как того хотят позитивисты, — остаток суеверия, который осужден в более или менее близком будущем на исчезновение по мере того, как будет возрастать свет разума и науки? Или же, напротив, это стремление к сверхземному идеалу есть вечный, не гибнущий инстинкт человечества. Сообразно с тем, за ту или за другую из этих гипотез будут стоять, — ясно, что и о Вагнере вынесут сильно отличающиеся друг от друга суждения. В самом деле, Вагнер явно «религиозен»; он не только громко провозглашал во все периоды своей жизни свою патетическую веру в идеал, свои стремления к превьюшающей настоящую жизнь цели, свое презрение к настоящей действительности, к утилитарной погоне за материальными благами, но и весьма откровенно признал, что его религия, несмотря на различия, отделявшие ее от всех положительных религий, при всем том, в сущности, идентична христианству. И если это положение располагает к нему религиозные души, если христиане всякого вероисповедания — протестанты или католики — могут рассматривать его вообще как одного из своих, то, напротив, для «нерелигиозных» всяких оттенков он является реакционным, неуравновешенным умом; смотря по тому, более или менее будет заносчив их характер и более или менее придется по вкусу им вагнеровское искусство, — они будут извинять «мистицизм» Вагнера со снисходительной улыбкой превосходства — такое отношение часто встречается среди людей науки или среди «позитивных» умов, — или же искренно возмутятся, как Ницше и Нордау, и увидят в Вагнере злодея или помешанного. Антипатия, встречаемая Вагнером среди

«нерелигиозных» людей, есть естественный и нормальный противовес антипатии, питаемой им самим по отношению к тем, которых он называл «обезьянами, прыгающими на древе познания».

Суждение, выносимое о Вагнере и о его трудах, зависит также в известной степени от того социального значения, которое признают за искусством. Для многих мыслителей, в особенности для всех писателей, находящихся в связи с романтическим движением, искусство является самой высокой формой человеческой деятельности. Глубочайший из философов романтизма, Фихте, видел в отдаленном будущем, за веками науки, когда разум и законы его будут постигнуты с полной ясностью, век искусства, когда человечество путем упражнения в совершенной свободе, которую оно осуществит в конце своей эволюции, оденет красотой истину и науку. Но если искусству отводить высокое место в развитии цивилизации; если «интуициям» артиста согласиться придавать значение равное или большее, чем значение ясных идей человека науки, то будет вполне естественно иметь величайшее удивление к Вагнеру, который всю свою жизнь проповедовал свой вдохновенный культ прекрасного, свою безусловную веру в высокое значение искусства, и всю свою жизнь посвятил с самой патетической серьезностью артистической задаче, на которую он смотрел не как на добывание куска хлеба, не как на пустую забаву, а как на славную просветительную миссию. Но позитивизм равно как подверг сомнению значение веры, так заспорил и о значении искусства. Нордау предвидит, что в жизни будущих веков искусство и поэзия будут занимать лишь очень незначительное место. Он замечает, что естественное развитие человека идет от инстинкта к сознанию, от самопроизвольной эмоции к обдуманному суждению; поэтому художественная интуиция в глазах его является просто-напросто смутной мыслью и имеет значение явно низшее, чем значение рациональных идей; и он предсказывает, что

научное наблюдение над действительностью все более будет побеждать фантазию, что культивированный человек все более будет посвящать себя исключительно науке, и что искусство и поэзию он предоставит наиболее эмоциональной части человечества: женщинам, юношеству и детям. Если при оценке Вагнера стать на такую точку зрения, то станет ясно, что по своим убеждениям он явится отсталым человеком, придающим искусству то значение, которого оно уже не имеет в настоящее время, следовательно, чересчур преувеличивающим социальное значение своих трудов и предающимся своему ремеслу увеселителя публики с педантской важностью и с чересчур смелыми замашками пророка.

Теперь остается нам обсудить те возражения, которые делали антивагнерианцы против художественного произведения будущего — так, как понимал его Вагнер.

