



РИХАРД
ВАГНЕР

ИЗБРАННЫЕ
РАБОТЫ



ИСТОРИЯ
ЭСТЕТИКИ
В ПАМЯТНИКАХ
И ДОКУМЕНТАХ



РИХАРД
ВАГНЕР

ИЗБРАННЫЕ
РАБОТЫ



МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1978

Редакционная
коллегия

Председатель
М. Ф. ОВСЯННИКОВ

А. А. АНИКСТ
К. М. ДОЛГОВ
А. Я. ЗИСЬ
М. А. ЛИФШИЦ
А. Ф. ЛОСЕВ
В. П. ШЕСТАКОВ

Составление
и комментарий
И. А. БАРСОВОЙ
и С. А. ОШЕРОВА

Вступительная статья
А. Ф. ЛОСЕВА

СОДЕРЖАНИЕ

А. Ф. Лосев
Исторический смысл
эстетического мировоззрения
Рихарда Вагнера
7

О СУЩНОСТИ НЕМЕЦКОЙ МУЗЫКИ
Перевод Е. Маркович
49

ХУДОЖНИК И ПУБЛИКА
Перевод И. Татариновой
65

ВИРТУОЗ И ХУДОЖНИК
Перевод И. Татариновой
71

ПАЛОМНИЧЕСТВО К БЕТХОВЕНУ
Перевод И. Татариновой
85

ИСКУССТВО И РЕВОЛЮЦИЯ
Перевод И. Каценэленбогена
107

ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА БУДУЩЕГО
Перевод С. Гиждеу
142

ОПЕРА И ДРАМА
Перевод А. Шепелевского и А. Винтера
262

МУЗЫКА БУДУЩЕГО
Перевод И. Татариновой
494

О НАЗНАЧЕНИИ ОПЕРЫ
Перевод О. Смолян
540

ОБ АКТЕРАХ И ПЕВЦАХ
Перевод Г. Бергельсона
567

ПУБЛИКА И ПОПУЛЯРНОСТЬ
Перевод О. Смолян
625

ПУБЛИКА ВО ВРЕМЕНИ
И ПРОСТРАНСТВЕ
Перевод О. Смолян
652

О СОЧИНЕНИИ СТИХОВ И МУЗЫКИ

Перевод О. Смолян

663

КОММЕНТАРИИ

678

ИСТОРИЧЕСКИЙ СМЫСЛ ЭСТЕТИЧЕСКОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ РИХАРДА ВАГНЕРА

1

В 1918 году А. Блок писал: «Возвратить людям всю полноту свободного искусства может только великая и всемирная Революция, которая разрушит многовековую ложь цивилизации и поднимет народ на высоту артистического человечества»*. Для А. Блока это не было просто торжественными и пустыми словами. Он имел в виду совершенно определенную музыку, совершенно определенного композитора (или во всяком случае совершенно определенный тип его) и специфически настроенную публику, слушателей такой музыки. Речь у А. Блока шла здесь именно о Рихарде Вагнере.

«Вагнер все так же жив и все так же нов; когда начинает звучать в воздухе Революция, звучит ответно и Искусство Вагнера; его творения все равно рано или поздно услышат и поймут; творения эти пойдут не на развлечение, а на пользу людям; ибо искусство, столь «отдаленное от жизни» (и потому — любезное сердцу иных) в наши дни, ведет непосредственно к практике, к делу; только задания его шире и глубже заданий «реальной политики» и потому труднее воплощаются в жизни»**.

По мнению А. Блока, Вагнеру были глубочайше известны идеалы духовной свободы. Но в то время как европейское мещанство всегда губило такого рода художников, как раз этого оно и не достигло в случае с Вагнером. Блок спрашивает: «Почему Вагнера не удалось уморить голодом? Почему не удалось его слопать, опошлить, приспособить и сдать в исторический архив, как расстроенный, ненужный более инструмент?»***

Оказывается, Вагнер, по Блоку, не только создавал красоту и не только любил ее созерцать. Он еще отчаянно сопротивлялся превра-

* Блок А. Искусство и революция (По поводу творения Рихарда Вагнера). — А. Блок. Собр. соч. в 12-ти т., т. 8. М.—Л., 1936, с. 59.

** Там же, с. 62.

*** Там же, с. 67.

щению этой красоты в мещанскую и бытовую пошлость. Он умел не только любить, но он умел еще и ненавидеть. «Вот этот яд ненавистнической любви, непереносимой для мещанина даже «семи культурных пядей во лбу», и спас Вагнера от гибели и поругания. Этот яд, разлитый во всех его творениях, и есть то «новое», которому суждено будущее» *.

Эстетика Вагнера и есть эстетика революционного пафоса, который он сохранил на всю жизнь и который с молодым задором выразил еще в 1849 году в статье «Искусство и революция». Идеалом Вагнера, несмотря ни на какие жизненные коллизии, всегда оставалось «свободное объединенное человечество», неподвластное, по словам композитора, «индустрии и капиталу», разрушающим искусством. Это новое человечество, по мнению Вагнера, должно быть наделено «социальным разумом», овладевшим природой и ее плодами для всеобщего блага. Вагнер мечтает о «будущих великих социальных революциях», путь к которым указывает преобразующая роль искусства. Он уповает на человеческую природу, из глубин которой в необъятные просторы «чистой человечности» вырастает новое художественное сознание. Он возлагает надежды на силу «божественного человеческого разума» и вместе с тем на веру в Христа, пострадавшего за людей, и Аполлона, давшего им радость. Подлинная революционность Вагнера в музыке наряду с этими противоречивыми, но устойчивыми мечтаниями, а также его глубокий антагонизм с буржуазно-торгашеской действительностью привели к борьбе вокруг творчества великого композитора, не утихавшей более ста лет **.

Ведь никто не мог так виртуозно бороться с пошлостью в музыке и искусстве, как это удавалось Вагнеру. Мещанин никогда не простит того убийственного для него внутреннего надлома, который был совершен творчеством Вагнера. В этом смысле Вагнер никогда не мог стать музейной редкостью; и до сих пор всякий чуткий музыкант и слушатель музыки никак не может отнестись к нему спокойно-академически и исторически-бесстрастно. Эстетика Вагнера — всегда вызов всякому буржуазному пошляку, все равно — музыкально образованному или музыкально необразованному.

Таким образом, нам предстоит сейчас кратко, но по возможности в ясной форме, вскрыть существо эстетики Вагнера и отметить в ней некоторые, хотя и немногочисленные, но все же основные черты.

Прежде чем это сделать, напомним читателям некоторые главные

* Блок А. Указ. соч., с. 63.

** Оценка русскими и советскими исследователями социально-политических позиций Вагнера и их художественное отражение в его творчестве подробно рассмотрены в работе: Лосев А. Ф. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем. — «Вопросы эстетики», № 8. М., 1968, с. 67—196.

биографические данные Вагнера. Эти данные для наших целей должны приводиться не просто фактографически, но с определенной тенденцией, а именно, в целях выяснения исторического смысла важнейших эстетических устремлений Вагнера. А они были связаны у Вагнера с неудачами и гибелью революционного движения 40-х годов и романтическими представлениями о какой-то другой, отнюдь не буржуазной, но той революции, что обновит и преобразит человечество с помощью нового искусства.

2

Рихард Вагнер родился 22 мая 1813 года в Лейпциге в семье полицейского чиновника, умершего в год рождения сына. Семья Вагнера, его брат и сестры — все были страстными любителями театра, актерами и певцами. Отчим — Л. Гейер, сам актер, художник и драматург, — поощрял театральные интересы мальчика. Детство композитора проходит в Дрездене, где обосновалась его семья, а в Лейпциг он вернулся только в 1828 году, чтобы продолжать учебу в гимназии и затем в университете. Именно здесь Вагнер начинает серьезно заниматься теорией музыки, гармонией, контрапунктом, готовясь к композиторской деятельности, результатом которой явились его ранняя симфония (1832), первая опера — «Фей» (1833—1834), и пишет статью «Немецкая опера» (1834), в которой уже чувствуются раздумья Вагнера о судьбах оперной музыки.

До 1842 года жизнь Вагнера крайне неустроенна. Он посещает Вену, Прагу, Вюрцбург и Магдебург, где дирижирует в оперном театре и встречает актрису Минну Планер (1817—1866), ставшую в 1836 году его женой. Вагнер дирижирует в театрах Кёнигсберга и Риги, лелея мечту о создании грандиозной оперы на романтический сюжет. В 1840 году он завершает свою оперу «Риенци», посвященную драматической судьбе героя, пытавшегося создать республику в средневековом Риме XIV века. Вагнер тщетно пытается поставить ее в Париже, где он появился впервые в 1839 году, после того как ему пришлось тайно, без паспорта покинуть Ригу из-за тяжелых материальных обстоятельств (большие долги и театральные интриги).

Честолюбивые мечты Вагнера завоевать Париж не осуществились. Но зато летом 1841 года он написал там «Летучего голландца», где разработал старинное сказание о вечно странствующем и напрасно ищущем искупления моряке. И хотя возвращение в Дрезден вместе с женой (1842) без малейших средств и на грани катастрофы было достаточно плачевным, все-таки его оперы «Риенци» и «Летучий голландец» были поставлены в Дрездене (1842—1843).

Увлечение Вагнера романтической оперой на этом не кончается. Наоборот, от декоративной героини «Риенци» и фантастики «Летучего

голландца» Вагнер переходит к углубленным проблемам духа, борющегося с иррациональностью губительных чувств и одерживающего победу в сиянии добра, красоты и нравственного долга. Вагнер, занявший к этому времени пост придворного капельмейстера Дрезденского театра, ставит там «Тангейзера» (1845), пишет «Лозэнгина» (1845—1848), при постановке которого уже в Веймаре дирижирует его новый друг, знаменитый пианист и композитор Ф. Лист (28 августа 1850 года). Десятки лет рука об руку шли эти два великих художника, оказывая огромное благотворное воздействие друг на друга и на музыкальную культуру своего времени. Между прочим, симфонические поэмы Листа наряду с последними сонатами Бетховена оказали большое и уже чисто музыкальное влияние на Вагнера, о чем, к сожалению, пишут гораздо реже, чем этого заслуживает предмет.

Одержимость средневековыми сюжетами, столь любимыми у романтических поэтов (а Вагнер проявлял себя как незаурядный поэт и либреттист собственных опер), ничуть не мешает романтическому, по сути дела, увлечению Вагнера революцией 1848 года и встречам с известным русским анархистом М. Бакуниным, ниспровергавшим в своих безудержных мечтах и неосуществимых планах тиранию европейских тронов. Во имя господства высшей справедливости Вагнер участвует в дрезденском народном восстании 3—9 мая 1849 года, изгнавшем короля из Дрездена. Однако через несколько дней прусские войска разгромили восставших, временное правительство во главе с Бакуниным было арестовано; Бакунин был выдан русским властям, а Вагнер спешно уехал из Дрездена к Листу в Веймар, а затем в Иену, чтобы наконец покинуть Германию тайно, с подложным паспортом, добытым для него с помощью все того же Листа.

Так в 1849 году Вагнер очутился в Швейцарии, откуда он сразу же, хотя и ненадолго, совершил поездку в Париж. Его десятилетнее пребывание в Швейцарии (до 1859 года) оказалось чрезвычайно творческим и плодотворным.

Вагнер живет в Цюрихе, находясь в близкой дружбе с богатым коммерсантом Отто Везендонком (1815—1896) и его женой Матильдой (1828—1902), музыкантшей и поэтессой. Вагнер наезжает в Париж и Лондон (1855), дирижируя, зарабатывает на жизнь, но быстро растрачивает на прихоти и роскошь те деньги, которые добывает огромным трудом, и те, которые часто получает в виде субсидий от друзей и покровителей. Жена Вагнера, Минна, совместная жизнь с которой совсем не удалась, тяжело болеет, и болезнь усугубляется ее неуживчивым характером, ревностью к Везендонкам, которые материально помогают композитору и обеспечивают ему независимость.

Еще в начале 1852 года в Цюрихе, когда Вагнер познакомился с семьей Отто Везендонка, Матильда начала брать у него уроки

музыки. Взаимоотношения учителя и ученицы постепенно переросли в настоящую дружбу, а затем в глубочайшее чувство восторженной любви. В 1853 году Вагнер написал Матильде «Сонату в альбом», представлявшую собой, по существу, фантазию на темы его опер. Оба они, однако, понимали, что любовь их должна остаться в сфере возвышенно-идеальных отношений, так как строить свое эгоистическое счастье ценой несчастья друга — Отто Везендонка и Минны, хотя и нелюбимой, но законной жены Вагнера, было невозможно и для Вагнера и для Матильды. Матильда Везендонк, примерная мать, заботливая супруга, даже и не скрывала от мужа своего преклонения перед Вагнером, но, наоборот, всячески содействовала тому, чтобы и Отто проникся самыми дружескими чувствами к гонимому композитору и иногда помогал ему денежными субсидиями. Так, например, Отто оплачивал расходы на устройство концертов, где исполнялись произведения Вагнера и Бетховена. По просьбе Матильды Отто в 1857 году купил для композитора вблизи своей виллы небольшой участок земли с домиком, который сам Вагнер назвал «Убежищем» и который предназначался для его постоянного местопребывания. В этом доме в конце апреля 1857 года Вагнер поселился с Минной, трезвая практичность которой никак не могла примириться с непостижимыми для нее отношениями Вагнера и Везендонков.

Когда 18 сентября 1857 года был закончен написанный в течение нескольких недель поэтический текст «Тристана» и Матильда, обняв Вагнера, сказала «теперь у меня больше нет желаний», для него наступил миг блаженства. Однако этому блаженству не суждено было продлиться. В начале 1858 года Вагнер отправился на краткий срок в Париж для устройства своих музыкальных дел, а по возвращении в Цюрих его ожидали неприятности. Жена Вагнера, исполненная ревности и подозрений, распечатала одно из писем Вагнера к Матильде и грозила скандалом. Минне пришлось срочно отправиться лечиться на воды, Везендонки тоже уехали, чтобы прекратить досужие сплетни, в Италию, а Вагнер остался один в «Убежище», работая над композицией «Тристана». Но по возвращении Минны разрыв с Везендонками оказался неизбежным. Вагнеру стоило многих усилий убедить Отто в том, что Минна не в состоянии понять высоких и бескорыстных отношений его с Матильдой. Правда, сам Вагнер прекрасно понимал бесполезность и запоздалость этих убеждений. Желая оградить Матильду от дальнейших житейских осложнений, он уезжает в Женеву, а затем в Венецию. Минна отправляется в Дрезден на попечение вагнеровских друзей. Вагнера посещают мысли о самоубийстве. Он ведет горестный дневник, с болью вспоминая далекую возлюбленную, и посылает ей письма, которые Матильда на этот раз возвращает нераспечатанными

Воспоминанием о страстной любви и самоотречении Вагнера и Матильды остались «Пять песен для женского голоса», о которых сам Вагнер писал: «Лучшего, чем эти песни, я никогда не создавал, и лишь немного из моих произведений может выдержать сравнение с ними». Вагнер положил на музыку стихи Матильды Везендонк, и эти песни можно считать преддверием к «Тристану и Изольде».

Все это время Вагнер живет «Тристаном», завершая его 8 августа 1859 года, завершая тем самым и свою личную жизненную драму с Матильдой Везендонк. Когда в этот год на краткое мгновение он встречается в Цюрихе с Матильдой, между ними, как вспоминает Вагнер, густой туман, сквозь который едва различимы голоса обоих. «Тристан», поставленный впервые в Мюнхене только в 1865 году, навсегда останется символом великой любви и великого страдания.

Еще не раз Везендонки будут по-дружески ласковы с Вагнером. Но тем не менее даже терпение любвеобильных Везендонков иногда истощалось. В 1863 году после чрезвычайно успешных концертов в Москве и Петербурге и после неуспешных концертов в Будапеште, Праге, Карлсруэ, Левенберге и Бреслау Вагнер планирует новую поездку в Россию, занимает под эту поездку много денег на отделку роскошного особняка в Пенцинге под Веной; когда же поездка в Россию расстраивается, а кредиторы грозят Вагнеру судом, композитор оказывается в небывало затруднительном положении. И вот на его отчаянную просьбу к Везендонкам приютить его те вдруг отвечают отказом. Но этот эпизод не помешал Везендонкам быть до конца своей жизни неизменными поклонниками Вагнера и чувствовать глубочайший пиетет к его творчеству. Впоследствии они будут присутствовать на открытии Байрейтского театра в 1876 году и с тех пор станут постоянными посетителями вагнеровских фестивалей в Байрейте.

Наконец, для цюрихского периода Вагнера, а в значительной мере и для дальнейшего творчества композитора имело большое значение знакомство Вагнера с философией Шопенгауэра (начиная с 1854 года). Однако тема об отношении Вагнера к философии Шопенгауэра настолько важна, что в дальнейшем мы ею займемся специально.

Только после того как миновал цюрихский период жизни и творчества Вагнера, а именно только в Париже в 1860 году, Вагнер получает разрешение жить в Германии, да и то сначала вне Саксонии. Полную же амнистию по ходатайству ряда высоких покровителей Вагнера композитор получает только в 1862 году, когда ему было разрешено жить в пределах Саксонии, где он не был целых тринадцать лет. Его «Тангейзер» скандально провалился в Париже (1861), и утешением ему служит лишь постановка «Тристана».

Среди горьких раздумий Вагнер создает текст народной немецкой оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1861—1862), полной энер-

гин и здоровой любви к жизни, в которой прославляются средневековые бюргеры и ремесленники, мастера пения, во главе со знаменитым поэтом и башмачником Гансом Саксом. Партитура этой оперы была закончена только в 1867 году, а первая постановка была осуществлена в Мюнхене. Здесь проявились любовь Вагнера к родной немецкой старине, уважение к таланту простого народа, гордость за его мастерство и неиссякаемую жизненную силу.

Оперы Вагнера становятся известны в России, куда композитор в качестве дирижера приглашен в 1863 году. Одним из пропагандистов вагнеровской музыки в России оказывается известный композитор и музыкальный критик А. Н. Серов, ставший другом Вагнера. В ближайшие годы оперы Вагнера ставятся и в России: «Лознгрин» (1868), «Тангейзер» (1874), «Риенци» (1879).