Устраним прежде всего, как малоубедительную, критику, которая часто направляется на вагнеровскую драму и которую Нордау, в особенности, применил в своей работе. Музыкальная драма, говорит он, будет формой сложного искусства, существование которой плохо оправдывается законами эволюции, по которым каждое искусство естественным развитием идет к большей специализации. «Большая опера, — говорит Шопенгауэр, — в сущности, не есть продукт истинного понимания искусства; она скорее вызвана чисто варварской склонностью усиливать эстетическое наслаждение разнообразными средствами, одновременностью совершенно разнородных впечатлений и усилением эффекта благодаря увеличению действующих лиц и сил, — тогда как, напротив, музыка, как самое могущественное из всех искусств, одна может наполнять открытую для нее душу. Для того, чтобы воспринимать ее совершеннейшие произведения и наслаждаться ими, необходимо нераздельное и сосредоточенное настроение, — тогда только можно вполне отдаться ей, погрузиться в нее, вполне понять ее столь искренний и сердечный

язык. Сложная оперная музыка этого не допускает. Тут внимание раздваивается, так как она действует на зрение, ослепляя блеском декораций, фантастическими картинами и яркими световыми и цветовыми впечатлениями; кроме того, внимание развлекается еще и фабулой пьесы... Строго говоря, оперу можно было бы назвать немзыкальным изобретением, сделанным в угоду немзыкальным людям, для которых музыка должна быть введена контрабандой». — С первого же взгляда видно, что эта критика, касающаяся непосредственно традиционной оперы, на которую Вагнер смотрел как на эгоистическое и антихудожественное произведение, ничего не доказывает против истинной музыкальной драмы. В музыкальной драме — так, как ее определяет Вагнер, — вовсе нет наложения эффектов; автор сильно остерегается выразить одну и ту же вещь с помощью различных способов выражения, которыми он пользуется; но делает так, чтобы они дополняли друг друга. Мы видели, что слова и музыка не являются двумя эквивалентными передачами одного и того же действия, но что драматург высказывает поэзией именно то, чего он не может выразить музыкально, и музыкой — то, чего не может высказать с помощью одних средств поэзии. Следовательно, музыкальная драма не есть произведение составное, это — живой организм, части которого находятся в теснейшей зависимости друг от друга, так что ничего из них нельзя выбросить, не причинив ущерба всему телу. При всем том, это художественный организм самый сложный, какой только можно себе представить, и потому он кажется нам последним пределом эволюции искусств. В самом деле, общий закон эволюции есть то, что Герберт Спенсер называет интеграцией: во всех областях — в астрономии, как и в естественной истории, в биологии, как и в лингвистике, — прогресс получается от рождения все более и более сложных организмов. Если действительно, как того хочет Вагнер, музыкальная драма вышла путем интеграции из симфонии; если

она не есть, как обыкновенная опера, театральная музыка, прилагаемая к драме или к феерии, а действительно — организм вроде живого существа со свойственным ему единством, то она бесспорно представляет собою, с точки зрения эволюционной теории, прогресс искусства. Правда, что антивагнерианцы всегда имеют средства спорить против того, что драмы Вагнера действительно организмы и специфически отличаются от других опер. И так как особенно трудно положительным образом установить, имеет или нет музыкальная драма органическое единство, то мне кажется сомнительным, в конце концов, чтобы можно было воспользоваться доктринами эволюционистов как решительным аргументом за или против произведений Вагнера. «Специалисты» всегда найдут свои основания критиковать интегральное художественное произведение, а вагнерианцы всегда будут провозглашать право на отвержение критики этих специалистов.

С другой стороны, Вагнер хотел создать произведение «популярное», доступное не только избранным знатокам, высшим умам, очищенным долгой культурой чувствам, но и нормальному, одаренному средними способностями человеку. Очевидно, можно исследовать, в какой мере Вагнер выполнил эту программу и до какой степени такие произведения, как «Тристан» и «Парсифаль», доступны или когда-нибудь будут доступны для народа. Но как бы то ни было, несомненно то, что такое сложное и разнообразное зрелище, как вагнеровская драма, способно заинтересовать бесконечно более многочисленную и более разнородную публику, чем та публика, которая может наслаждаться симфонией Цезаря Франка или Сен-Санса. Я думаю, можно даже говорить как о положительном факте, что с чисто музыкальной точки зрения произведения Вагнера в настоящее время сделались легкими для понимания; во всяком случае, я вынес ясное впечатление того, что в классическом, концертном исполнении музыка Вагнера действует на большую массу публики быст-

рее и сильнее, чем всякая другая. Поэтому я вполне убежден, что Вагнер, как он сам того желал, в весьма широкой степени «популярен». Но этим он задевает «аристократические» тенденции, правда, немногочисленной, однако же важной по своему качеству части нынешней художественной публики. Есть и всегда были аристократы, которые думают, что истинная красота необходимо должна оставаться достоянием избранных, и которые далеко не требуют от артиста, чтобы он был понятен толпе, но требуют, чтобы он трудился только для удовлетворения самого себя и небольшого кружка знатоков, и ревниво охраняют его от жертв, приносимых практическим нуждам истинно народного успеха, хотя бы это согласовалось с его идеями. И вот среди этой публики, которая до настоящего времени всегда с жаром защищала дело Вагнера, там и сям начинают появляться сомнения относительно безусловного значения музыкальной драмы как художественного произведения. Как среди литераторов в журналах и статьях постоянно поднимается вопрос, не признать ли театр низшей формой искусства, так среди музыкантов замечаются колебания, не есть ли музыкальная драма менее высокая, менее благородная художественная форма, чем симфония. Еще в периоде своего преклонения пред Вагнером Ницше отмечал, что Вагнер кажется ему «менее чистой» натурой, чем Бах или Бетховен; позднее он пошел бесконечно дальше по этой дороге и видел в байрейтском мастре ни больше ни меньше, как гениального шарлатана. Конечно, общее мнение не пошло за ним в этой эволюции; но вера в безусловное превосходство художественного произведения будущего среди «аристократов» искусства поколебалась. Я знаю многих искренних поклонников вагнеровского искусства, которые приходят в негодование от неизбежных погрешностей исполнения, легко замечаемых на всех представлениях произведений Вагнера, не исключая байрейтских, и даже в Байрейте охотно закрыли бы глаза, чтобы избавиться

от того грубого, порою неудовлетворительного видения, которое надоедливо навязывает себя их зрению и мешает им вполне свободно отдаваться внутренним грезам, вызываемым поэмой и музыкой; которые чувствуют, почти как страдание, необходимость разделять свое внимание между оркестром, декорациями, пением и мимикой актеров и весьма логично приходят к вопросу, не заключает ли в себе поневоле всякое сценическое представление в некотором роде ущерб и как бы профанацию искусства. Отсюда до сомнения в самой законности вагнеровской драмы как художественной формы один только шаг. Скажу еще раз, тех, которые думают и чувствуют так, вероятно, немного; прибавлю, что Вагнер всегда выказывал себя достаточно враждебным по отношению к такой тенденции ума и считал этих прихотливых людей за плохих ценителей его произведений. Однако же на самом деле их суждения, тем не менее, имеют, быть может, довольно важное влияние на общее мнение, так что невозможно оставить без внимания и их мнение, когда изучаешь различные варианты вагнеровской легенды и когда хочешь оценить их значение.

Главную причину враждебного отношения большинства антивагнерианцев к музыкальной драме нужно просто искать в их исключительном предпочтении к другому художественному идеалу. Они делаются непримиримыми борцами за известные принципы, в которые они верят; они противопоставляют вагнерову *credo* другое *credo* и нападают на Вагнера единственно потому, что его произведение является отрицанием дорогих для них убеждений. Вполне естественно, например, что убежденные поклонники итальянской оперы объявили Вагнеру ожесточенную войну; эти нападки явились неизбежным отражением тех не менее сильных нападений, которые направил Вагнер — без сомнения, с большим основанием, но также, наверное, несколько пристрастно — против итальянской оперы. Конечно, при таком положении есть доля нетерпимости: и с той, и с другой стороны каждый