Вслед за успехом в России судьба Вагнера неожиданно резко изменилась. В 1864 году его посетил в Штутгарте секретарь только что вступившего на престол юного баварского короля Людвига II с приглашением прибыть в столицу Баварии Мюнхен, где Вагнеру была обещана королевская помощь и осуществление самых смелых его надежд. Людвиг II, горячий приверженец, поклонник и заочный ученик Вагнера, тотчас же после своего прихода к власти ставит его оперы, расходуя огромные средства и на строительство специального театра, и на постановку, и на подарки, и на уплату долгов композитора, составляющих к тому времени не менее сорока тысяч гульденов. В 1866 году умирает в Дрездене жена Вагнера, и он женится на дочери Листа Козиме, разошедшейся со своим мужем, учеником Листа и другом Вагнера, известным дирижером Гансом фон Бюловым.

Ганс фон Бюлов (1830—1894), преданный ученик Листа, женился в свое время по просьбе своего учителя на внебрачной дочери его и графини д'Агу Козиме, чтобы дать этому незаконному ребенку положение в свете. Бюлов был глубочайшим почитателем Вагнера и еще в 1857 году вместе с Козимой посещал его в Цюрихе. Когда дела Вагнера в связи с его дружбой с баварским королем начали поправляться и встал вопрос о постановке его опер, Вагнер в первую очередь вспомнил о Бюлове. Тот с радостью согласился приехать к Вагнеру в Штарнберг, близ Мюнхена, и послал туда жену с двумя дочерьми. Здесь и зародилось глубокое чувство, связавшее Вагнера и Козиму Бюлов. Когда враги Вагнера вынудили короля предложить композитору покинуть Мюнхен, и тот отбыл в Швейцарию, Козима, воспользовавшись отъездом мужа, посетила Вагнера в Женеве. В мае 1866 года она совсем переселилась к нему в имение Трибшен близ Люцерна, которое они подыскали совместно. Бюлов, законный супруг Козимы, оказавшийся жертвой ее безоглядной любви к Вагнеру, пережил тяжелейшую драму: враги обвиняли его в потворстве жене и в

том, что он обязан своему влиянию в Мюнхене интригам Козимы, воздействующей через Вагнера на короля. К этому времени у Козимы родились от Вагнера уже две дочери — Изольда и Ева.

Лист тщетно пытался примирить всех близких и дорогих ему людей, и ему ничего не оставалось, как прекратить на несколько лет всякие отношения с Вагнером и дочерью. Зато Вагнер, сидя в Трибшене, диктовал Козиме свою «Автобиографию» (1865—1870) в трех томах и приобрел там еще одного нового поклонника — молодого профессора Базельского университета Фр. Ницше. Сюда, в Трибшен, тайно приезжал навестить друга баварский король Людвиг II. Сюда же пришло решение суда о расторжении брака четы Бюловых 18 июля 1870 года. Козима, деятельная и непоколебимая, не остановилась перед тем, чтобы перейти из католичества в протестантство ради своего нового замужества. Ее бракосочетание с Вагнером произошло 25 августа 1870 года в церкви Люцерна, в день рождения короля Людвиг II. Вскоре, 4 сентября, состоялось крещение маленького Зигфрида (это был ее третий ребенок от Вагнера), а Вагнер написал в честь Козимы музыкальную поэму «Идиллия Зигфрид», которая поражает глубокой и спокойно-торжественной задумчивостью.

Годы пребывания в Трибшене (1866—1872) были важны не только для личной жизни Вагнера. В Мюнхене за это время поставили «Мейстерзингеров» (1868), «Золото Рейна» (1869) и «Валькирию» (1870). Вагнер закончил свою книгу «Бетховен» (1870) и, самое главное, завершил прерванного одиннадцать лет назад «Зигфрида», одновременно работая над «Гибелью богов», последней частью тетралогии «Кольцо Нибелунга», и обдумывая замысел будущего «Парсифаля».

И вот в 1874 году вся тетралогия «Кольца» (теперь уже в составе «Золота Рейна», «Валькирии», «Зигфрида» и «Гибели богов») была завершена и стало возможно впервые в цельном виде исполнить ее в 1876 году в специальном вагнеровском театре, построенном в Байрейте, близ Мюнхена, с помощью все того же Людвиг II. На это представление были приглашены из всех стран известнейшие музыканты того времени, в том числе из России официально прибыли П. И. Чайковский и Ц. Кюи, передававшие свои корреспонденции в газеты Петербурга и Москвы.

Со времени сближения Вагнера с Людвигом II многое из его мечтаний в значительной мере осуществилось. У него была семья, любимая жена и дети. Он жил в Байрейте на вилле «Ванфрид», подаренной ему королем, бронзовый бюст которого символически возвышался перед фасадом дома. У Вагнера был свой театр, и весь музыкальный мир был изумлен величием его грандиозной тетралогии.

Вагнеру еще оставалось увидеть на сцене своего «Парсифаля» (1882), в котором со всей полнотой звучала тема рыцарей св. Граа-

ля, намеченная им еще в «Лоэнгрине». Парсифаль — герой с чистым сердцем и детски наивной душой, — побеждает силы зла волшебника Клингзора, становится врачом физическим ран несчастных и исцелителем человеческих душ, вступив в число рыцарей, преданных почитанию св. Грааля (под св. Граалем понималось копьё, которым был пронзен Христос, и чаша с его кровью). Мир зла, обмана и лицемерия рушится под воздействием любви и добра, нравственного долга, ставшего реально осуществленным идеалом сердца, преодолевшего эгоистические страсти.

Вагнер, начавший свой творческий путь с красочной фантастики «Летучего голландца» и романтических порывов «Лоэнгрин», «Тристана» и «Тангейзера», после роковых страстей катастрофического героизма «Кольца» вновь возвращается в лоно средневековой легенды, но уже преображенной светом высшей, отрешенной от земных страстей, духовной и действительно-живительной любви, в «Парсифале». Перед нами великолепное завершение драматического пути великого художника.

Нам рисуется небывалый по своей законченности имманентный для композитора круг его идейно-художественного развития. Миф о Парсифале играет основную роль уже в «Лоэнгрине» (начало 40-х годов), где сам Лоэнгрин является ни больше ни меньше, чем сыном Парсифаля. Эта же фигура не раз возникала в сознании Вагнера и во второй половине 40-х годов при изучении истории мифа о Нибелунгах. В наброске драмы «Иисус из Назарета» (1848) вагнеровскому воображению несомненно рисуется Парсифаль как предчувствие того, что в конце жизни он будет изображать в третьем и четвертом акте своего «Парсифаля».

Мысль о святом простеце Парсифале появляется у Вагнера также в 1855 году, когда составлялся первоначальный план «Тристана», в самый разгар создания «Тристана и Изольды» (а именно в третьем акте) среди всех мук и отчаяния 1858 года, потому что даже и здесь, на этой стадии глубочайшего пессимизма, жизнелюбивый дух Вагнера все еще мечтает о положительном разрешении тогдашней своей трагической ситуации. Эту мысль он, правда, отверг из-за соображений чисто художественных, чтобы не нарушать единства трагической картины «Тристана и Изольды». Однако уже к этому времени Вагнер продумал и набросал план драмы, специально посвященной просветлению грешницы Кундри и прославлению небесной чистоты Парсифаля. Имеются сведения и о занятиях Вагнера мифом о Парсифале также и в 1865 году. И только после постановки «Кольца» Вагнер целиком погружается в музыкальную мифологию «Парсифаля». Текст всей драмы был закончен и напечатан 25 декабря 1877 года; инструментовка всей пьесы завершена 13 января 1882 года. Таким образом, идейно-художественная и литературно-музыкальная мифология «Парси-

фаля» вместе с мифом о св. Граале переживалась Вагнером в течение всей его жизни, начиная с периода романтического «Лоэнгрина». Поставлена драма была впервые и при жизни композитора единственный раз в Байрейте 26 июля 1882 года.

А 13 февраля 1883 года Вагнер скончался от разрыва сердца в той самой Венеции, где он когда-то глубоко пережил разлуку с Матильдой Везендонк. Вагнер умер за фортепиано, проигрывая произведения разных авторов и свои собственные,— в тот момент, когда играл партию Дочерей Рейна из «Золота Рейна».

3

Никакой биографический обзор творчества любого великого художника не может дать представление о существовании этого творчества. Тем более это нужно сказать о Вагнере, творчество которого представляется каким-то безбрежным морем, плохо поддающимся тем или другим формулировкам. Чтобы провести хоть одну мысль об этом творчестве для вмещения ее в пределы краткой статьи, необходимо ограничить эту безбрежность и выбрать что-нибудь одно, наиболее существенное.

Как мы уже сказали в начале статьи, наиболее существенным для Вагнера является то, что он в большей мере, чем все другие представители искусства XIX века, был охвачен предчувствием катастрофы старого мира. Мы сейчас остановимся именно на этой мысли, отбрасывая все прочее у Вагнера или подчиняя все именно этой мысли. Но сейчас эту мысль уже невозможно будет формулировать в общем и неопределенном виде, так что тут потребуются от нас весьма внимательный критический подход. Однако и эта центральная особенность вагнеровского творчества все еще слишком обширна и для небольшой статьи тоже требует ограничения и уточнения.

Прежде всего, нам казалось бы чрезвычайно важным сосредоточиться на *эстетике* Вагнера, отбрасывая многие другие, хотя сами по себе и весьма ценные, материалы. Дело в том, что Вагнер был не только композитором, но и весьма плодовитым литератором. Шестнадцать томов его литературных произведений и семнадцать томов писем свидетельствуют о том, что Вагнер с самых молодых лет и в течение всей жизни выступал как писатель по вопросам музыки, и не только музыки, но и всех других искусств. В музыкальной области он не был ни специально теоретиком музыки, ни специально историком музыки. Правда, обозрение литературных материалов Вагнера свидетельствует о его глубоких познаниях в области теории и истории музыки. Нет ни одного композитора прежнего времени, которого бы Вагнер не анализировал, высказывая не только глубокие и меткие

суждения, но часто также суждения односторонние, схематические и даже поверхностные, появившиеся у него в связи с неимоверным увлечением своей собственной доктриной.

В советской литературе имеется довольно обстоятельное и ценное исследование музыкально-эстетических взглядов Вагнера, основанное на анализе не музыкальных произведений самого Вагнера, но именно этих, до чрезвычайности разнообразных, часто запутанных и противоречивых, литературных высказываний Вагнера о музыке. Это исследование принадлежит С. А. Маркусу*. К нему и нужно обратиться тем читателям, которые хотели бы получить обзор фактических высказываний Вагнера о музыке в течение всей жизни композитора.

Что касается нас, то, учитывая всю эту литературную фактографию Вагнера, мы хотели бы вникнуть в эстетику Вагнера прежде всего на основании изучения его чисто художественных произведений музыки и поэзии. Литературную фактографию Вагнера мы, конечно, будем иметь в виду все время. И без этого никак нельзя обойтись. Однако эстетика самих музыкальных произведений Вагнера настолько своеобразна и настолько далека от его прозаических высказываний, что она требует особого внимания и ясности.

Но требовать полной ясности, теоретической или исторической, от Вагнера, пожалуй, было бы несправедливо. Никто из известных композиторов не писал так много о музыке, как Вагнер. Но в своих литературных высказываниях он является более публицистом, пропагандистом или музыкальным критиком, весьма увлекающимся и мало следящим за логикой своих высказываний. Кроме того, ему ничего не стоило и публично и в частной переписке полностью отказываться от своих прежних взглядов, часто даже и весьма недавних.

Примером такой противоречивости Вагнера может стать его отношение к Фейербаху, философией которого Вагнер был увлечен в конце сороковых годов. И это его увлечение вполне соответствовало тому страстному пылу, с которым Вагнер участвовал в революционных событиях 1849 года. Более того, одному из своих сочинений — «Произведение искусства будущего» (1850) Вагнер предпослал посвящение Фейербаху, считая, что здесь он «с искренним рвением попытался пересказать мысли» философа. Вместе с тем сам Вагнер в одном из писем упоминал, что читал, да и то бегло, лишь третий том Фейербаха. При издании же впоследствии сочинений композитора посвящение Фейербаху было вообще снято. Однако как бы ни разошлись пути Вагнера и Фейербаха (а они действительно бесповоротно разошлись), Вагнер навсегда сохранил для себя присущий Фейербаху

* Маркус С. А. Музыкально-эстетические воззрения Вагнера и этапы их становления.— В кн.: История музыкальной эстетики в 2-х т., т. 2. М., 1968, с. 433—545. Это исследование представляет собой одну из глав книги.

пиетет перед величием природы, как истинной основы бытия, мечты об ее обновляющем воздействии на человека, глубокий интерес к мифу, герои которого от природы сильны своей целостностью. Если иметь в виду не случайные или поверхностные высказывания Вагнера, но его глубинное отношение к религии, то, пожалуй, влиянием Фейербаха можно объяснить неприятие Вагнером тех обязательных форм религии, которые были до него или при нем. Что же касается его подлинной и интимно переживаемой религии, то она безусловно была связана у него с чувством надвигающейся катастрофы мира денежного мешка и капитала, символами которой и были его главнейшие и центральные произведения. Однако об этом — ниже.

Наконец, сложно обстояло дело у Вагнера и с твердыми политическими взглядами, в связи с чем большинство знатоков и любителей творчества Вагнера утверждают, что сначала он был революционером, а потом стал реакционером. Это неверно не только по существу. Самое главное здесь то, что подобного рода критики Вагнера опять-таки не учитывают его небывало новаторского мировоззрения, которое никак нельзя свести к каким-либо определенным политическим воззрениям.

Не входя в подробный анализ всех подобного рода взглядов Вагнера (этот анализ читатель может найти в упомянутом выше исследовании С. А. Маркуса), укажем только на один курьез, обнаруживающийся при чтении сочинения Вагнера 1848 года о республике и короле в сравнении с его же работой 1864 года «О государстве и религии». В первом сочинении отменяются сословия и деньги, уничтожается не только аристократия, но вычеркивается и самая память о всех предках, проповедуются всеобщее выборное начало и абсолютное республиканство. И во главе подобной республики у Вагнера стоит король, который объявлен первым республиканцем. Спросим себя: такая ли уж здесь большая разница с прямым монархизмом, который проповедует Вагнером в 1864 году? А все дело в том-то и заключается, что и республику, и отмену сословий, и уничтожение денежного хозяйства, и королевскую власть Вагнер везде понимает вовсе не в традиционном смысле тогдашних буржуазных теорий.

Так, например, чтобы судить о вагнеровской теории денег по ее глубинному существу и по ее глубинной революционной остроте, нужно читать не только трактаты Вагнера 1848—1850 годов, а нужно читать и слушать его тетралогии 1870-х годов «Кольцо Нибелунга». Здесь вопрос ставится *не просто общественно-политически, но космологически*; и золото трактуется здесь *не просто экономически, но по преимуществу космологически*. Вот в этом-то и заключается подлинная революционная сущность вагнеровского творчества, в сравнении с чем его прозаические общественно-политические и экономические высказы-

вания ранних лет являются только наивными попытками выразить то, что в прозаическом слове не выразимо.

Интересно отметить одно обстоятельство, которое воочию убеждает нас в полной несравнимости прозаических высказываний Вагнера с его главнейшими музыкально-драматическими произведениями. Когда в 70-х годах Вагнер заканчивал свою тетралогия «Кольцо Нибелунга» и мечтал о создании собственного музыкального театра, то объявленная по всей Германии подписка для пожертвований дала самый ничтожный результат. И характерно, что тогдашний канцлер Бисмарк никак не отозвался на ходатайство Вагнера о предоставлении ему государственных средств на построение театра. Ясно, что этого не было бы, если бы вагнеровский монархизм 1864 года на самом деле имел что-нибудь общее с тогдашними буржуазными монархическими теориями. Бисмарк прекрасно понимал, что это не имеет никакого отношения к политике и что для тогдашней восходящей Германии все эти Нибелунги не будут иметь никакого значения. И когда на средства баварского короля Людвига II был построен знаменитый Байрейтский театр недалеко от Мюнхена, то Бисмарк не явился даже и на его торжественное открытие в 1876 году с первой постановкой полной тетралогии «Кольцо Нибелунга». А вместо себя Бисмарк прислал императора Вильгельма I, который был известен своим слабохарактерным и безвольным поведением и полной зависимостью от Бисмарка. Конечно, для репутации Вагнера приезд Бисмарка в Байрейт был бы несравненно более значим, чем прибытие Вильгельма I. Но рейхсканцлер прекрасно понимал, что тут нет ни грана той монархической и пангерманистской идеи, в пользу которой сам Бисмарк работал целую жизнь. Это наилучшее доказательство того, как всегда были неосновательны обвинения по адресу Вагнера в его якобы приверженности к реакционной политике.

Была единственная коронованная особа, которая глубочайшим образом оказалась преданной творчеству Вагнера. Это — баварский король Людвиг II, настоящий энтузиаст и ревностный почитатель творчества композитора. Но преданность Людвига II Вагнеру, его самая искренняя любовь к нему носили не государственный, а чисто личный характер. Министры же Людвига II всегда возражали против траты миллионов на вагнеровское дело. Поэтому можно сказать, что нашелся только единственный король, который подружился с Вагнером, да и то независимо от всяких монархических или религиозных высказываний композитора.

Вот почему все общественно-политические теории Вагнера нужно понимать совсем не буквально; и вот почему бесчисленные их противоречия и непоследовательности не имеют никакого отношения к музыкальному творчеству Вагнера.

В религии Вагнер был таким же, как в области общественно-политической. Многие любители схем подводили «Тристана и Изольду» Вагнера под буддизм, «Кольцо Нибелунга» — под религию древнего германства, а «Парсифаль» — под католичество. На самом же деле если учесть всю глубину и многообразие художественного творчества Вагнера, то, несмотря на отдельные третьестепенные совпадения, подлинная религия самого Вагнера имеет мало общего с какой бы то ни было исторически известной религией. У него была собственная религия, непонятная буржуазному миру, да и эту религию при известной точке зрения можно даже и не именовать религией.

Споры о том, является ли Вагнер революционером или реакционером и переходил ли он от одного политического мировоззрения к другому, будут совершенно бесплодны до тех пор, покамест не будут учтены полностью его философия и его эстетика, которые даются в его главнейших музыкальных драмах. Вагнер ведь не был философом по профессии, не был он и богословом, не был эстетиком, не был он и политиком, и даже не был теоретиком музыки. Всех этих вопросов он касался только случайно, исключительно в связи с неопределенно текучей обстановкой жизни, очень часто только публицистически, мимоходом, почти всегда односторонне, а мы бы даже сказали, часто весьма наивно и поверхностно, без всякого стремления к хотя бы малейшей последовательности или системе. Это полная противоположность его чисто музыкальному миру, который он не только с необычайной гениальностью, но также с небывалой оригинальностью и железной последовательностью изображал в течение нескольких десятков лет своей творческой жизни.

Таким образом, то безбрежное море вагнеровских материалов, о необходимости ориентации в котором мы сказали выше, в настоящей работе мы намереваемся специфицировать в следующих четырех отношениях.

Во-первых, нам хотелось бы формулировать хотя бы некоторые, наиболее существенные пункты именно *эстетики* Вагнера. При этом эстетика Вагнера в ее подлинном значении может почерпаться не столько из его литературно-критических высказываний, сколько из его художественного творчества, из его общеизвестных, но еще до сих пор с большим трудом понимаемых музыкальных драм.

Во-вторых, как ни понимать эстетику Вагнера, она никогда не была у него абстрактной или только теоретической. Эстетика у него пронизана чувством катастрофы, которую переживала тогдашняя Европа. Революция, на подготовку которой европейское общество потратило несколько столетий, рухнула, не оставив после себя никаких достаточно глубоких следов и достаточно основательных надежд на будущее. Вагнер глубочайшим образом переживал этот крах революции,

и даже больше того, он обобщал революцию до космических размеров, находил и во всем космосе такого же рода революции и с большим восторгом их отображал.

В-третьих, сам Вагнер всегда был весьма деятельной и страстной натурой. Он ни в коем случае не мог ограничиться только созерцанием краха революции и всегда искал выход из него. Но в те времена выход из крушения мелкобуржуазной революции был двойной. С одной стороны, Европа начинала лелеять мечты об идеальном социализме, который в смысле своей научной обоснованности превосходил бы все бывшие до него представления о социализме. Но Вагнер не был социалистом в смысле теории XIX века. С другой стороны, Европа быстро шла к империализму и к превращению мелкобуржуазных мечтаний в грандиозное буржуазно-капиталистическое строение и переустройство всей тогдашней жизни. Но Вагнер не склонялся и к империализму. А выяснение того, чем он был в этом смысле, требует тщательного анализа.

В-четвертых, центральной областью творчества Вагнера оказалось изображение *интимной судьбы* европейского индивидуума, утратившего прежние революционные идеалы и на первых порах не умевшего конкретно представить себе то идеальное будущее, ради которого совершались все революции, а также направление, в котором развивался исторический процесс. Душа этого индивидуума, наделенного необычайно страстной жаждой жизни, но познавшего тщету всякого внешнего устройства жизни, в условиях полной неизвестности будущности человечества — вот что привлекало в эстетическом смысле Вагнера, и вот чем Вагнер жил в период расцвета своего творчества.

Вначале он писал романтическую музыку, высшим достижением которой явились «Тангейзер» и «Лоэнгрин». Но после краха революции он перестал быть романтиком или стал романтиком совсем в другом смысле этого слова. С другой стороны, его положительные достижения, до которых он дошел в своих «Нюрнбергских мастерзингерах» или в «Парсифале», характерны не столько для периода расцвета его творчества, сколько для его последнего периода. Поэтому его «Тристан и Изольда» и «Кольцо Нибелунга», по крайней мере в рамках нашего кратчайшего изложения, были и остаются наилучшим показателем подлинной эстетики Вагнера, по необходимости основанной не на его революционных или внереволюционных исканиях, но на его пока только еще пророчестве будущей, для него пока еще неясной, но зато обязательно всеобщей и обязательно страстно ожидаемой революции. Эта эстетика стесненного и безвыходно чувствующего себя индивидуума, распятого между двумя великими эпохами, являлась у Вагнера в первую очередь критикой давно уже дискредитировавшего себя европейского индивидуума и страстными попытками выйти

за пределы всякого субъект-объектного дуализма. Попытаться хотя бы отдаленно формулировать эту бездонно трагическую эстетику нам и хотелось бы в нашем изложении.

Вот то, чем мы ограничиваем себя в настоящей работе. Этим и определяется подбор тех вагнеровских материалов, которые нам хотелось бы здесь использовать. В частности, нам придется касаться и таких материалов биографии Вагнера, которые обычно вовсе не принимаются во внимание при изложении его эстетики. А они-то как раз и являются глубоко показательными для того трагически обреченного индивидуума, величайшим изобразителем глубин которого и явился Вагнер в «Тристане и Изольде» и в «Кольце Нибелунга». При этом нечего и говорить о том, что теоретические высказывания Вагнера так или иначе должны учитываться самым серьезным образом. Мы полностью принимаем их во внимание, но эстетику Вагнера строим прежде всего на анализе упомянутых выше двух его музыкальных произведений.

4

Если остановиться на *первом* литературно-критическом периоде творчества (1833—1839), его самых юношеских суждениях о музыке, то уже в первой статье, написанной Вагнером в возрасте двадцати одного года, а именно «Немецкая опера» (1834), выставляется тезис, центральный для всего творчества Вагнера и для его эстетики. В этой статье он говорит, что мастером оперы станет только тот, кто будет писать «не по-итальянски, не по-французски, а также и не по-немецки». Уже тут высказана точка зрения эстетического универсализма, с которой Вагнер никогда не расставался, в какие бы односторонности ни впадал в связи с обстоятельствами времени.

Что касается второго периода вагнеровского литературно-критического творчества, который иные называют *парижским* (1839—1842), то здесь мы отметили бы трактат «Паломничество к Бетховену» (1840), где Вагнер объявляет Бетховена с его Девятой симфонией предшественником своей музыкальной драмы и уже набрасывает то, что и останется навсегда в его собственной музыкальной драме.

В 1842 году Вагнер был приглашен капельмейстером ко двору саксонского короля в Дрездене. Из этого *дрезденского* периода творчества Вагнера (1842—1849) мы указали бы, прежде всего, на создание им четырех опер высокого художественного достоинства — «Риенци» (1842), «Летучий голландец» (1843), «Тангейзер» (1845), «Лоэнгрин» (1845—1848). Все эти оперы по своему стилю и мировоззрению мало отличаются от тогдашней традиционной романтической музыки. Однако нельзя не заметить того пристрастия к мифолого-героическим темам, которое резко отличало произведения Вагнера от вся-

кой бытовой музыки для увеселения и поверхностной забавы. А этот мифологический героизм нес с собой далеко идущие жизненные обобщения, которые еще более восторжествуют у него в послеромантический период.

В 1848—1849 годах, в кратковременный период дрезденского восстания, Вагнер страстно увлекается революцией, предлагает разного рода невероятные и скоропалительные реформы, а главное, выражает свой революционный энтузиазм и свои крайне наивные политико-экономические взгляды. Вот эти статьи: «Как относится республиканские стремления к королевству?» (май 1848 г.); «Германия и ее князья» (октябрь 1848 г.); «Человек и существующее общество» (февраль 1849 г.), «Революция» (апрель 1849 г.). Сюда примыкают стихотворения «Привет венцам из Саксонии» (май 1848 г.) и «Нужда», а также письмо к интенданту королевского театра фон Люттихау. Мы обратим внимание на это письмо, написанное в середине 1848 года, между первыми указанными у нас сейчас двумя весьма радикальными трактатами, безусловно защищающими революцию.

В письме Вагнер предстает как защитник колеблющейся саксонской монархии: заверяет интенданта королевского театра в своей верности королю, опасается революционных действий масс, предостерегает от революции, сожалеет о своем участии в ней и убеждает, что больше не будет заниматься такими делами.

После знакомства с подобными материалами из биографии Вагнера периода революции, сам собой вытекает вывод о полном легкомыслии вагнеровских суждений того времени. Однако скажем об этом несколько подробнее.

Обычно исследователи выдвигают на первый план участие Вагнера в революции 1848 года. Делается это, однако, большею частью весьма малокритически. Во-первых, это была чисто буржуазная революция, а Вагнер всегда чувствовал себя гораздо выше традиционной буржуазной культуры того времени. Во-вторых же, это участие было достаточно легкомысленным. Сам Вагнер пишет о том, что в то время его волновали уличные толпы и он бросался в них, сам не зная, почему и зачем. Конечно, у него не было никакой продуманной идеологии; лишь экспансивная и легко возбудимая натура толкала его участвовать в революции, равно как и достаточно быстро от нее отходить. И все же мы должны учитывать, что участие Вагнера в дрезденском восстании 1849 года было, несомненно, реальностью; об этом можно судить по дошедшему до нас в дрезденских архивах делу под названием «Акты против бывшего капельмейстера Рихарда Вагнера в связи с участием его в местном восстании 1849 года»*.

* Эти акты переведены на русский язык в кн.: Грубер Р. Рихард Вагнер. 1883—1933. М., 1934, с. 125—126.

Эти вагнеровские настроения были весьма кратковременными (1848—1849). По приезде в Швейцарию он стал работать над материалами для своей будущей тетралогии «Кольцо Нибелунга», а также над «Тристаном и Изольдой», музыкальной драмой, оконченной в 1859 году. И неоконченные «Нибелунги» и драма «Тристан и Изольда» не имеют ничего общего ни с какой буржуазной революцией. Здесь Вагнер проповедовал такую революцию, о которой в те времена едва ли кто-нибудь из деятелей искусства в Европе мог и мечтать.

Наконец, если угодно, то и в самый разгар своих революционных мечтаний Вагнер употребляет такие выражения и строит такие образы, которые весьма ощутимо свидетельствуют о жившем всегда в глубине сознания Вагнера чувстве грандиозности, доходящей до космических обобщений. Правда, в этот период революционных переживаний Вагнера такого рода картины могут нами трактоваться в виде каких-то поэтических метафор, и не больше того. Но если всерьез иметь в виду все последующее развитие Вагнера, его центральные музыкальные драмы, то едва ли будет правильным находить здесь только одну беспредметную поэтическую выдумку. Эти метафоры, которые мы сейчас приведем, можно сказать, почти уже не метафоры, а самая настоящая мифология, в которой все метафорическое мыслится уже не просто условно, но как подлинная субстанция жизни и бытия.

В указанной выше статье «Революция» Вагнер сравнивает революцию с какой-то высшей богиней и так рисует ее образ: «...она приближается на крыльях бурь, с высоко поднятым челом, озаренным молниями, карающими и холодными очами, и все же какой жар чистой любви, какая полнота счастья сияет в них для того, кто дерзает смелым взглядом посмотреть в эти темные очи! Она приближается поэтому в шуме бури, вечно омолаживающая мать человечества, уничтожая и воодушевляя, проходит она по земле... возникают руины того, что в суетном безумии было построено на тысячелетия... Однако за ней открывается нам освещенный ласковыми лучами солнца донныне невиданный рай счастья, и там, где, уничтожая, касалась ее нога, зацветают благоухающие цветы, и где еще недавно воздух содрогался от шума битвы, мы слышим ликующие голоса освобожденного человечества!» *

Невероятная смесь индивидуализма, космизма и мифологии звучит в этом трактате в словах самой Революции, обращенных к угнетенному человечеству: «Я собираюсь уничтожить до основания тот порядок вещей, в котором вы живете, ибо он возник из греха, его цветом является нищета, плодом — преступление... Я хочу уничтожить господство одного над другим... разрушить могущество сильных, зако-

* Цит. по: Маркус С. А. Указ. соч., с. 473—474.

на и собственности... Собственная воля пусть будет господином человека, собственное желание единственным законом, собственная сила только его достоянием... я хочу разрушить существующий порядок вещей, разделяющий единое человечество на враждебные друг другу народы, могущественных и слабых, имеющих право и неправых, богатых и бедных, ибо он делает из всех только несчастных...»*.

Грандиозность подобных «революционных» образов Вагнера мало чем отличается от грандиозности основной концепции «Кольца Нибелунга». И если говорить о революционности Вагнера, то он в течение всей своей жизни только и был революционером, хотя каждый раз и в разных смыслах этого слова.

После ознакомления со всеми этими материалами революционных увлечений Вагнера 1848—1849 годов читатель получает полную возможность сам ответить на вопрос, чем была революционность Вагнера, какие в ней буржуазные и небуржуазные черты, где в ней политико-экономическое учение, а где полное общественно-политическое и экономическое легкомыслие, где, наконец, зачатки той космической мифологии, из которой в дальнейшем и будет состоять его философско-эстетическое мироощущение.

Здесь мы хотели бы подчеркнуть только одно обстоятельство, которое ни при каких подходах к жизни и творчеству Вагнера невозможно игнорировать. Это обстоятельство заключается в том, что, несмотря на свои теоретические формулы, Вагнер всегда оставался верен какому-то абсолютному идеалу, в жертву которому он приносил как все, что творилось вокруг него, так и все свои весьма изменчивые психологические настроения. В своих революционных сочинениях Вагнер как будто бы склонен к полному атеизму и материализму, и тем не менее его вера в идеальное будущее, пусть хотя бы и земное, нисколько от этого не уменьшается, а, скорее, даже увеличивается. Его отношение к христианству до 1848 года положительное, в период 1848—1854 годов отрицательное. Тем не менее в своем эскизе 1848 года «Иисус из Назарета» он все же находит нечто реальное и для него близкое в этом образе, а именно самоотдание ввиду греховного состояния человечества. Но ведь идея самоотречения яснейшим образом выражена у Вагнера и в «Летучем голландце», и в «Тангейзере», и в «Лознгрине», то есть в операх 40-х годов.

Кроме того, эту же идею самоотречения мы найдем и в «Кольце Нибелунга» и в «Тристане и Изольде», то есть в музыкальных драмах 50-х годов. Эта же идея доминирует у него вплоть до «Парсифаля», который создавался за два-три года до его смерти. Когда в окончательном варианте поэтического текста «Нибелунгов» (1852) Брингильда бросается в костер Зигфрида, а роковое кольцо возвраща-

* Цит. по: Маркус С. А. Указ. соч., с. 473—474.

ет в глубины Рейна, то ведь и здесь выступает яснейшим образом не только идея самоотречения, но и та идея искупления мира, которая является сущностью христианства. Что же касается концепции св. Грааля в «Парсифале», то здесь Вагнер выражает не только свое вполне благочестивое отношение к христианской святыне, но отношение это вполне благоговейное, и благоговейное в связи с такой же оценкой евангельской священной истории. Впрочем, еще в трактате «Вибелунги» (и это все в том же революционном 1848 году) легенда о св. Граале интерпретируется тоже во вполне благочестивом и даже философско-историческом духе. Точно так же в своих работах 1848—1854 годов Вагнер проповедует примат природы как всемогущего начала и критикует теистическую философию. Но ведь это безразличное, или, лучше сказать, ввеличностное, начало торжествует у него и в «Нибелунгах» и в «Тристане», то есть в драмах, противоположных всякому материализму и атеизму. Вагнер еще не расставался с учением о необходимости, принимавшим у него в период революции материалистический оттенок, но становившимся у него учением о судьбе опять-таки в этих же двух драмах.

Поэтому глубочайшим образом будет заблуждаться тот, кто среди всех бесконечных и бурных стремлений Вагнера не ощутит у него того глубочайшего единства его художественных исканий, которое, как мы увидим ниже, всегда сводилось к страстной критике субъект-объективного дуализма, то есть к критике самой основы новоевропейской культуры, и к чувству надвигающейся мировой катастрофы.

5

Итак, после подавления восстания в Дрездене в 1849 году Вагнер ради спасения своей жизни должен был эмигрировать из Германии. Он поселился в Цюрихе; где и прошел швейцарский, или, точнее, *цюрихский* период его жизни и творчества (1849—1859).

В трактате 1850 года «Произведение искусства будущего» у Вагнера уже появляется ряд глубоких идей, которые скоро лягут в основу всего его музыкального творчества.

Здесь мы обратили бы внимание прежде всего на рассуждение о сущности искусства, могущего, по мысли Вагнера, полностью отразить, переработать и синтезировать всю жизнь в целом. В жизни и в природе имеется необходимость, но она дана здесь нерасчлененно и бессознательно. Искусство же вскрывает эту необходимость в полной последовательности и системе, наглядно и понятно. Художественное произведение должно быть образом универсальной жизни. Отдельные герои, изображаемые в искусстве, своими подвигами и своей логически оправданной смертью отражают целесообразность всего мирового порядка и сливаются с ним. Здесь Вагнер не употребляет термина

«миф». Однако ясно, что изображаемый им универсальный человек уже выявляет в себе всю сущность природы и мира и тем самым, с нашей точки зрения, а в дальнейшем и с точки зрения самого Вагнера, является не чем иным, как именно мифологическим героем.

Одной из центральных идей данного трактата является страстная проповедь единства всех искусств и их окончательного и предельного синтеза. И если сразу не понятно, как это происходит, то Вагнер делает это вполне понятным с помощью своей теории драмы. Именно в драме, где предполагаются сцена и актеры, мы находим слияние поэзии, скульптуры, живописи и архитектуры. Кроме того, настоящая драма обязательно должна быть музыкальной, потому что только музыка способна изобразить человеческие переживания во всей их интимной глубине и только оркестр может дать единую и совокупную картину всего драматически происходящего в жизни и в мире. И все подобного рода мысли Вагнера отныне останутся у него навсегда, до конца его творчества. Мы бы сказали, что, с точки зрения последующего Вагнера, музыкальная драма с ее актерами, певцами и оркестром есть не что иное, как символ всей космической жизни со всей присущей ей органической и структурной необходимостью.

Наконец, из многочисленных идей трактата можно указать еще на роль *народа*, которая для Вагнера является основной в совершенном искусстве будущего. «Но кто же станет *художником будущего*? Поэт? Актер? Музыкант? Скульптор? Скажем без обиняков: народ. Тот самый народ, которому мы только и обязаны еще и сегодня живущим в наших воспоминаниях и столь искаженно воспроизводимым нами единственным истинным произведением искусства,— народ, которому мы обязаны самим искусством».