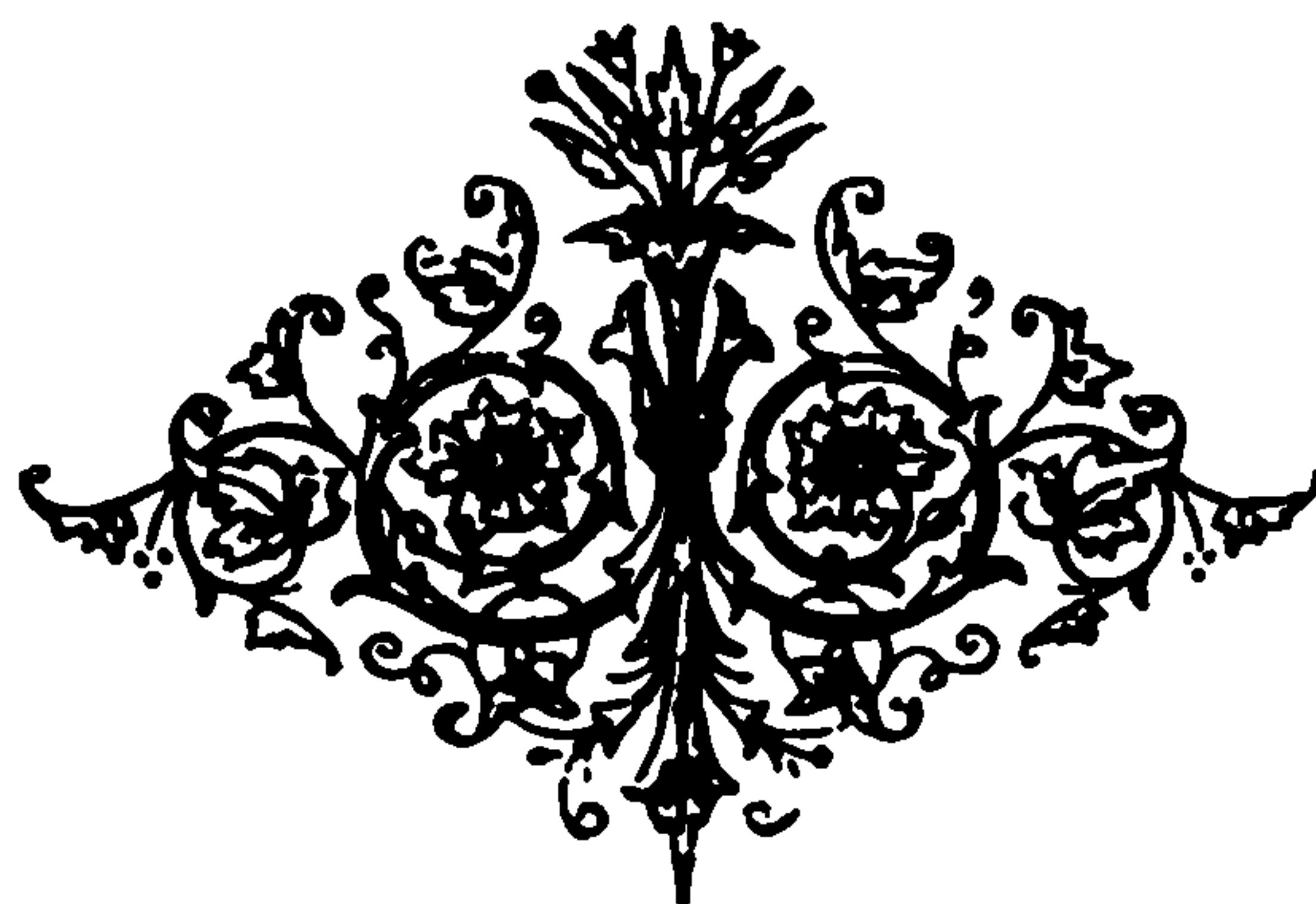
должен делать усилие, чтобы наслаждаться тем, что может быть прекрасного в вагнеровской драме и в новейшей итальянской опере. Но как редки те, которые имеют достаточно гибкий ум для того, чтобы без усилия и с одинаковой искренностью интересоваться столь радикально разнородными произведениями! — Подобный антагонизм можно наблюдать у сторонников Вагнера и защитников «классического» идеала. Если Ницше, например, сделался ожесточенным врагом Вагнера после того, как был близким его другом, то это, конечно, больше из-за своей любви к греческому искусству. Страстно увлекающийся всем, что является «прекрасной формой», убежденный поклонник эллинизма, Возрождения, французской цивилизации XVII века, он мало-помалу осознал ту существенную разницу, которая существует между драмой Вагнера и греческой драмой. Он увидел, что по выбору сюжетов, по тому символическому характеру, который он придал им, по тому развитию, которое он дает внутреннему действию в ущерб внешнему действию, Вагнер является чисто германским гением и глубоко отличается от греческих, латинских или французских «классиков», — мастеров ясной, светлой, пластической «прекрасной формы». Но Ницше любит юг, «как великую школу душевного и физического здоровья, как лучезарную страну света, где в царстве солнца человек живет сильным, гордым и преисполненным веры в самого себя». Ученому, сложному и нагроможденному вагнеровскому искусству он мысленно противопоставляет искусство в простых линиях, подобных линиям греческого храма, искусство более страстное, чем мечтательное, искусство, которое отражает в себе не туман севера, а ослепительный свет юга, — «музыку сверхнемецкую, звуки которой не потеряют своего блеска, не побледнеют, не поблекнут, — как это случается со всякой немецкой музыкой перед лицом страстно роскошного, синего моря, под лучами Средиземного моря». «Кармен» Бизе кажется ему первым опытом того идеального