Необходимо, однако, заметить, что если в этом трактате 1850 года и были остатки революционных воззрений Вагнера, то в письме к Берлиозу 1860 года он уже отмежевывается от революции. По этому поводу мы должны сказать, что Вагнер отмежевывается не от всякой революции вообще, но от буржуазной революции. Сам же он полон самых глубоких революционных идей, поскольку его музыкальная драма в данном трактате далеко выходит за пределы того, о чем могли мечтать самые смелые музыканты буржуазного мира. Кроме того, приоритет абсолютного искусства и концепцию народа-художника едва ли можно считать революционной идеей в смысле мелкобуржуазного восстания в Дрездене в 1849 году. Вагнер был глубочайшим революционером, но только не в смысле мелкобуржуазных революций XIX века. Его революция — революция, которая должна была смести с лица земли вообще все тогдашние общественно-политические противоречия и мыслилась как глубочайшее преобразование человеческого мира вообще.

В трактате того же 1850 года «Опера и драма» Вагнер несправедливейшим образом обрушивается на всю предыдущую историю оперы, игнорируя все нововведения Глюка и Моцарта, а заодно — на всю предыдущую симфоническую музыку, не исключая Бетховена и Берлиоза. Бетховен, кроме его Девятой симфонии, изображается у Вагнера в таких тонах, которые кажутся какими-то патологическими, а у Берлиоза чудовищно принижаются или прямо игнорируются все его роскошные романтические приемы. По Вагнеру, все это происходит только потому, что до него, до Вагнера, никто не знал, что такое музыкальная драма, и потому никто не мог ее создать.

Что же касается положительных утверждений Вагнера в данном трактате, то здесь впервые, и притом в ясной форме, говорится о *мифологии*. По Вагнеру, рассудок и чувство синтезируются в фантазии, а фантазия приводит художника к чуду; и это чудо в драме есть не что иное, как ее мифология. Конечно, эта глубочайшая, чисто вагнеровская мысль тоже выражена здесь не слишком четко в философско-эстетическом смысле слова. Вагнер должен был бы говорить не о рассудке, но, скорее, о философских идеях, о широком и глубоком мышлении, а вместо чувства яснее было бы говорить о материально-чувственном или о пространственно-временном осуществлении или воплощении мысли. Термин «чудо» тоже не очень ясен. Но зато возникающее отсюда понятие музыкально-мифологической драмы выражено у Вагнера достаточно понятно, особенно если иметь в виду позднейшие и центральные для его творчества музыкальные драмы.

Особенно интересна третья часть трактата. Здесь у Вагнера много поэтических выражений и много всякого рода логических неясностей. Но если перевести все это учение Вагнера на более понятный язык логики, то можно сказать так.

Все художественное творчество и создаваемый им предмет Вагнер понимает как область любви. Мужским началом для Вагнера является здесь поэтический вымысел, или поэтический образ. Этот образ не может быть единственно решающим в искусстве, потому что он слишком абстрактен и слишком расчленен, слишком не собран в единое и нераздельное целое. Этому поэтическому образу противостоит бесконечная и никак не расчлененная стихия абсолютной музыки, которая, очевидно, тоже не может стать основой подлинного искусства. Зато это женское музыкальное начало призвано воплощать в себе поэтическую образность и тем самым лишать ее абстрактности, раздробленности и превращать в творческое становление. На первых порах этим детищем является мелодия. Она уже не есть просто поэзия, но все еще находится в горизонтах поэта. Более существенное воплощение музыкального образа происходит тогда, когда бесконечная музыкальная глубина тоже начинает воплощать в себе поэтическую

образность. Но тогда вместо мелодии мы получаем уже гармонию, и не гармонию вообще, но такую, которая являет собою вертикальный разряд музыкальной глубины, просветленный и освещенный образами поэзии. Тем самым гармония являет собою уже некоторого рода соотношение мелодических элементов, а это соотношение, поэтически выраженное, есть музыкальная драма. Поэтому музыкальная драма вовсе не есть только поэзия или только искусство слова, как она не есть и просто музыкальное звучание как таковое, не оплодотворенное словом и мыслью, а способное только забавлять и увеселять. Итак, музыкальная драма есть полная нерасчлененность поэзии и музыки, это их подлинное детище, которое создается в результате акта их взаимной любви и которое есть уже нечто новое, не сводимое ни к поэзии, ни к музыке.

Это наше изложение теории Вагнера не претендует на ее буквальное воспроизведение, которое невозможно ввиду нечеткости выражений, допущенных в этом трактате. Но это есть тот наш анализ теории музыкальной драмы, который, как нам кажется, в понятной и расчлененной форме воспроизводит то, что у самого Вагнера является не вполне понятным и не вполне расчлененным. Ясно, что еще за девять лет до окончания Вагнером его первой музыкальной драмы в собственном смысле слова, то есть до «Тристана и Изольды», законченной, как мы знаем, в 1859 году, здесь, в трактате 1850 года, уже почти полностью сформулировано то, что можно назвать подлинной эстетикой Вагнера, а именно его теория музыкальной драмы. С тех пор уже навсегда эстетика Вагнера останется эстетикой *музыкально-драматической*.

В трактате 1851 года под названием «Обращение к моим друзьям» мы находим увлекательную картину духовного развития Вагнера в предыдущие годы и разъяснение некоторых сторон его творчества, встречавших непонимание и прямую враждебность. Из этого сочинения прежде всего видно, что Вагнера интересовали в революции не просто политический переворот и не просто юридическая и формальная сторона, но только чистая человечность и художественные реформы. И когда он вскоре убедился, что буржуазная революция не преследует целей высокой и чистой человечности, то сразу отошел от революции. «Ложь и лицемерие политических партий наполнили меня таким отвращением, что я снова вернулся к полному одиночеству».

Однако никакое одиночество не может быть у художника самоцелью или последним словом. Вагнер, как он сам говорит, искал «чистой человечности», но не мог найти ее в грубых, дробных и противоречивых фактах современного ему лицемерия и постоянно колеблющихся юридических отношений. Вагнер не употребляет здесь слова «обобщение». Но когда он здесь же заговаривает о *мифе*, то делается

понятным, что не что иное, как именно *обобщенная человечность*, не мелкая и всегда изменчивая, всегда ненадежная современная человечность, но именно обобщенная человечность привела его к мифу. Он обращается сначала именно к античности и сталкивается там с этой обобщенной человечностью мифа в аттической трагедии. Но то же самое искание обобщенной человечности, как говорит Вагнер, привело его к родной немецкой старине, и прежде всего — к общенародному мифу о Зигфриде. «Я сбрасывал с него (то есть с мифа о Зигфриде.— А. Л.) одну одежду за другой, безобразно накинутые позднейшей поэзией, чтобы, наконец, увидеть его во всей целомудренной его красоте. И то, что я увидел, была не традиционная историческая фигура, в которой драпировка интересует нас больше, чем ее действительные формы,— это был во всей своей наготе настоящий живой человек, в котором я различал неестественное, свободное волнение крови, каждый рефлекс сильных мускулов: это был истинный человек вообще».

В свете искания этой чистой человечности Вагнер в данном трактате весьма подробно и интересно рисует историю возникновения его предыдущих опер, что является важным для биографии Вагнера, но второстепенным для характеристики его теоретической эстетики.

Интересно высказываемое Вагнером понимание его брошюры «Искусство и революция» в свете именно этих исканий. Оказывается, что еще до 1848 года он уже понял всю тщету современного ему искусства и все ничтожество как публики, воспринимающей искусство, так и властей, поощряющих это искусство. В этот период он уже чувствовал себя одиноким, и дрезденское восстание 1849 года только укрепило его в сознании полной необходимости духовного одиночества. Также и два других трактата 1850 года характеризуются Вагнером как результат его глубочайшего стремления отвергнуть все существующие формы искусства, и прежде всего — оперу, и набросать мысли о полном их преодолении. Вагнер здесь прямо говорит: «Я не пишу больше никаких «опер», а свой восторженно переживаемый миф о Зигфриде и Брингильде он собирается изобразить не оперно, но, как он теперь говорит, исключительно только в драме, то есть в музыкальной драме».

Весь трактат и кончается у Вагнера планом такой огромной музыкальной драмы, рассчитанной на три вечера, да еще с прологом, для которого тоже понадобится целый вечер. И хотя до последних строк трактата Вагнер не устает бранить современное ему театральное искусство и невозможность достигнуть понимания его творчества у широкой публики, он все же просит своих друзей помочь ему в этом грандиозном деле.

Остальные литературные произведения Вагнера в 50-е годы, то есть в цюрихский период его творчества, не имеют большого значе-

ния, поскольку все эти годы Вагнер восторженно предавался своему собственному литературно-музыкальному творчеству, создавая сначала «Нибелунгов», а потом «Тристана и Изольду». В эти годы Вагнер, можно сказать, почти оставляет всякую чисто литературную деятельность, и мало того, в своих письмах он сам считает все свои литературные трактаты чистой ошибкой и говорит, что они для него теперь просто «отвратительны». Не успев прибыть в Швейцарию, он тотчас же прекращает свою литературную деятельность, во многом связанную с революцией, в которую он теперь уже не верит, и составляет план своего грандиозного музыкально-драматического произведения «Кольцо Нибелунга»*.

6

Теперь мы можем приступить к вопросу о том, какое эстетическое мироощущение лежит в основе тетралогии «Кольцо Нибелунга» и как можно было бы здесь формулировать его эстетику. Многие, как мы знаем, было сформулировано самим Вагнером в его литературных произведениях. Этого, правда, совершенно не достаточно, да и сам Вагнер отказался от этих своих литературных произведений. В своем отказе Вагнер, несомненно, слишком увлекается и преувеличивает негодность этих трактатов для понимания его музыки. Но несомненно, то, что он дал в своей тетралогии «Кольцо Нибелунга», во многих отношениях трудно даже и сравнивать с его музыкальной теорией и публицистикой. Что из этих трактатов перешло к «Кольцу Нибелунга» в качестве непререкаемой эстетической основы?

Мы уже видели, что Вагнер всегда весьма восторженно призывал к музыкальному универсализму. Уже в первой своей статье 1834 года, как мы помним, Вагнера интересует не какая-нибудь отдельная и односторонне национальная музыка. Уже здесь его интересует то, что можно назвать *общечеловеческим* характером музыки. Это, конечно, не мешает пользоваться теми или другими национальными сюжетами. Но они должны трактоваться, по Вагнеру, в духе общечеловеческой проблематики. Далее, в «Кольце Нибелунга», безусловно, осуществлен еще и другой принцип, который раньше противопоставлялся Вагнером фривольному, общедоступному и, как мы теперь сказали бы, мелкобуржуазному содержанию тогдашней традиционной оперы. Сюжет подлинного художественного произведения должен трактоваться в настолько обобщенной форме, чтобы речь шла не о мелочах бытовой жизни, но о предельном обобщении всей человеческой

* Подробнее об истории создания «Кольца» мы говорим в нашей работе: Лосев А. Ф. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем (В связи с анализом его тетралогии «Кольцо Нибелунга»). — В кн.: Вопросы эстетики. Вып. 8. М., 1968, с. 144—153.

жизни, взятой целиком. По Вагнеру, это значило, что подлинное художественное произведение всегда есть произведение *мифологическое**. Это целиком относится к «Кольцу Нибелунга».

Далее, в этом грандиозном произведении целиком осуществились мечты Вагнера о слиянии искусств, и прежде всего — о слиянии поэзии с музыкой. В «Кольце» эта теория воплотилась с помощью использования *лейтмотивов*, когда каждая идея и каждый поэтический образ тут же специфически организованы при помощи музыкального мотива. Так, мы находим в «Кольце» мотив копья Вотана, данный в виде длинного ряда мощно нисходящих звуков, как бы повергающих всякое сопротивление до полного его уничтожения. Так, мы имеем в «Кольце» мотив меча, того богатырского меча, которым пользуется Зигфрид, совершая свои сверхчеловеческие подвиги; этот лейтмотив — мощное и непобедимое взмывание вверх. Он вложен в уста еще самого Вотана, в конце «Валькирин», когда усыпленная Брингильда остается на горе, окруженной огнем и доступной только Зигфриду, который с мечом пробьется через этот огонь и поцелуем разбудит Брингильду.

Обилие лейтмотивов в «Кольце» часто раздражало противников Вагнера, которые критиковали его музыкальные произведения за то, что они чересчур насыщены философией и что «Кольцо Нибелунга» будто бы вовсе не есть музыка, а только философия. А мы, говорили противники Вагнера (и говорят еще и теперь), вовсе не философы, а музыканты; поэтому мы и не обязаны разбираться во всем этом философском нагромождении лейтмотивов у Вагнера. На это нужно сказать, что вагнеровские лейтмотивы действительно не есть только музыка; и кто подходит к ним исключительно как к музыке, тот лишает себя возможности разбираться в таком произведении, как «Кольцо Нибелунга». Чтобы понимать эстетику «Кольца Нибелунга», его лейтмотивы (а их здесь более девяноста), в самом деле необходимо понимать все это не только музыкально, но и философски, а вернее, и не музыкально и не философски, но синтетически, как этого требовал Вагнер. Кроме того, противники Вагнера забывают о том, что лейтмотивы встречаются у многих композиторов и помимо Вагнера, причем у таких, мировоззрение которых не имеет ничего общего с мировоззрением Вагнера.

Так, во всех операх Чайковского и Римского-Корсакова, хотя эти композиторы и являлись противниками Вагнера, постоянно используется метод лейтмотивов; и пришли они к этому методу, конечно, независимо от Вагнера. Снегурочка у Римского-Корсакова имеет свой вполне определенный оркестровый лейтмотив, также Берендей, также

* Об обязательном обобщении в мифе явлений природы и общества см. статьи: Лосев А. Ф. Мифология. — «Философская энциклопедия», т. 3. М., 1964, с. 457; Егоров Е. Мифология. — БСЭ, т. 16, с. 340.

Купава, Мизгирь и т. д. Разница между Римским-Корсаковым и Вагнером — только мировоззренческая, но никак не структурно-музыкальная. Поэтому ясно, что противники Вагнера в отношении критики его лейтмотивов совсем не правы.

Наконец, из предыдущих трактатов Вагнера для анализа эстетики «Кольца Нибелунга», несомненно, нужно привлечь и его теорию *музыкальной драмы*. Если чем композиторская практика «Кольца» и отличается от предыдущей вагнеровской теории музыкальной драмы, то только еще более интенсивным проведением его принципов музыкальной драмы, еще более насыщенным и ее содержанием, и ее структурой.

Таким образом, уже предыдущие трактаты Вагнера весьма выразительно рисуют эстетику «Кольца Нибелунга» как *общечеловеческую музыкально-мифологическую драму с последовательным и строго методическим использованием определенной системы лейтмотивов, задуманной как глубочайшее слияние поэтической и музыкальной образности с ее философской идеей*.

Однако этого еще мало для понимания эстетики «Кольца Нибелунга»; и сейчас мы увидим, что у Вагнера были некоторые основания отказываться от своих прежних музыкально-драматических теорий. Последние оказались теперь для него слишком абстрактными и, значит, малоговорящими. Новые взгляды появились у Вагнера, во-первых, в результате изучения древнегерманского эпоса, трактуемого им теперь не оптимистически, но пессимистически, и, во-вторых, в связи с эстетикой Шопенгауэра, с которой Вагнер столкнулся в 1854 году и не расставался целую жизнь или по крайней мере до 1870 года, когда в своей книге о Бетховене он все еще весьма интенсивно использует именно эстетику Шопенгауэра.

С Шопенгауэром Вагнер познакомился летом 1854 года. К этому времени, как мы знаем, текст всего «Кольца» уже был готов и начато музыкальное оформление этого текста. Уже по одному этому нужно говорить не столько о влиянии Шопенгауэра на Вагнера, сколько о самостоятельном шопенгауэрианстве Вагнера еще до всякого знакомства с самим Шопенгауэром. Правда, основное произведение Шопенгауэра «Мир как воля и представление» Вагнер читал и перечитывал много раз и был от него в невероятном восторге. Это необходимо сказать потому, что Вагнер, вообще говоря, не был особенно усердным читателем и почитателем философов. Например, заимствования, сделанные им в период революции из Фейербаха, обычно немилосердно преувеличиваются исследователями Вагнера. Доказано, что из Фейербаха Вагнер читал только «Мысли о смерти и бессмертии», да и то поверхностно. И если что имело значение из философских теорий для Вагнера в период революции, то, скорее, не сам Фейербах, но общее неогегельянское направление (Руге, Штраус, Прудон, Ламене, Вейт-

линг). Но никаких неогегельянцев Вагнер и вовсе не читал; равно и мутно-анархическая проповедь Бакунина, на большом влиянии которой на Вагнера тоже настаивают исследователи, по нашему мнению, прошла для Вагнера почти бесследно.

Совсем другое — это отношение Вагнера к Шопенгауэру. И глубина этого отношения обнаруживается в том, что Вагнер вовсе не совпадает с этим философом во всех подробностях, но склонен и к критике его. Да и без этой вагнеровской критики не так трудно заметить много разных отличий вагнеровской эстетики от эстетики Шопенгауэра. В эти годы прямых печатных высказываний Вагнера о Шопенгауэре мы не имеем. Но о его восторженном отношении к этому философу явствуют письма того времени к Листу и Рекелю.

Итак, после ознакомления с философией Шопенгауэра Вагнеру нечего было менять в своем «Кольце Нибелунга», которое кончалось изображением гибели всех обладателей золота Рейна в виде кольца Альбериха и гибелью также и всех богов вместе с их Вальгаллой, поскольку боги тоже перешли к незаконному и несправедливому управлению миром при помощи золота. Тем не менее в тексте «Кольца Нибелунга», где Брингильда перед самосожжением возвращает роковое кольцо дочерям Рейна, Вагнер все-таки нашел нужным изменить оптимистический вариант слов Брингильды на пессимистический. До чтения Шопенгауэра Вагнер вложил в уста Брингильды такие слова: «Племя Богов ушло, как дыхание; мир, который оставлю 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 делает это только одна любовь»*. Что это за любовь — Брингильда не говорит, да и весь текст «Кольца» тоже ничего не говорит на эту тему в положительном смысле. Ясна только отрицательная сторона: новая жизнь будет строиться уже без погони за золотом.

Но вот в 1854 году Вагнер начинает увлекаться Шопенгауэром. И оптимистические слова Брингильды с упованием на любовь в будущем Вагнер зачеркивает, заменяя их следующей тирадой: «Я не поведу уже более героев во дворец Вальгаллы, и знаете ли вы, куда я иду? Я покидаю этот мир желаний; я навсегда ухожу из этого мира иллюзий; я закрываю за собою двери вечности. В тот блаженный мир, где прекращаются желание и иллюзия, к той цели, куда направляется всеобщее развитие, туда устремляется сегодня Видящая, освобожденная от необходимости снова рождаться. Знаете ли вы, как я могла добыть благословенный конец всему тому, что вечно? Глубокие

* Цит. по: Л и х т е н б е р ж е А. Рихард Вагнер, как поэт и мыслитель. Пер. С. М. Соловьева. М., 1905, с. 194.

страдания любви открыли глаза мне в скорби: я увидела конец мира*». Эти слова Брингильды есть не что иное, как переложение мыслей Шопенгауэра, по которому в основе мира лежит бессознательная и злая воля; и, чтобы избавиться от нее, нужно от нее отречься и погрузиться в ничто.

Но здесь интересна и еще одна биографически-творческая подробность. Именно: когда Вагнер при создании своей партитуры дошел до финала «Гибели богов», то он исключил и эти слова Брингильды. И нетрудно сказать, почему. Произошло это у Вагнера, несомненно, потому, что он все время находился во власти созданного им музыкального мифа, но не во власти каких бы то ни было теорий, хотя бы и шопенгауэровских. Для чистой и оголенной теории Вагнер просто не мог найти соответствующих музыкальных приемов. А общий миф о Нибелунгах, как он был развит во всей тетралогии, был ясен и сам по себе, без этого философско-теоретического заключения Брингильды.

По поводу совпадения взглядов Вагнера и Шопенгауэра, не механического, но, как мы сказали, творческого, пожалуй, небезынтересно будет привести и мнение самого Шопенгауэра об опере. Оно во многом совпадает с мнением Вагнера. Шопенгауэр писал: «Большая опера, 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 числа 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 раздвояется, так как она действует на зрение, ослепляя блеском декораций, фантастическими картинками и яркими световыми и цветовыми впечатлениями, кроме того, внимание развлекается еще и фабулой пьесы. Строго говоря, оперу можно было бы назвать немusикальным изобретением, сделанным в угоду немusикальным людям, для которых музыка должна быть введена контрабандой**».

Чтобы разобраться в эстетике Вагнера, в том, как она осуществилась в «Кольце Нибелунга», необходимо понимать, что такое эстетика самого Шопенгауэра, в каких отношениях эстетика Вагнера с ней совпадает и в каких расходится. Если говорить кратко, минуя всякие

* Цит. по: Лихтенберже А. Указ. соч., с. 353.

** Там же, с. 329—330.

подробности и тем самым рискуя впасть в некоторого рода банальность, необходимо сказать следующее.

Шопенгауэр исходит из неумолимого и неисправимого хаоса жизни и потому считает, что всем бытием руководит мировая бессознательная воля, ничем не преодолимая и к тому же злая. Однако существует и объективация этой воли. *Первой* такой объективацией является мир идей, представляющих собою уже понятные разуму принципы и законы всего существующего. У Шопенгауэра это вполне платонический мир идей, на который знатоки и любители Шопенгауэра, к сожалению, обращают гораздо меньше внимания, поскольку у самого Шопенгауэра бессознательная воля, лежащая в основе мира, безусловно, изображена более ярко, чем этот мир идей, который является царством чистого интеллекта. *Другая* объективация мировой воли — это мир материи и все составляющие его материальные вещи. Он тоже полон хаоса и бессмыслицы, бесконечных страданий и катастроф; и в нем самое большее, чего можно достигнуть, — это лишь скука. Самоубийство не есть выход из этого мира бессознательной и злой воли, а, наоборот, только еще большее самоутверждение этой воли. Подлинный же выход за пределы мировой воли — это полное от нее отречение, полное отсутствие всякого действия и погружение только в один интеллект, созерцающий эту волю, но не участвующий в ней, то есть то, что Шопенгауэр называет *представлением*. Отсюда и название его главного произведения «Мир как воля и представление». Сама мировая воля ввиду своей бессмыслицы и безобразия не есть что-либо прекрасное и потому не может быть предметом искусства. Но погруженный в себя интеллект, будь то мировой интеллект или человеческий, созерцает эту мировую волю с полной независимостью от нее. И тогда она является музыкой, которая с точки зрения созерцающего интеллекта тем самым представляется основой мира, природы, общества и отдельного человека. Таким образом, музыка, как и вся мировая воля, есть чистая иррациональность. Но когда эту мировую волю созерцает интеллект, отрешенный от самой мировой воли, он испытывает эстетическое наслаждение. В эстетическом наслаждении, получаемом от музыки, человек, таким образом, обретает единственное жизненное утешение и спасение.

Имея в виду подобное содержание эстетики Шопенгауэра, не трудно дать уже в более точной форме и эстетику Вагнера в «Кольце Нибелунга».

Общим с эстетикой Шопенгауэра, несомненно, является здесь ощущение мировой основы как чего-то неблагоприятного и даже бессмысленного. Общим является здесь также и необходимость отречения от этого вечного и бессмысленного волевого процесса и потому отказ и полное отречение от этой мировой воли и жизни. Общим является,

наконец, и стремление найти последний выход путем погружения в чистый интеллект и в получаемом таким образом отрешенном эстетическом наслаждении в музыке. Однако многие знатоки и любители музыки Вагнера, и прежде всего сам же Вагнер, не могли свести эстетику «Кольца», а в дальнейшем также и «Тристана» только к эстетике Шопенгауэра.

Уже из упомянутых у нас разных фактов биографии Вагнера видно, что Вагнер был весьма деятельной и страстной натурой, что его музыкальные восторги и сложнейшее музыкальное творчество, всегда требовавшее от него составления огромных и сложных партитур, никогда не мешало его деятельной жизни, не мешало ему постоянно переезжать с места на место и не препятствовало хлопотам о постановке своих музыкальных драм, не мешало искать всякого рода субсидий и тут же пользоваться ими для дела. Эстетика Шопенгауэра, очень близкая ему, сердцем оценивалась им все-таки как философия пассивизма и безвыходного сидения на месте. Тем не менее Вагнер еще продолжает усиленно выдвигать понятие любви, которое сначала он был не в состоянии раскрыть, но которое все же является венцом его эстетической теории и в «Кольце» и в «Тристане».

Затем, эстетика Вагнера в «Кольце», несомненно, более конкретна, чем у Шопенгауэра, уже по одному тому, что все человеческое, да и мировое зло происходит оттого, что люди и боги строят свое благополучие на незаконном использовании нетронутой мощи и красоты мироздания, символом чего является золото Рейна, и золотом этим овладевает один из Нибелунгов, Альберих, который отрекается от любви и прокликает ее. Эта идея уж совсем чужда эстетике Шопенгауэра. И даже когда, осознав всю пагубу золота, гибнут герои и боги, пытавшиеся основать свое блаженство на незаконном овладении этим золотом, и притом погибают в мировой катастрофе, по Вагнеру, остается еще какое-то человечество, о котором сам Вагнер пока еще ничего не может сказать положительного, но которое — и это совершенно ясно — будет строить свою жизнь уже не на погоне за золотом. Ничего подобного нельзя найти у Шопенгауэра. Таким образом, эстетика «Кольца» строится в конце концов не на отрешенном музыкальном наслаждении, но на предощущении той будущности человека, которая, по мысли Вагнера, уже лишена всякого индивидуалистического эгоизма.

Наконец, в свете предложенных у нас выше рассуждений, вопрос об *иррациональности* в эстетике «Кольца», на которой заостряют внимание почти все знатоки и любители Вагнера, становится весьма сложным, и тут у Вагнера тоже коренное расхождение с Шопенгауэром.

Правда, и у самого Шопенгауэра его почитатели и непочитатели

обычно хватаются прежде всего за его учение о мировой бессознательной и злой воле, которая действительно трактована у Шопенгауэра вполне иррационалистически. Однако тут обычно забывают, что у того же Шопенгауэра имеется еще и учение о представлении, которое сам Шопенгауэр понимал в первую очередь как вполне осмысленную объективацию мировой воли в виде мира идей, в виде *мирового интеллекта*, весьма близкого к платоническому учению о царстве идей и о мировом Разуме. Поэтому историческая справедливость заставляет сказать, что даже и у Шопенгауэра нельзя находить абсолютного иррационализма. Еще менее этого иррационализма в «Нибелунгах» Вагнера.

В самом деле, судьба в «Кольце» есть и даже выступает в виде глубокого символа Эрды. Влечение богов и героев к золоту у Вагнера тоже иррационально, безотчетно и слепо. Захват золотого кольца одним существом у другого тоже происходит вполне стихийно апархониндивидуалистически. Но все дело в том, что «Кольцо» пронизано определенной идеей, а лучше сказать — целой системой идей. Золото Рейна также далеко от абсолютной иррациональности. Это символ мировой мощи и мировой сущности, наивной, нетронутой и мудрой. Иррациональности в этом символе не больше, чем в любых мировых символах у любых поэтов и музыкантов, желавших изобразить глубочайший центр всего мироздания. Герои и боги, захватывающие это кольцо, действуют у Вагнера тоже вполне сознательно. Они знают, чего хотят, хотя и ощущают полную незаконность этого желания. Брингильда, перед смертью возвращающая золотое кольцо в недра Рейна, тоже поступает вполне сознательно и даже, можно сказать, вполне логично.

И наконец, Вотан, гораздо более центральная в «Кольце» фигура, чем Зигмунд, Зигфрид, Брингильда и прочие герои, изображен весьма глубоким и серьезным философом, прекрасно понимающим как всю гибельность индивидуалистического овладения золотом, так и необходимость собственной гибели, поскольку сам он тоже причастен ко всеобщей погоне за золотом. В этом смысле Вотан действительно является фигурой максимально трагической. Но почему же можно утверждать, что эта фигура у Вагнера только иррациональна? Рационального самосознания у Вотана не меньше, чем когда-то бывшего у него иррационального влечения к золоту. Да и сам Вагнер писал в одном из своих писем: «Вотан до мельчайших деталей похож на нас. Он — свод всей интеллигентности нашего времени».

В своей записи 1 декабря 1858 года Вагнер, между прочим, говорит о том, что гениальность нельзя понимать как разрыв между волей и интеллектом, но что ее следует понимать «скорее как подъем интеллекта индивидуума до уровня органа познания совокупности явлений,

в том числе подъем воли как вещи в себе, из чего только и можно понять удивительный энтузиазм радости и восторга в высший момент гениального познания». «Я пришел к твердому убеждению,— пишет далее Вагнер в этой же записи,— что в любви можно подняться над стремлением своей личной воли, и когда это полностью удастся, то воля, присущая людям вообще, достигает полного осознания, что на этом уровне неизбежно равносильно совершенному успокоению». Таким образом, о чистой иррациональности в эстетике Вагнера, так же как и о его безоговорочном подчинении Шопенгауэру, говорить не приходится. О том, что Вагнер хочет «исправить погрешности» Шопенгауэра, он сам пишет в своем дневнике 8 декабря 1858 года.

Да и вообще, весь сюжет «Кольца» нужно назвать историческим, или, вернее, *космически-историческим*, но уж никак не одним только иррационалистическим. Вот этого-то историзма найти у Шопенгауэра и нельзя. У Шопенгауэра мир совершенно стабилен; он действительно бурлит у него вечными стремлениями и влечениями, из которых один выход — в царство идей, или интеллекта. Но этот интеллект еще более стабилен и антиисторичен. Вообще в эстетике Шопенгауэра господствует примат природы, а не истории; а природа эта при всей своей вечной подвижности всегда является в своей последней сущности чем-то неподвижным. Поэтому в эстетике Шопенгауэра есть нечто спинозистское, но уж никак не гегелевское и никак не шеллингпанское, поскольку и Гегель, и Шеллинг преисполнены чувства историзма в том или ином смысле слова. И вот этого-то историзма у Шопенгауэра нет, а в вагнеровском «Кольце» он есть.

Кроме того, если вдуматься в ту критику оперного искусства, которую мы привели выше из Шопенгауэра, то она, в сущности говоря, тоже противоречит эстетике Вагнера. Правда, с взглядами Вагнера здесь вполне совпадает шопенгауэровская критика художественной пестроты тогдашней оперы, ее составленности из отдельных изолированных номеров, ее поверхностного, забавного и увеселительного характера. Но что предлагает Шопенгауэр вместо тогдашней оперы? Он предлагает чистую музыку, лишенную всякой поэтической образности и всякой, как часто говорили и говорят, программности. Совсем другое предлагает Вагнер. Энергично отвергая вместе с Шопенгауэром слишком дробное и рационально забавное оперное искусство того времени, Вагнер твердо стоит на почве полного слияния всех искусств, и прежде всего — музыки с поэзией. И его «Кольцо» не есть ни симфония, ни соната, ни какой-нибудь торжественный, хотя бы и трагический, концерт для скрипки или фортепиано, но теоретически вполне продуманная и сознательная, а фактически без всякого уклонения в сторону осуществленная *музыкальная драма*. Это тоже выходит за пределы эстетики Шопенгауэра.

На основании всего этого необходимо сказать, что, несмотря ни на какой пессимизм и самоотречение, ни на какое отречение самонаслаждения и, наконец, несмотря ни на какую судьбу, велением которой творятся и погибают все эти индивидуалистически блаженствующие боги и герои,—несмотря на все это, та мировая катастрофа, о которой вещает Вагнер в «Кольце», все же открывает путь к новому развитию человечества и к новым его достижениям уже без роковой погони за золотом.

И поэтому совершенно неожиданно оказывается, что Вагнер, внешне отошедший от революции, отошел, собственно говоря, только от ее узких общественно-политических целей. Он возвел революцию в мировой принцип, в роковую причину гибели всякого мира, который пытается основать себя на беспредельном индивидуализме, на игнорировании общечеловеческого блага, на незаконном, несправедливом, жалком, хотя и художественно красивом, овладении основами мироздания отдельным и бессильным человеком и даже теми же богами, которые тоже пытаются овладеть основой мира только ради своих индивидуалистических вожделений.

Почему мы называем «Кольцо Нибелунга» *пророчеством* революции? Ведь всякий пророк, вещающий об отдаленных судьбах жизни, вовсе не обязан представлять новый послереволюционный мир со всей научностью, системой и полнотой. Этот мир по необходимости рисуется ему в каких-то сказочных тонах, да и сам революционный переворот тоже покамест представляется ему в наивной и мифологической форме. Поэтому, имея в виду мифологическую структуру трагедии мировой жизни у Вагнера, мы с полным правом должны назвать эту грозную весть «Кольца Нибелунга» не чем иным, как пророчеством невиданного, но по сути дела утопического переворота. Кроме того, при всех своих мифологических обобщениях Вагнер едва ли уж так целиком забывал биографически исходное для него общественно-политическое понимание революции. Во всяком случае не какому-нибудь комментатору Вагнера, а ему самому принадлежат такие слова: «Если мы вообразим в руках Нибелунга вместо рокового кольца биржевой портфель, то получим страшный образ призрачного владыки мира».

Итак, эстетика Вагнера в «Кольце» есть подлинно революционная эстетика, которой не найти у Шопенгауэра. И эту революционность Вагнера уже нельзя ставить в кавычки. В кавычках для Вагнера было то узкое и местное, а по сути своей мелкобуржуазное революционное восстание, в котором он так неудачно участвовал в Дрездене в 1849 году. Пессимистическая эстетика Вагнера, конечно, этим вовсе не отменяется, поскольку в этой гибели мира по причине его незаконного владения золотом совершенно достаточно безотрадных черт, чтобы считать эстетику «Кольца» пессимистической. Весь этот краси-

вый героизм, эти восторги героической любви, вся прекрасная мощь мировой истории только и могут быть поняты в свете подобного глубинного пессимизма. Но выход из этого пессимизма есть. И этим эстетическим выходом окрашена вся героика «Кольца», подобно тому как она на каждом шагу окрашена и ее безвыходностью.

7

Как сказано выше, свою работу над «Кольцом Нибелунга» Вагнер прервал в 1857 году, для того чтобы заняться «Тристаном и Изольдой», музыкальной драмой, которую он написал тоже в свои цюрихские годы (1857—1859). Часто говорят о внезапности этого перехода Вагнера к другой теме или вообще никак не мотивируют этот переход. Мотивы эти были, однако, весьма важны.

Если коснуться внешней стороны дела, то Вагнер чем дальше, тем больше убеждался в невозможности быстро поставить на сцене такое колоссальное произведение, как «Кольцо», которое потребовало бы четырех вечеров и редчайших по своему богатырскому складу исполнителей. Да и то нужно удивляться, что нетерпеливый Вагнер уже три года работал над «Кольцом» и ничего другого не предпринимал. В 1857 году он наконец решил написать что-нибудь более легкое и более доступное — и написал «Тристана и Изольду», наивно думая, что для европейской публики воспринять такую драму будет легче. Но эта драма только по своим размерам оказалась более доступной, так как требовала для своего исполнения только один вечер. Что же касается содержания, то эта новая музыкальная драма оказалась, пожалуй, еще более трудной и еще менее доступной для публики.

Сама тема сказания о Тристане и Изольде для Вагнера не была нова. Она пришла ему в голову еще в 1854 году, не только в период его увлечения Шопенгауэром, но и в разгар работы над «Нибелунгами». Ему не хотелось бросать своих «Нибелунгов», музыкальную партитуру которых он только что начал. Поэтому тему о Тристане и Изольде он тогда и отложил. Но к 1857 году возникли другие, внешние причины для перехода к новой музыкальной драме. Нужно сказать, что обстоятельства его жизни в Швейцарии складывались весьма неблагоприятно. Вагнер нуждался и должен был менять свое жилище, которое было слишком шумным, чтобы он мог спокойно отдаваться своему творчеству. Он чувствовал себя одиноким и несчастным, определенно скучал по Германии, а приехавший к нему его близкий друг Лист только больше пробуждал в нем стремление к нормальной для артиста музыкальной деятельности. Но, пожалуй, самой главной причиной перехода к «Тристану» были два обстоятельства, из которых одно было важнее другого.