искусства, которое он считает более чистым, более изящным, более легким и благородным в линиях, чем немецкое искусство. Словом, то, чего хочет Ницше, это — пришествие новой формы искусства, которой еще нет — ибо произведение Бизе для него есть только предчувствие этого нового искусства — и которая была бы полным выражением «латинского» гения, как произведение Вагнера есть выражение немецкого гения. А это желание, сформулированное Ницше, разделяется громадным большинством артистов и критиков, в особенности, как и надо было ожидать, во Франции. Враждебное отношение, выказываемое вагнеровскому искусству, например, Сен-Сансом, происходит от боязни увидеть французских композиторов слишком увлекающимися подражанием вагнеровским приемам. Среди литературных критиков, в особенности за последнее время, замечается также довольно сильное реакционное движение против чужеземного искусства, против Толстого, Ибсена, Гауптмана и Зудермана. И я близок также к той мысли, что оппозиционное чувство, вызванное с разных сторон вторжением чужеземных литераторов, было во Франции, быть может, достаточно значительным фактором в деле удивительного успеха, приобретаемого за последнее время такой пестрой, чисто французской пьесой. Художественный антагонизм между «латинским» духом и духом «германским» не умер, и равно как Вагнер долгое время подвергался нападкам как во Франции, так и в Германии во имя принципов классического искусства, так и те суждения, которые вынесут о нем, будут, по всей вероятности, еще долго находиться под влиянием субъективных решений критиков за или против германского искусства вообще.

Следовательно, трудно в настоящий момент высказать окончательное суждение о трудах Вагнера, и все потому, что это суждение, по крайней мере отчасти, зависит от решения, даваемого некоторым из великих проблем, которые разделяют и, несомненно, еще долго будут разделять мыслящее че-

ловечество. Смотря по тому, какое место будут отводить на скале ценностей религиозной вере, искусству, разуму, положительной науке, будут склонны видеть в байрейтском маэстро реакционный ум или вдохновенного пророка, декадента или реформатора. Смотря по тому, будут ли склонны к аристократическому пониманию искусства или демократическому, — в музыкальной драме увидят ошибку художника или, напротив, самую высокую форму искусства. Смотря по тому, будут ли отдавать предпочтение «латинскому» художественному идеалу или идеалу германскому, — будут ценить более строго или более снисходительно философский символизм вагнеровской драмы, ее сложную, научную форму, то предпочтение, которое он дает эмоциональному элементу пред элементом интеллектуальным, другими словами, — мечтанию пред действием. Однако теперь, я думаю, можно, не боясь ошибиться, сказать, что Вагнер занимает одно из первых мест — вероятно даже самое первое — в истории немецкого искусства XIX столетия и, без сомнения, также в истории европейского искусства. Каково бы ни было на самом деле будущее суждение, каково бы ни было направление, по которому будет подниматься человечество, за Вагнером всегда останется слава того, что он сумел дать изящное и удивительно сильное выражение некоторым из тех великих идей, тех великих чувств, которые волновали людей нашего времени. Новый историк немецкой цивилизации, Куно-Франк, смотрит на «коллективистический пантеизм» как на моральный идеал, к которому стремится Германия с конца XVIII века, и думает, что дело Вагнера есть «самая патетическая прокламация художественного идеала будущего, этого коллективистического пантеизма». Как в высшей степени религиозный человек он кажется нам наследником этой романтической, вместе христианской и пантеистической веры, преемником Фихте, Шлейермахера, Новалиса, — тем верующим, который видит в религиозном инстинкте самое высокое свойство человека и в христианстве — самое благородное проявление этого религиозного инстинкта. Как сильный и