Во-первых, Вагнер чем дальше, тем больше углублялся в философию Шопенгауэра. Ему хотелось во что бы то ни стало изобразить безнадежность всех людских стремлений и обрисовать внутреннее тождество любви и смерти. Эта тема была глубоко представлена уже и в «Кольце». Но, как мы сказали выше, «Кольцо» было по преимуществу космически-исторической драмой, а не только драмой внутренних переживаний отдельного индивидуума. Вероятно, в 1857 году Вагнер бессознательно и сам чувствовал себя еще не дозревшим до такого колоссального космического историзма, который он хотел изобразить в «Кольце». Недаром «Кольцо», как мы уже знаем, было закончено Вагнером только в начале 70-х годов. Предварительно нужно было еще вникнуть в психологию именно этого отдельного индивидуума, пока еще вне всякого историзма. Этого индивидуума нужно было творчески пережить во всей его покинутости, страданиях и во всей присущей ему необходимости, даже свои глубочайшие и невысшие переживания любви отождествить с роковой необходимостью смерти. Как художник, переживший эту трагедию индивидуальной гибели, Вагнер смог в дальнейшем расширить эту тематику до космически-исторических размеров. Тут-то и пригодилось сказание о Тристане и Изольде.

Таким образом, если общественно-политическая обстановка является решающей для всякого художественного творчества, то эмигрантская жизнь Вагнера в Цюрихе, в одиночестве, вдали от друзей, вдали от нормальной артистической деятельности, в те моменты европейской истории, когда после крушения революции 1848 года распространялись волны политической реакции, вызывавшей пессимизм, а порой и отчаяние, естественно, вызывала такой же пессимизм и отчаяние и у самого Вагнера. Для всякого историка музыки и эстетики разработка Вагнером такой тематики, как в «Кольце Цибелунга» или в «Тристане и Изольде», оказывается и вполне естественной и вполне понятной. Но из нашего предыдущего изложения читатель мог понять, что Вагнер не был ни общественным деятелем, ни политиком по своим наклонностям, и поэтому пессимизм такого художника, конечно, надо характеризовать не только как результат тогдашней общественно-политической обстановки, но учитывать и его подлинные внутренние потребности и чисто личные философско-музыкальные искания.

Во-вторых, Вагнер, как многие считают, вполне «случайно» столкнулся с *буддийскими* учениями о ничтожестве человеческой личности, да и вообще всей человеческой жизни, и с необходимостью погружения в полное небытие, в нирвану. Конечно, европейский человек середины XIX века уже не мог понимать нирвану просто как небытие или смерть. Личность Вагнера была слишком сложна, чтобы он мог остановиться на этом. Эту нирвану и эту смерть Вагнер понимал как

предел наивысшего напряжения жизни личности. А так как в жизни личности для Вагнера главную роль играла любовь, то нирвана и оказалась для него не чем иным, как слиянием *любви* и *смерти*. И сюжет сказания о Тристане и Изольде опять-таки подходил для этого больше всего.

Несомненное влияние на идеи, выраженные в «Тристане», оказало недолгое занятие Вагнера историей буддизма. В 1856 году Вагнер прочитал книгу «Введение в историю индийского буддизма», откуда он почерпнул для наброска своей так и не написанной драмы «Победителя» интересовавший его сюжет об испытании любви и самоотречения. Этот сюжет волновал Вагнера и в дальнейшем, особенно когда ему пришлось расстаться со своей возлюбленной Матильдой Везендонк и в горестном уединении вести венецианский дневник. Именно там, 5 октября 1858 года, Вагнер опять вспоминает свои занятия буддизмом, но теперь уже в связи с «Историей буддийской религии» Кенпена. Правда, Вагнер называет этот ученый труд «неприятной книгой», полной чисто внешних подробностей об установлении и распространении буддийского культа. Насколько чужд Вагнеру был, по сути дела, именно сам буддийский культ, указывает и тот факт, что присланную ему китайскую фигурку Будды он причислил к «безвкусным», а отвращение его к подарку было столь велико, что он не мог скрыть свои чувства от приславшей этот подарок дамы; об этом Вагнер подробно пишет в той же записи.

Для Вагнера все эти буддийские реликвии есть не что иное, как «гримасы» или «карикатуры» «больного, уродливого мира». И надо приложить огромные усилия, чтобы противостоять этим внешним впечатлениям и «сохранить нетронутым чисто созерцательный идеал». Как видно, Вагнера привлекал как раз чистый, возвышенный идеал истории Будды, его ученика Апаиды, возлюбленной последнего, может быть, потому, что сам композитор глубочайшим образом понял невозможность своего соединения с Матильдой в этом мире, полном зла и жизненных превратностей. Оставались мечты о единении в сфере внеличностной, внеэгоистической, возвышенно-духовной. Конечно, Вагнер сознавал, как трудно перевести на язык музыкальной драмы столь благочестивый и сакральный буддийский сюжет, да еще так, чтобы в нем были выражены обстоятельства его личной драмы.

Для самого Вагнера буддийский идеал сдвинения с любимой оказывается абсолютно недостижимым в реальной жизни, так как он художник, который живет фактами жизни, превращая их с помощью искусства в поэтически одухотворенные образы. Вагнер — поэт, живущий настроением, воодушевлением, связан с природой и муками реального бытия. Однако, будучи художником, он не может жить и вне искусства, а значит, и достигнуть истинной свободы в нирване, кото-

рая доступна лишь тем, кто, по учению Будды, решительно отвергает все, даже и само искусство.

Поэтому Вагнер находится в плену противоречивых идей и чувств. Разлученный со своей возлюбленной, он пытается удержать хотя бы ее образ, что доступно его великому искусству. Но чем больше погружается он в создание своей художественной фантазии, тем решительнее рвутся его интимные связи с любимой, которая принадлежит миру, как принадлежит миру искусство поэта и композитора. Оказывается, что для любящих нет отречения от мира, а значит, нет ни спасения, ни единения в нирване.

Для безвыходности и драматизма жизненных отношений Вагнера и Матильды Везендонк был не пригоден буддийский путь к спасению, но тем сильнее и бесповоротнее назревал сюжет поэтической трагедии Тристана и Изольды с нерасторжимостью любви и смерти.

Необходимые фактические сведения из биографии Вагнера, которые нужно иметь в виду при анализе музыкальной драмы «Тристан и Изольда», мы в общей форме изложили выше. Сейчас нам предстоит обратить внимание на одно обстоятельство, которое у биографов Вагнера часто трактуется слишком формально и из которого очень часто не делается никаких — ни подлинно общественно-политических, ни существенно эстетических — выводов. Рассуждая формально, часто думают, что «Тристан и Изольда» есть просто результат рационального образа мыслей автора, продукт послереволюционной мрачной и пессимистической эпохи. Революция, говорят, не удалась, и потому наступило мрачное отчаяние и политическая реакция. А это и есть сущность вагнеровской драмы «Тристан и Изольда».

Такой подход к драме Вагнера необходимо считать чересчур формальным и неполно рисующим внутреннее состояние Вагнера в период написания «Тристана и Изольды», стиль самой этой драмы, ярко выраженное здесь эстетическое мировоззрение. То, что обычно говорится о неудаче мелкобуржуазных революций первой половины XIX века, о пессимизме, о невозможности для мыслящего индивидуума того времени найти точку опоры и, наконец, о политической реакции тогдашних времен, — это все совершенно правильно; об этом и в нашей работе говорится не раз. Однако было бы грубым вульгарным социологизмом сводить идейно-художественный смысл «Тристана и Изольды» Вагнера только к одним общественно-политическим событиям. Эти события еще надо перевести на язык литературно-музыкального творчества Вагнера, их надо суметь понять как страстный порыв творчества великого композитора и как живой, отнюдь не рассудочно-схематический, интимный аналог того, что совершалось и в самом Вагнере и в его песне.

Прежде всего, несмотря ни на какой пессимизм и даже вопреки

ему, Вагнер, как, впрочем, и всегда, чувствовал внутри себя никогда не иссякавший источник жизни, никогда не угасавшую веру в жизнь, в ее прогресс и в ее достижения, какой-то бесконечный и неиссякаемый источник творчества, никогда не ослабевавшие искания и веру в любовь как в последнюю опору жизни. Поэтому при создании «Тристана и Изольды» Вагнера буревали две страсти, которые с обычной и мелкобуржуазной точки зрения являются полными противоположностями, а для Вагнера были чем-то цельным и нераздельным.

Мы имеем в виду небывалое по своей патетичности совмещение чувства *любви* и чувства *смерти* в «Тристани и Изольде». Если не подходить к этой драме глубоко исторически и в то же время глубоко биографически, становится совершенно непонятным, что же тут общего между любовью и смертью, и из-за чего так убиваются Тристан и Изольда, и почему они не находят никакого другого выхода, кроме этого ужасающего синтеза. Но суть дела в том и заключается, что вся реальная действительность в результате общественно-политических катастроф переживалась Вагнером как нечто злое, негодное, дискредитировавшее себя раз и навсегда, от чего можно было уходить только в небытие, только отречься и только прятаться в какие-то никому не доступные и темные углы человеческого духа. С другой стороны, однако, Вагнер никак не мог уничтожить эту бившую ключом жизнь в глубине своего духа, это страстное желание вечно жить, вечно творить и вечно любить. Вот отсюда и вытекает вся идейно-художественная структура «Тристана и Изольды». Эту музыкальную драму только и можно понять социально-исторически. Но в эту социально-историческую картину входит также и творческая индивидуальность самого Вагнера. Не только философски и теоретически, но и вполне жизненно Вагнер понимал всю ложность европейского индивидуализма и крах субъект-объектного дуализма как результат европейского революционного движения последних десятилетий XVIII и первой половины XIX века.

В результате этого все материалы биографии Вагнера его цюрихского периода прямо-таки вопиют об его одиночестве, покинутости, о безвыходности его положения и полной невозможности создавать такие музыкальные произведения, которые могли хотя бы отдаленно поддерживать мечту Вагнера об их театральной постановке. И, повторяем, в то же самое время здесь неиссякаемая жажда жизни и неиссякаемая творческая страсть любить и быть любимым.

Вот почему личность Матильды Везендонк играла в эти годы в творчестве Вагнера такую небывалую роль. У Вагнера это был не просто бытовой роман. Таких романов можно сколько угодно найти в биографиях любых художников и нехудожников. Нет, это было не только жизненное, но даже и физически осязаемое торжество люб-

ви и смерти, которое, впрочем, и биографически принимало совершенно необычные формы. Охваченная таким небывалым чувством, Матильда сумела и своего супруга Отто Везендонка убедить в возвышенности своих отношений с Вагнером. Под влиянием Матильды и сам Отто сделался другом и покровителем Вагнера, строил для него виллы, снабжал его деньгами и вместе с Матильдой до конца своих дней остался страстным почитателем таланта Вагнера. И когда Вагнер женился на дочери Листа Козиме и, уже имея от нее детей, бывал в Швейцарии и встречался с Матильдой, это ощущение слияния любви и смерти никогда у них не иссякало и было совершенно не сравнимо ни с какими бытовыми отношениями.

В заключение этой характеристики «Тристана и Изольды» мы хотели бы отметить на основании высказываний самого Вагнера еще одно обстоятельство, которое часто тоже не выдвигается и которое как раз весьма отчетливо противопоставляет настроения Вагнера периода «Тристана и Изольды» как Шопенгауэру, так и буддизму, о связи с которыми говорят нам биографические источники.

Дело в том, что в музыкальном отношении и Тристан и Изольда изображены у Вагнера как весьма сильные, мощные личности. Это особенно нужно учесть тем, кто слишком сближает эту пьесу с древним буддизмом. Древний буддизм, не веря ни в человека, ни вообще в объективную действительность, был пронизан чувством полного ничтожества всего происходящего. Древний буддизм полностью отрицал эту ничтожную действительность, все слабые и безнадежные порывы человеческого существа, стремясь погрузить всю такого рода слабую и ничтожную действительность в одну бездну небытия. Вопреки этому при слушании музыкальной драмы Вагнера приходится прямо-таки удивляться внутренней силе этих двух героев, стремящихся к нирване. Какая же это нирвана при таком титанизме духа? Тут сказалась не нирвана, а глубочайшее и тончайшее развитие человеческой личности в новое время. Тристан и Изольда уходят в небытие не от своего бессилия, не от своего ничтожества и не от простой невозможности свести концы с концами на земле. Они уходят в это небытие, в эту вселенскую ночь с глубоким сознанием своего тождества с этой вселенской ночью и потому с глубоким сознанием своего величия. Правда, они хотят избежать этого противоположения субъекта объекту, на котором была основана вся европейская культура. Но это не было поражением мелкого субъекта перед великим объектом. Наоборот, это было великой победой бесконечной мощи духа над мелкой и ничтожной человеческой жизнью и богатырским слиянием с тем, что уже выше всякого субъект-объектного дуализма. Изучение дневников и писем Вагнера цюрихского периода убеждает нас, что именно в этом состояло его подлинное эстетическое мировоззрение.

Еще нам хотелось бы обратить внимание на один глубокий символ в «Тристане и Изольде» или, вернее сказать, на символический миф, тоже центральный для всей символично-мифологической концепции этой драмы. Именно: необходимо отчетливо воспринять идею *любовного напитка*, которая, как мы знаем, играет решающую роль в «Тристане и Изольде». Этот любовный напиток повсе не какая-нибудь детская сказка или досужий вымысел субъективной фантастики. В нем выражено общечеловеческое, неизбывное, никакими силами не уничтожимое стремление вечно любить, вечно жить и вечно творить в любви и в жизни. Эта сила выражена здесь как вполне тотальная, даже не зависящая от разумных намерений человеческого индивидуума. Однако этот фатализм в то же самое время функционирует здесь вполне реалистически. Ведь все законы природы тоже не зависят от отдельного человеческого индивидуума, и в этом смысле они тоже действуют вполне фаталистически. Закон падения тел, например, тоже ведь нельзя отменить, его тоже никак нельзя избежать. И тем не менее все механики и физики хватаются за этот закон как за последнюю истину. Вот такой же истиной является и вечное, ничем не уничтожимое стремление человека любить и действовать по законам любви. Мы бы сказали, что это гораздо более реалистический закон человеческой жизни, чем то бесконечное море человеческих страстишек, в которых часто человек видит свою настоящую свободу. Тристан и Изольда абсолютно свободны, и их никто не принуждал любить. А так как смерть является законом для всего живого, то поэтому и нам не приходится удивляться, что любовь и смерть, взятые в своем последнем обобщении и пределе, тоже есть нечто целое и нераздельное, а к тому же еще и блаженнейшее и свободнейшее для обоих героев драмы Вагнера. Свобода, блаженство, наслаждение, смерть и фаталистическая предопределенность — вот что такое любовный напиток, так гениально изображенный у Вагнера.

В конце концов эстетика Вагнера периода расцвета его творческой деятельности или, вернее, его эстетическое мировоззрение, рассмотренное социально-исторически, есть не что иное, как исповедь души новоевропейского индивидуума, пришедшего к своей последней катастрофе в связи с катастрофой буржуазной революции. Этот индивидуум уже проделал ложный путь абсолютного противопоставления субъекта и объекта, но, преисполненный своими неосуществленными, но все еще чудовищными силами жизни, он достиг у Вагнера всеобщей сверхиндивидуальной слитости, пророчески вещающей об общечеловеческой, а не буржуазной революции.

8

Наша задача, выраженная темой этой работы, собственно говоря, может считаться законченной. Однако ввиду того, что мы останавли-

вались только на самом главном, надѐ хотя бы кратко указать на существование еще и других вагнеровских материалов, отнбсящихся к этой теме. Выше мы уже назвали четыре первых периода творчества Вагнера — первоначальный — (1833—1838), парижский (1839—1842), дрезденский (1842—1849) и цюрихский (1849—1859). Более полное изложение должно было бы захватить еще и годы скитания после Цюриха (1859—1865), трибшенский период (1866—1872) и мюнхенский, или байрейтский, период (1872—1883). Однако соответствующих литературных произведений Вагнера мы здесь касаться не можем в связи с планом настоящей вступительной статьи.

С. А. Маркус, материалы которого мы использовали выше, проделал огромную работу по формулировке не только бесконечных противоречий, неправильной самокритики у Вагнера, но и несправедливой оценки им творчества многих композиторов, которых мы теперь чтим так же, как и самого Вагнера, а кроме того, его постоянно колеблющегося, то резко отрицательного, а то и резко положительного отношения к религии, монархии и взглядов на соотношение искусства с прочими областями культуры. И тем не менее С. А. Маркус в конце концов все же не мог не сделать вывода об отвращении Вагнера к капитализму и не мог не отметить тех революционных выводов, которые сам Вагнер делал исходя из своей даже наиболее религиозной и наиболее христианской драмы «Парсифаль».

С. А. Маркус пишет: «Можно ли сказать, что как человек и как художник Вагнер под конец жизни примирился с капиталистической действительностью? Нет, этого сказать нельзя. Немецкий музыковед Вернер Вольф справедливо указал, что не только антикапиталистическая идея «Кольца Нибелунга», но и идеи «Парсифаля» были Вагнером «решительно противопоставлены основным тенденциям господствующих агрессивных кругов в Германии»... Общеизвестное высказывание Вагнера, в котором он пытался как-то объяснить свой поворот к христианской мистике «Парсифаля», содержит уничтожающий приговор капиталистическому обществу как миру «организованного убийства и грабежа, узаконенных ложью, обманом и лицемерием...»*.

Таким образом, вольное или невольное пророчество будущей, но уже никак не буржуазной революции при всех уклонах и шатаниях вагнеровской мысли и художественной деятельности все же остается у композитора основной и неопровержимой идеей всего его и музыкального, и поэтического, и литературно-критического творчества.

А. Ф. Лосев

* М а р к у с С. А. Указ. соч., с. 539—540.

О СУЩНОСТИ НЕМЕЦКОЙ МУЗЫКИ

Эту и последующие статьи я публикую из наследия моего умершего друга. Первая из них, как мне кажется, поможет снискать ему друзей среди французов для его парижского предприятия, тогда как остальные, напротив, обязаны своим возникновением столь поразившим его отталкивающим сторонам в характере парижан и парижской жизни.

Благодаря ли усилиям многих выдающихся деятелей искусства, которые и объединились-то явно с этой целью,— благодаря ли им и их заслугам, но гениальнейшие творения немецкой музыки уже не являются более неизвестными парижанам; они самым достойным образом были представлены парижской публике и самым восторженным образом ею приняты. Тем самым начали рушиться преграды, которые, даже если они вечно будут разделять нации, не должны стоять между их искусствами; можно даже сказать, что в данном случае французы отличились большей готовностью признать чужие творения, чем немцы, которые вообще-то столь быстро и беспомощно поддаются любому чужому влиянию, что это даже мешает сохранению известной самостоятельности. Различие таково: немец, сам не способный создать новую моду, без колебаний приемлет ее, когда она приходит из-за границы; в своей слабости он готов забыть себя и слепо, в угоду пришлому, жертвует всякой способностью к самостоятельному суждению. Правда, сказанное относится главным образом к широкой массе немецкой публики, ибо, с другой стороны, как бы в пику этой слабости, немецкий музыкант-профессионал решительно отделяет себя от массы и в ложном патриотическом задо-

ре судит об иностранных произведениях односторонне и несправедливо. Обратную картину мы видим у французов: французская публика в массе своей вполне удовлетворена национальными произведениями и не ощущает ни малейшей потребности развивать свой вкус; тем искреннее признает чужие заслуги высший слой ценителей, который с энтузиазмом восхищается всем новым и прекрасным, что приходит к нему из-за рубежа. Об этом убедительно свидетельствует то восторженное признание, которое столь скоро снискала здесь немецкая инструментальная музыка. Другой вопрос: можно ли вместе с тем утверждать, что француз вполне *понимает* немецкую музыку; от ответа мы пока воздержимся. Нельзя сказать, конечно, что энтузиазм, вызываемый виртуозным исполнением симфонии Бетховена оркестром консерватории¹, сплошь наигран; однако достаточно будет тому или иному энтузиасту поделиться с вами взглядами, мыслями и образами, возникшими у него при прослушивании симфонии, — и вы сразу убедитесь, что немецкий гений понят далеко не полностью. Чтобы прояснить вопрос о том, что такое немецкий гений, обратим свои взгляды на Германию в целом и на современное состояние немецкой музыки.

Существует выражение: у итальянца музыка служит любви, у француза — обществу, немец же занимается ею как наукой. Его можно перефразировать и более удачно: итальянец — певец, француз — виртуоз, немец музыкант. Немец имеет исключительное право называться музыкантом, ибо лишь о нем можно сказать: он любит музыку ради нее самой — не потому, что ею можно очаровывать, не потому, что с ее помощью можно добыть авторитет и деньги, но потому лишь, что она есть божественное, прекраснейшее из искусств, которое он боготворит, и, когда он отдается ей всецело, она становится для него всем на свете. Немец в состоянии сочинить музыку лишь для себя и для своего близкого друга, и его не заботит, будет ли она когда-либо исполнена перед широкой аудиторией. Немцы в редких случаях ощущают потребность блистать своими произведениями, большинство из них даже не знает, как к этому подступиться. Перед какой публикой выступать?

Отечество немца разделено на изрядное количество королевств, курфюршеств, герцогств и свободных имперских городов; предположим, что наш немец проживает в одном из городов некоего герцогства: добиваться славы в родном

городе ему и в голову не придет, ибо там вовсе нет никакой публики; итак, если он обладает честолюбием или просто вынужден зарабатывать музыкой себе на хлеб, он отправится в резиденцию своего герцога, но в крохотной резиденции уже есть немало порядочных музыкантов — пробиться там ему будет до крайности трудно; в конце концов он все же пробьется, музыка его будет иметь успех, но разве хоть одна душа услышит о нем в соседнем герцогстве? Как же ему хотя бы приблизиться к тому, чтобы завоевать известность во всей Германии? И все же он делает такую попытку, но тут его настигает старость, он умирает, и его погребают на кладбище, и никто более в целом мире о нем не вспоминает. Такова более или менее история сотен музыкантов; не мудрено, что тысячи даже и не помышляют о музыкальной карьере. Чтобы прокормиться, они предпочитают избрать какое-либо ремесло и тем безмятежнее в часы досуга предаются музыке не ради успеха, а ради наслаждения, ради облагораживания своей души. И разве то, что они создают, является доморощенной ремесленной музыкой? Как бы не так! Придите к ним и послушайте их музыку зимним вечером в горнице у теплого камелька; за круглым столом сидят отец и три его сына, двое играют на скрипке, третий — на альте, сам отец — на виолончели; то, что здесь играют так серьезно и задушевно, — квартет, его сочинил тот приземистый человек, что сейчас отбывает такт. Он всего лишь учитель из соседней деревни, но квартет, им сочиненный, исполнен красоты, изящества и глубокого чувства. О, непременно придите туда и послушайте этого композитора и это исполнение — вы будете тронуты до слез, и музыка проникнет вам в самую душу; лишь тогда вы постигнете, что такое немецкая музыка, ощутите, что такое немецкий характер. Здесь имеет значение не тот или иной блестящий пассаж, коим виртуоз получает возможность сорвать аплодисменты; нет, здесь все чисто и невинно и именно потому благородно и возвышенно.

Но перенесите вы этих превосходных музыкантов в блестящий салон, поставьте их перед большой публикой — и они вмиг преобразятся. Стыдливая застенчивость не позволит им глаз поднять от земли, они сробеют, будут бояться, что не смогут соответствовать вашим требованиям. Они станут спрашивать вас, к какого рода искусству вы привыкли, и в глупейшем недоверии к себе стыдливо

откажутся от собственной природы, чтобы поспешно подражать тому искусству, которое знают лишь понаслышке. Они будут робко стараться воспроизвести для вас все эти блестящие пассажи; те самые голоса, что так трогательно исполняли прекрасную немецкую песню, будут теперь разучивать итальянские колоратуры. Но пассажи не принесут им успеха: вы слышали их и в лучшем исполнении, дилетанты вам быстро наскучат. И, однако, дилетанты эти — истинные артисты, их сердца пылают более прекрасным пламенем, чем сердца всех тех, кто очаровывал вас до сих пор в ваших салонах. Что же помешало этим артистам? Они были слишком скромны и стыдились собственной природы. Такова печальная страница истории немецкой музыки.

Как сама природа, так и политическое устройство отечества ставят немецкому музыканту жесткие пределы. Природа не дала ему органа, приспособленного для свободного и нежного пения, подобно глоткам счастливых сынов Италии; политическое устройство препятствует выходу немца на большую арену. Оперный сочинитель вынужден прежде всего изучать итальянскую манеру пения, а для постановки своих произведений подыскивать заграничные подмости, ибо в Германии он не найдет сцены, с которой мог бы представить свое творение. Относительно последнего пункта можно утверждать: композитор, чьи произведения исполняются в Берлине, уже в силу этого никому не известен ни в Мюнхене, ни в Вене; только из-за рубежа ему может посчастливиться воздействовать на всю Германию в целом. Потому на произведениях немцев обычно лежит отпечаток провинциальности, а ведь художнику тесно даже в его большом отечестве, не говоря уже о провинции такого. Бывает, что иной гений вырывается из этих пределов, но лишь пожертвовав известной долей национальной самобытности. Поэтому истинно самобытное у немца всегда в известном смысле слова провинциально; так у нас есть прусские, швабские и австрийские народные песни, но трудно говорить о немецкой народной песне как таковой.

Недостаток централизации, хотя и препятствует появлению национальной музыки, является тем не менее основной причиной того, что музыка немцев не потеряла своей сердечности и правдивости. Именно потому, что нет у нас большого двора, который собрал бы вокруг себя все творческие силы, коими богата Германия, объединил их в еди-

ное направление и повел к достижению наивысшей цели, — именно потому каждая провинция может указать своих творцов, которые самостоятельно служат дорогому искусству. Следствием является широчайшее распространение у нас музыки, которая проникает до самых отдаленных местностей, в самые скромные хижинки. Поистине поразительно, какие музыкальные силы можно обнаружить в незначительных городках Германии: пусть нет среди них оперных певцов, но повсюду найдется приличный оркестр, способный исполнить (и превосходно исполнить) любую симфонию. В городах с населением от двадцати до тридцати тысяч можно рассчитывать найти даже два или три оркестра, не считая бесчисленных дилетантов, столь же усердных, а порой и более образованных, чем профессиональные музыканты. Теперь уточним, что следует понимать под определением «немецкий музыкант»: ведь у нас даже самый рядовой оркестрант редко владеет только тем инструментом, на котором он обычно играет; в среднем оркестрант, как правило, с одинаковой беглостью владеет по меньшей мере тремя инструментами. Более того, обычно каждый еще и композитор, и не просто самоучка, но специалист, досконально изучивший все тонкости гармонии и контрапункта. Большинство музыкантов оркестра, исполняющего бетховенскую симфонию, знают ее наизусть, в результате чего у них появляется даже некоторое высокомерие, отрицательно влияющее на исполнение такого рода произведений. Музыкант, руководствуясь своим собственным индивидуальным восприятием, начинает меньше приращиваться к ансамблю.

Мы по праву можем утверждать, что музыка в Германии проникла в самые низшие и незаметные слои общества, более того, может быть, именно оттуда она и исходит; ибо здесь высокое и блестящее общество лишь продолжает и развивает то, что мы наблюдали в более узком и тесном кругу. Именно в таких вот спокойных и невзыскательных семьях обитает немецкая музыка — здесь, где она является средством душевного отдохновения, а не средством блистать, она поистине у себя дома. Среди простых скромных людей, когда нет многочисленной и смешанной публики, которую следует развлекать, искусство сбрасывает с себя пышное и кокетливое убранство и предстает в естественном очаровании искренности и чистоты. Здесь требует улаживания не только ухо, но сердце и ум; немцу необходимо не

только чувствовать свою музыку, но и мыслить. Он отрицает ее как усладу одних только чувств, он требует услады духа. Поскольку ему не довольно лишь чувственного восприятия музыки, он проникает в ее внутреннюю организацию, изучает ее, штудирует правила контрапункта, чтобы яснее осознать, что же так мощно и чудесно привлекает его в музыкальных творениях; он приучается раскладывать искусство на составные части и в конце концов сам становится сочинителем. Эта потребность наследуется от отца к сыну, и удовлетворение ее составляет существенную часть воспитания. Все трудности музыкальной науки немец постигает еще ребенком, вместе со школьной премудростью, и, поскольку он вообще склонен мыслить и чувствовать самостоятельно, ничего нет естественнее, что музыка становится выражением его мыслей и чувств; будучи далек от того, чтобы считать ее простой забавой, он подходит к музыкальным занятиям с известной долей религиозного пиетета, относится к музыке как к некой святыне. Таким образом, он превращается в одержимого, и благочестивая эта одержимость, с которой он воспринимает музыку и занимается ею, и есть характерное отличительное свойство немецкой музыки.

Все вышесказанное, равно как и недостаток хорошей певческой школы, неизбежно склоняет немца к инструментальной музыке. Впрочем, если утверждать, что каждое искусство всего своеобразнее и ярче представлено в одном каком-либо жанре, то в музыкальном искусстве таким жанром, несомненно, является инструментальная музыка. Во всех прочих жанрах к музыке неизбежно присоединяется некий вторичный элемент, который уже сам по себе препятствует единству, целостности и самостоятельности произведения, а кроме того, как свидетельствует опыт, никогда не достигает уровня элемента первичного. Через какое только нагромождение сопутствующих видов искусства нам не приходится пробиваться при прослушивании оперы, чтобы уловить тенденцию собственно музыки! Как часто композитор вынужден полностью подчинять свое искусство всяким привходящим обстоятельствам, которые прямо противоположны искусству как таковому. В тех редких счастливых случаях, когда достоинства вспомогательных и сопутствующих искусств не уступают уровню музыки, возникает новый жанр, классическая ценность и значение которого давно уже признаны, но который, тем не менее, всегда

будет ниже жанра инструментальной музыки, ибо в первом случае самостоятельность искусства как такового приносится в жертву, тогда как во втором она достигает высшего своего развития. Здесь, в сфере инструментальной музыки, композитор, свободный от всякого чуждого и сковывающего влияния, способен более всего приблизиться к идеалу искусства; здесь, где он поневоле обращается к средствам лишь своего искусства, он *вынужден* оставаться в его пределах.

Что же удивительного в том, если серьезный, углубленный в себя и мечтательный немец предпочитает этот музыкальный жанр любому другому? Именно здесь, где он может предаваться своим мечтаниям и грезам, где никакая индивидуальная, ограниченная некими пределами страсть не сковывает его воображения, где он может свободно затеряться в области предчувствий,— здесь он свободен, здесь он в своей стихии. Чтобы создать и исполнить образцовые произведения этого жанра, ему не требуется ни пышной сцены, ни дорогостоящих заграничных певцов, ни роскошного театрального реквизита; достаточно одного лишь фортепиано, одной скрипки, чтобы вызвать к жизни рой блестящих, захватывающих образов. И любой мастерски владеет одним из этих инструментов, а в самом захудалом местечке всегда сыщется довольно людей, чтобы организовать оркестр, способный воспроизвести самые мощные и глубокие из музыкальных творений. Разве пышные украшения в виде всех прочих искусств могут создать здание более прекрасное и величественное, нежели простой оркестр, исполняющий бетховенскую симфонию? Ни в коем случае! Самое богатое и впечатляющее оформление никогда не передаст того, что передает и воплощает в жизнь само исполнение музыкальных шедевров.

Инструментальная музыка таким образом — исключительное достояние немца, она его жизнь, его детище! И эта скромная, застенчивая стыдливость — главная черта немецкого характера — как раз и способствует процветанию жанра. Ибо она запрещает немцу кичиться и шеголять своей сокровенной святыней, своим искусством. С подлинным тактом он ощущает, что это начисто отрицало бы его искусство, ведь оно проистекает из источников столь чистых и вечных, что несовместимо с обыкновенным мирским тщеславием. Да немец и не в состоянии передать свой музыкальный восторг широкой публике. Он способен заразить

им только интимный избранный круг. Лишь в нем он не чувствует никакого стеснения, не сдерживает слез радости и скорби, а потому здесь он художник в самом полном смысле этого слова. Если этот избранный круг совсем малочислен, то звучит одно лишь фортепиано и два-три струнных инструмента; исполняют обычно сонату, трио, квартет или поют на четыре голоса немецкую песню. Если же круг несколько пошире, то и музыкальных инструментов побольше, и исполняют непременно симфонию. Справедливо утверждают, что инструментальная музыка вышла из самых глубин немецкой семейной жизни: ведь этот вид искусства скорее может быть понят и оценен замкнутым интимным кругом, чем широкой массой слушателей. Чтобы приобщиться к истинно высокому наслаждению, которое эта музыка дарует лишь посвященным, надобно самому быть чистым, благородным мечтателем, а это свойственно лишь подлинному музыканту, а не массе жадной до забавы салонной публики. Ибо то, что такая публика воспримет как некую совокупность не лишенных пикантности и блеска отрывков, есть квинтэссенция чистейшего искусства; все это останется совершенно непонятым и будет зачислено в ряд прочих суетных и кокетливых развлекательных жанров.

Далее мы постараемся показать, что и вся немецкая музыка развивается на той же самой основе.

Я уже упоминал в предшествующей части, почему вокал менее распространен среди немцев, чем инструментальная музыка. При этом нельзя не отметить, что развитие вокальной музыки пошло у нас, немцев, своим особым путем, и это тоже коренится в характере и потребностях народа. Однако самый крупный и важный жанр вокальной музыки — драматическая музыка — никогда не достигал в Германии такой высоты и такого распространения, какие выпали на долю нашей инструментальной музыки. Немецкий вокал достиг немалого расцвета лишь в церкви, опера была отдана на откуп итальянцам. Католическая церковная музыка не привилась в Германии, здесь развивалась исключительно музыка протестантская. Причина этого коренится, по-видимому, в простоте нравов немцев, которым пышность католицизма менее сродни, чем простота и непритязательность протестантского культа. Ведь помпа католического богослужения была заимствована из королевских и княжеских иноземных дворов, и почти все немец-

кие сочинители католической музыки были в той или иной степени эпигонами итальянцев. Вместо всех этих пышных излишеств в старой протестантской церкви господствовал простой *хорал*, который пела вся община в сопровождении органа. Вот это-то песнопение, чье благородное достоинство и неприкрашенная чистота могли возникнуть лишь в скромных благочестивых сердцах, должно рассматриваться как истинное немецкое достояние. Само построение хорала близко характеру немецкого искусства: в его коротких популярных мелодиях запечатлена любовь народа к песне, часть из них обнаруживает явное родство с мирскими, но всегда по-детски благочестивыми народными песнями. Богатые и исполненные силы гармонии, положенные в основу мелодий немецкого хорала, свидетельствуют о глубоком художественном чутье нации. Хорал — одно из примечательнейших явлений в истории искусства — можно смело считать основой всей протестантской церковной музыки; именно на ней воздвигал художник самые великолепные свои здания. Ближайшим развитием и ответвлением хорала были *мотеты*². Эти композиции, как и хоралы, основываются на церковной песне, но исполняются они без сопровождения органа, одним только хором. Самые выдающиеся образцы этого жанра принадлежат Себастьяну Баху, который вообще является крупнейшим протестантским композитором.

Мотеты этого мастера, которые наряду с хоралами исполняются при церковных богослужениях (из-за большей технической сложности они поются не членами общины, а специально подобранными хорами), несомненно, представляют собой самое совершенное, чем мы располагаем в области самостоятельной вокальной музыки. Наряду с изобилием глубокомысленных художественных приемов нас поражает здесь простое, сильное и поэтическое восприятие самого текста в духе истинного протестантизма, причем форма этих произведений столь совершенна и законченна, что они являются в истории искусства явно непревзойденным явлением. В сущности, этот же музыкальный жанр в расширенном виде мы находим в *страстях* и *ораториях*. Музыка страстей, принадлежащая почти исключительно великому Себастьяну Баху³, воссоздает мученический путь Спасителя в том виде, как он был описан евангелистами; весь текст Евангелий дословно положен на музыку; кроме того, в отдельных частях повествования в него включены

и подходящие к данному эпизоду стихи из церковных песен, а в важных местах даже целые хоралы, которые действительно поются всей общиной. Таким образом, исполнение страстей носит характер большого религиозного праздника, в котором принимают участие и музыканты и община. Какое богатство, какая полнота искусства, какая сила, ясность и наивная чистота заложены в этих единственных в своем роде творениях! В них проявилась вся суть, все внутреннее содержание немецкой нации — это утверждение можно считать тем более обоснованным, поскольку мне здесь удалось доказать, что даже и эти великолепные творения вышли из самого сердца, из жизни народа.