проницательный моралист он является учеником Шопенгауэра, соревнователем Толстого, одним из глубоко вдохновеннейших представителей религии человеческого страдания, которая является одним из самых общепринятых верований в настоящее время. Как убежденный демократ он предпочитает «народ» аристократам ума; посвящает себя «коммунистическому» искусству, видит в уничтожении эгоистических привилегий правящих классов, в материальном, моральном и религиозном подъеме низших классов идеал, к которому должно стремиться современное общество. Как национальный поэт он довел до конца дело, начатое романтиками — дело, которое до него, особенно в области драмы, не приходило ни к какому окончательному результату: он воскресил германское прошлое, он дал мертвым старым легендам современную душу и новую жизнь. Как музыкант-поэт он нашел оригинальную форму для синтеза слова и музыки, которого множество поколений музыкантов искало до него и к которому стремились также, только другим путем, такие великие поэты, как Шиллер и, в особенности, Гете. Как человек дела и предприятия он создал единственное в мире художественное учреждение, влияние которого мало-помалу распространяется на большинство подобных учреждений. Наконец, как убежденный артист он верил в святое искусство и хотел, чтобы артист смотрел на себя как на служителя идеала. Под такими именами — каково бы ни было окончательное суждение о нем последующих поколений — он кажется нам вполне первоклассной социальной силой. Рихард Вагнер, после Гете, величайшее событие в немецком искусстве.



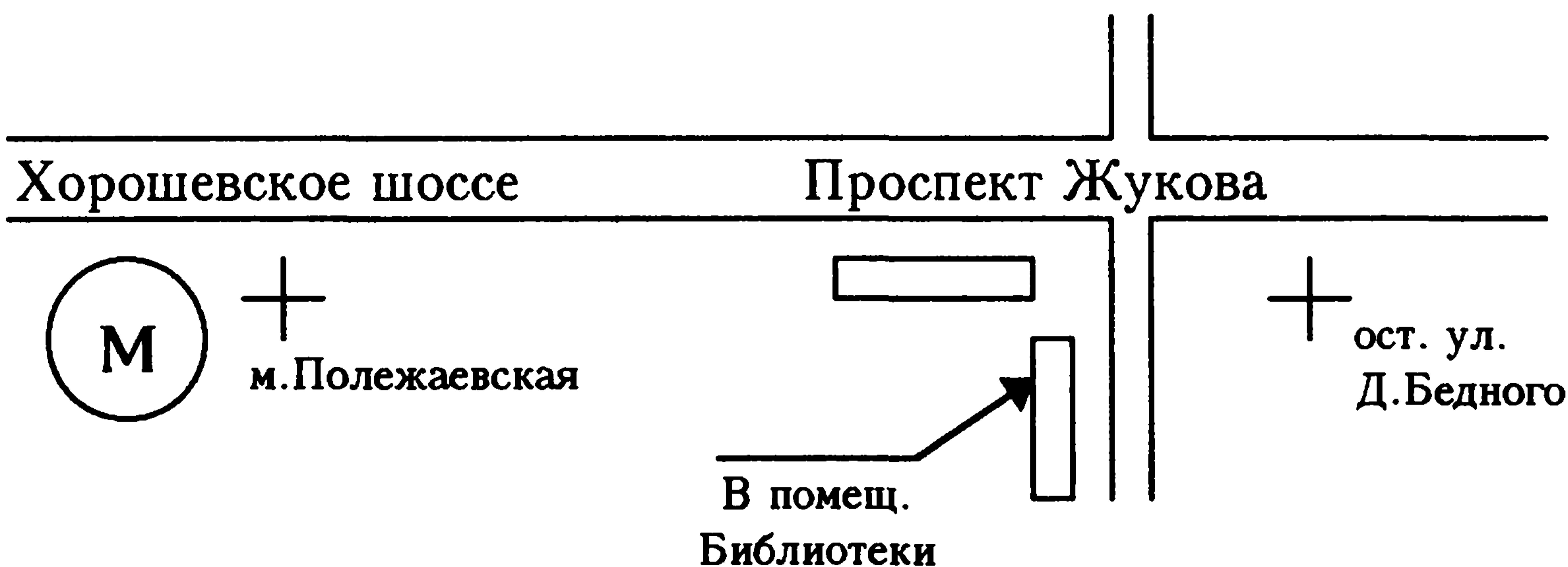
**Все книги издательства "АЛГОРИТМ"
можно приобрести:**

на складе издательства по адресу:

ул. Д.Бедного, д.16,

проезд: м.Полежаевская

(тел. 197-3597)

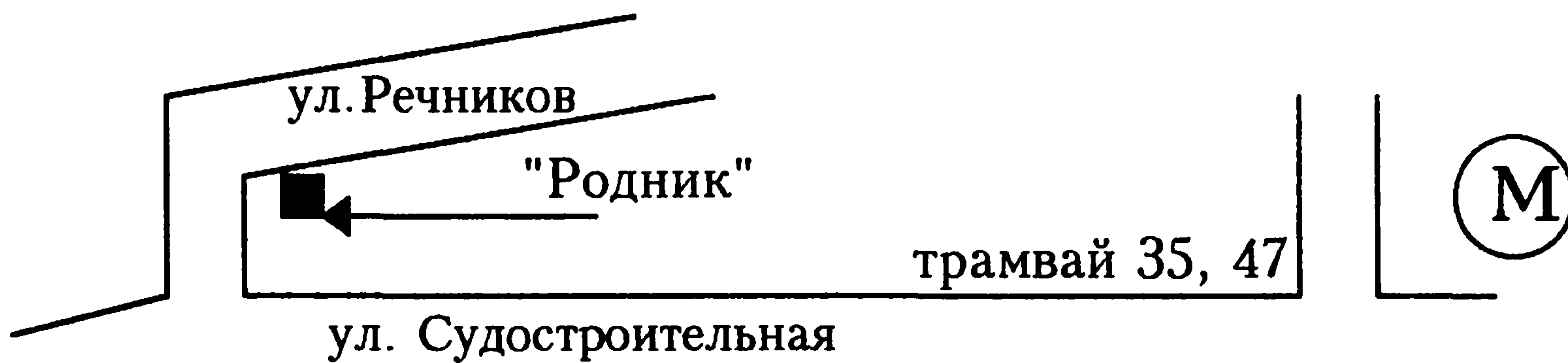


в фирменном книжном магазине "Родник":

ул. Речников, д.14, к.1,

проезд: м.Коломенская

(тел. 117-9817)



Лиштанберже Анри
ВАГНЕР
КАК ПОЭТ И ФИЛОСОФ

(Серия: ГЕНИЙ В ИСКУССТВЕ)

ТОО "АЛГОРИТМ"

123308, Москва, ул. Д. Бедного, д. 16, тел. 197-35-97
Лицензия ЛР N063845 от 04.01.95

Сдано в набор 5.07.97. Подписано в печать 20.07.97.
Формат 60 × 90/16. Бумага офсет. Печат. листов 31.
Тираж 6 000 экз. Заказ № 1833

Издательство "Арт-Бизнес-Центр"
Лицензия № 060920 от 30.09.92 г.
ISBN 5-7287-0003-9
103055, Москва, Новослободская ул., 57/65
тел. (095)-973-1612, факс. (095)-973-3661

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных диапозитивов
по заказу АО "Арт-Бизнес-Центр"
в ОАО "Можайский полиграфический комбинат"
143200, г. Можайск, ул. Мира, 93.