Церковная музыка обязана потребностям народа как своим возникновением, так и своим расцветом. Однако эти потребности не способствовали рождению немецкой *драматической* музыки. Опера со времени своего появления в Италии⁴ приобрела столь чувственный и пышный характер, что в таком виде никак не могла стать потребностью серьезных и склонных к задушевности немцев. Опера (с добавлением балета и помпезными декорациями) приобрела репутацию роскошного, чисто придворного развлечения, и в первое время действительно только там ее ставили и ценили. Но так как жизнь двора, в особенности немецкого, непроходимой стеной была отделена от жизни простых людей, его развлечения также не могли быть признаны народом. Поэтому на протяжении почти всего прошлого столетия опера в Германии рассматривалась как иноземный жанр. При каждом дворе была своя итальянская труппа, которая исполняла оперы итальянцев; в то время нельзя было даже представить себе оперу иначе как на итальянском языке и с итальянскими певцами. Немецкий композитор, пожелавший в то время написать оперу, должен был непременно изучить итальянский язык и манеру пения; шансы на успех он мог иметь лишь в том случае, если полностью отказывался как художник от своей национальной сути. Тем не менее было немало немцев, которые завоевывали первые места и в этом жанре⁵; универсальность, свойственная вообще немецкому гению, помогала художникам освоиться и на этой, совершенно чуждой им территории. Мы наблюдаем, как быстро немцы впитывают в себя то, что судьба даровала при рождении их соседям, и тем самым завоевывают все новые позиции, откуда при-

сущий им гений может широко раскидывать свои творческие крыла далеко за пределы национальной ограниченности. Немецкий гений кажется от века предназначенным собирать у соседей все то, чем судьба обделила его собственное отечество, приподнимать это над границами и дарить миру как всеобщее достояние. Конечно, добиться этого может лишь тот, кому недостаточно рядиться в чужие одежды и кто свято хранит свое собственное наследие, а именно: целомудренность фантазии и чистоту чувств. Где это приданое хранится в целости, там немец способен создавать шедевры под любыми небесами, на любом языке и для любого народа.

Именно немец в конце концов сумел поднять итальянскую оперную школу до всеобщего идеала и, придав ей черты универсальности, облагородив ее, представил своим землякам. Этот немец, этот величайший и божественный гений, был *Моцарт*. В истории жизни, воспитания и становления этого уникального немца мы можем прочесть историю всего немецкого искусства и всех немецких художников. Его отец был музыкант; его и самого готовили для музыки, естественно желая сделать из него всего лишь честного исполнителя, способного зарабатывать своим ремеслом себе на жизнь. В самом нежном возрасте он уже постиг сложности теории своего искусства, в отроческие годы справлялся с ними в совершенстве, податливость детской натуры и необыкновенно тонкие органы чувств позволили ему глубочайшим образом овладеть и его практикой; величайший гений поднял его над мастерами всех искусств и столетий. Прожив всю жизнь в нужде, стыдливо отрекаясь от роскоши и выгодных предложений, он уже и этими внешними чертами вполне типичен для своей нации. Скромный до застенчивости, бескорыстный до самозабвения, он создает удивительные шедевры, оставляет потомкам несметные сокровища, не сознавая этого, полагая, что просто удовлетворяет свою тягу к творчеству. Ни одна история искусств не знает более трогательной и возвышенной фигуры.

Моцарт — это высшая степень всего того, что, как я уже говорил, способен осуществить универсальный немецкий гений. Он усвоил чужеземное искусство, чтобы поднять его до ранга всеобщего. Его первые оперы были написаны на итальянском языке⁶, потому что последний считался тогда единственным языком, пригодным для пения. Но он на-

столько преодолел, отринул от себя все слабости итальянской манеры, облагородил ее сильные стороны, столь неразрывно слил их с присущими ему немецкими качествами — чистотой и силой, — что у него получилось нечто совершенно новое, доселе неслыханное. Это его творение расцвело как самый прекрасный, идеальный цветок драматической музыки, и лишь с того момента можно было рассчитывать, что в Германии появится своя опера. С той поры начали открываться национальные театры и стали писать оперы на немецком языке⁷.

В пору, когда эта великая эпоха только подготавливалась, когда Моцарт и его предшественники создавали новый жанр на основе итальянской музыки, с другой стороны, появилась и приняла определенные формы *народная* сценическая музыка, и лишь слияние обоих этих музыкальных течений положило истинное начало немецкой опере. Говоря о народной музыке, мы имеем в виду немецкий *зингшпиль*⁸ — жанр, далекий от придворной пышности, возникший среди народа, на основе его характера и обычаев. Немецкий зингшпиль, или оперетта, обнаруживает несомненное сходство со старинной французской *opéra-comique*. Сюжеты брались из народной жизни и живописали нравы главным образом низших классов. Были они большей частью комического содержания, исполненные грубоватого природного юмора. В качестве преимущественной столицы такого жанра можно указать Вену. Вообще в этом имперском городе более чем где-либо сохранились черты народности; невинному и веселому нраву ее жителей ближе было то, что отвечало их природному юмору и радостному воображению. Здесь, в Вене, где возникли все народные драмы, естественно, стал процветать и этот жанр народной оперетты. Большей частью композиторы его ограничивались песнями и ариеттами; но встречаются и довольно характерные зачатки музыкальной драмы, например, в превосходном «Деревенском цирюльнике», как бы созданном для того, чтобы, развив эти задатки, поднять значение этого своеобразного жанра, меж тем как при слиянии с оперной музыкой он обречен был в конце концов исчезнуть с лица земли. Тем не менее он все же достиг известной высоты и самостоятельности, и можно с удивлением отметить, что в то самое время, когда итальянские оперы Моцарта тотчас после своего появления переводились на немецкий язык и предлагались вниманию всей Германии, все более

пышным цветом цвела и упомянута оперетта, использовавшая в качестве своих сюжетов легенды и волшебные сказки, живо соответствовавшие мечтательному характеру немцев. Наконец произошел решительный поворот: сам Моцарт примкнул к этому направлению народной оперетты и на ее основе сочинил первую большую немецкую оперу «Волшебная флейта»⁹. Немцу трудно вполне оценить все значение этого творения. В сущности, до тех пор немецкой оперы вовсе не существовало — с этим произведением она возникла из небытия. Автор либретто¹⁰, некий оборотистый венский театральный директор, намеревался создать всего лишь большую по размеру оперетту. Благодаря этому с самого начала произведению была обеспечена весьма популярная внешняя форма: в основе сюжета лежала фантастическая сказка, причудливость сказочных образов должна была сочетаться с изрядной примесью юмора. Что же построил Моцарт на этой диковинной основе? Какое божественное волшебство исходит от этого произведения, начиная с самой популярной его песенки и кончая самым возвышенным гимном! Какая многосторонность, какое разнообразие! Квинтэссенция всех благороднейших цветов искусства, кажется, слилась здесь в единое целое, в один-единственный прекрасный цветок. Какая естественная и благородная популярность в каждой мелодии, от простейшей до самой сложной! В самом деле, гений шагнул здесь даже слишком далеко, ибо, сотворив немецкую оперу, он одновременно представил нам ее непревзойденный шедевр, что само по себе исключало дальнейшее развитие этого жанра. Правда, немецкая опера существует и после того, но одновременно она сразу же в какой-то мере регрессирует, приземляется, и это происходит как раз в том ее направлении, в каком она только что достигла своей высочайшей вершины.

Непосредственными преемниками и подражателями Моцарта в этом смысле следует назвать *Винтера* и *Вейгля*¹¹. Оба самым добросовестным образом примкнули к намеченному им народному жанру немецкой оперы, и один в своей «Швейцарской семье», другой — в «Прерванном жертвоприношении» доказали, как благотворно может справляться со своими задачами немецкий оперный сочинитель. Однако народное направление Моцарта у подражателей его все больше мельчает, и уже ясно, что немецкая опера никогда не получит национального размаха. Жи-

вое и легкое своеобразие ее ритмов и мелизмов застывает и теряется в незначительности готовых фраз, общих мест, и даже полное безразличие, с которым композиторы подходят к выбору сюжета, показывает, как мало они способны завоевать немецкой опере новые, более высокие позиции.

Однако народная музыкальная драма переживает еще один расцвет. В ту пору, когда всемогущий гений Бетховена открыл в своей инструментальной музыке царство самой смелой романтики, светлый луч из этого волшебного царства упал и на немецкую оперу. Это был Вебер, еще раз вдохнувший в сценическую музыку прекрасную жизнь. В самом популярном своем произведении «Вольный стрелок» он вновь тронул сердце немецкого народа. Немецкая сказка — страшная легенда — непосредственно приблизила здесь поэта и композитора к народной жизни; в основу всего была положена задушевная простая песня, так что все в целом походило на большую трогательную балладу с некоторыми благородными украшениями новомодной романтики — на балладу, которая самым характерным образом прославляет мечтательность и поэтичность немецкой нации. И в самом деле, как «Волшебная флейта» Моцарта, так и «Вольный стрелок» Вебера ясно доказали, что в данной области немецкая музыкальная драма чувствует себя как дома, а вне этой сферы ей поставлены непреодолимые преграды. Даже Вебер должен был это признать, когда он попытался вывести немецкую оперу за эти границы; его «Эврианта»¹² со всеми своими прекрасными частностями осталась всего лишь неудачной попыткой. Здесь, где Вебер пожелал показать единоборство сильных и грозных страстей в высшей сфере, привычная сила его оставила; робко и малодушно он позволил своей слишком сложной задаче целиком поработить себя, пытался то, что следовало воссоздать целиком — крупными мощными штрихами, — заменить боязливой обрисовкой отдельных черт характера; таким образом он утратил свою непосредственность, а вещь потеряла силу. Вебер как будто почувствовал, что здесь он пожертвовал своей целомудренной природой; в «Обероне» он еще раз, с предсмертной болезненной улыбкой на устах, вернулся к золотой музе своей невинности.

Наряду с Вебером Шпор¹³ пытался стать мастером немецкой оперной сцены, но ему никогда не удалось достичь популярности Вебера; его музыке явно не хватало драма-

тической жизни, без которой все на сцене мертво. Правда, произведения этого композитора можно назвать вполне немецкими, ибо они глубоко и жалостно проникают в душу. Но тот веселый наивный оттенок, который так удавался Веберу, совершенно отсутствует, а без него колорит становится слишком монотонным, а потому бездейственным для драматической музыки.

Последним и самым значительным последователем обоих вышеназванных сочинителей может считаться *Маршнер*¹⁴, он играл на тех же струнах, которые затронул Вебер, и быстро достиг этим известной популярности. При всей своей одаренности этот композитор, однако, был не в состоянии сохранить и поддерживать авторитет популярной немецкой оперы, столь блестяще оживленной его предшественником, ибо это происходило в те годы, когда бурное признание среди немцев завоевали произведения новой французской школы. Новейшая французская драматическая музыка нанесла смертельный удар немецкой опере, после чего та практически перестала существовать. Рассмотрим это направление несколько более подробно, ибо оно оказало мощное воздействие на Германию, и, кажется, немец в конце концов сумеет одержать и здесь решающие победы.

Начало этого периода мы должны датировать не иначе как с Россини; с гениальной дерзостью, с которой только и можно было добиться успеха, он сокрушил все обломки старой итальянской школы, давно уже высохшей и превратившейся в сплошной скелет голых форм. Сладострастно-радостные мелодии Россини стали порхать по свету, и преимущества его музыки — легкость, свежесть и роскошество формы — обрели себе союзников среди французов. У них направление Россини получило характер и, благодаря устойчивости нации, более достойную внешнюю форму, теперь их мастера, окруженные любовью всего народа, уже самостоятельно творили шедевры, какими только может гордиться национальная история искусств. В их произведениях нашли свое воплощение добродетель и твердость французской нации. В великолепной опере Буальдьё «Жан Парижский» нас очаровывает любезность и рыцарственность старой Франции; живость, ум, остроумие, грация французов пышным цветом расцвели и в жанре *opéra-comique*, принадлежащем и свойственном им всецело. Своей вершины французская драматическая музыка достигла в

непревзойденной «Немой из Портичи» Обера — национальным шедевре, коим каждая нация может похвалиться только однажды. Эта бурная энергия, море чувств и страстей, изображенное самыми пылающими красками, пронизанное самыми своеобразными мелодиями, смешение грации и мощи, прелести и героизма — разве это не истинное воплощение новейшей истории французской нации? ¹⁵ Разве это удивительное произведение могло быть создано кем-то, кроме француза? Иначе не выразишь: этим творением новая французская школа достигла своего апогея и завоевала гегемонию в цивилизованном мире.

Так что же удивляться, если чувствительный и беспристрастный немец не замедлил с искренним энтузиазмом признать совершенство этих творений своего соседа? Ибо в общем и целом немец умеет быть справедливым более, чем какой-либо другой народ. К тому же эти зарубежные произведения соответствовали определенной его потребности; не следует отрицать, что крупные жанры драматической музыки вообще возникли в Германии не самостоятельно, вероятно, по той же причине, по какой не достигла полного расцвета и высокая немецкая драма. Зато немцу скорее, чем любому другому, свойственно на чужой почве довести до совершенства некое национальное направление в искусстве, сделав его доступным для всех народов.

Что касается драматической музыки, то мы можем смело признать, что в настоящее время она у немца и француза едина; пусть ее произведения сначала создаются в какой-либо *одной* из этих стран, они различаются лишь по месту возникновения, а не по сути. Благодаря дружбе и обмену между обеими нациями подготавливается наступление одной из величайших эпох в истории искусства. Пусть этот прекрасный союз никогда не будет расторгнут: ведь никакое объединение двух народов не будет более плодотворным для искусства, чем братство французов и немцев, ибо гении обеих этих наций способны взаимно обогатить друг друга, восполнив то, что недостает каждой из них.

ХУДОЖНИК И ПУБЛИКА

Когда я один и все фибры моей души трепещут от музыки, когда пестрые, беспорядочные звуки слагаются в аккорды и, наконец, выливаются в мелодию, замысел которой раскрывает мне всю мою сущность, когда сердце начинает неистово биться в унисон с этой мелодией, когда божественные слезы туманят мои в эту минуту невидящие смертные очи, — тогда я часто думаю: великий глупец, почему ты не предасшься в одиночестве неповторимому блаженству, а, покинув свое уединение, торопишься к этой страшной толпе, именуемой публикой, чтобы добиться ее абсолютно ничего не говорящего признания и тем самым заручиться нелепым позволением совершенствовать свой талант композитора? Что может дать тебе самый блестящий успех у этой публики, не стоящий и сотой доли того священного упоения, которое ты черпаешь только в самом себе? Почему одаренные огнем божественного вдохновения смертные покидают свой храм и, задыхаясь, мчатся по грязным улицам столицы в поисках пресыщенных, тупых людей, чтобы насильно, помимо их воли, принести им в жертву несказанное счастье? А сколько усилий, волнений, сколько разочарований, пока наконец добьешься возможности принести эту жертву! Какие уловки, какие интриги приходится пускать в ход добрую половину жизни, чтобы исполнить перед публикой то, чего ей никогда не понять! Может быть, это делается из боязни, как бы в один прекрасный день не остановилась история музыки? Но ведь здесь речь может идти только о школах и приемах, так неужели ради этого вырвать лучшие страницы из истории своей души и разъять по кольцам ту цепь, что из столетия в столетие магически связует бьющиеся в унисон сердца?

Тут, несомненно, есть какое-то своеобразное непонятное наваждение: кто чувствует, что подпал его власти,

должен считать его пагубным. Конечно, проще всего признать, что все дело в неудержимом стремлении гения, не считаясь ни с чем, раскрыть себя людям: во всю силу звучит в тебе музыка, так пусть же и для других она тоже звучит во всю силу! Утверждают даже, что *долг* гениального художника давать наслаждение людям. Кто возложил на него этот долг, известно одному господу богу! Только этот долг не доходит до сознания гения, и уж всего менее тогда, когда он всецело отдается своему самому заветному делу — творчеству. Но, скажут мне, имеются в виду не эти минуты; вот когда гениальное произведение создано, его творец должен почувствовать, что на него возложен долг исполнить это произведение перед прочими смертными, дабы задним числом оплатить дарованное ему перед этими прочими смертными огромное преимущество. Но гений меньше всего сознает, что таков его долг. Он творит не из чувства долга, и я уверен, что в общении с внешним миром он тоже руководствуется не этим чувством. Нет, он всегда остается самим собой: даже в наиболее нелепом своем поступке он остается гением; и, я думаю, в его стремлении выступить перед публикой им движет не очень высокое моральное чувство, опять-таки не до конца им осознанное, но тем не менее довольно сомнительного свойства, и поэтому даже величайший художник обречен на пренебрежительное к нему отношение. Как бы там ни было, стремление предстать перед публикой трудно понять: гений по опыту знает, что он идет в бездарную среду и потому может в какой-то мере преуспеть, только если и сам примет облик бездарности. Разве публика не отвернется от гения, если он предстанет пред ней во всей своей божественной наготе, таким, как он есть? Возможно, он инстинктивно к этому и стремится. Ведь не может же он в минуты творчества испытывать нечестивый восторг и самоупоение, раз он убежден в своей целомудренной чистоте? Но при первом же столкновении с внешним миром он вынужден накинуть на себя покров. Правило таково: публика хочет, чтобы ее развлекали, поэтому постарайся под видом развлечения преподнести ей твое самое заветное. Значит, можно было бы сказать, что требуемое для этого самоотречение гениальный художник должен черпать в чувстве долга, ибо это чувство содержит непреложную заповедь, требующую самоотречения, самопожертвования; но разве может долг требовать от мужчины, чтобы он принес в жертву свою

честь, от женщины, чтобы она принесла в жертву свою стыдливость? Наоборот, ради них они должны в случае необходимости отказаться от всякого личного благополучия. Долг гения прежде всего быть самим собой — это для него больше, чем честь для мужчины, больше, чем стыдливость для женщины. И если потерпит урон его внутренняя сущность, которая включает и честь и стыдливость в высшем понимании этих слов, то он не гений, уже не гений.

Нет, не может долг побуждать гениального художника предстать перед публикой, отречься от самого себя. Здесь кроется какая-то дьявольская магия. Он, гений, исполненный радости, безмерно счастливый, безмерно богатый, молит о подаении. Он молит о милости вас, скучающие, ищущие развлечений, он молит вас, мнящие о себе рецензенты, невежественные всезнайки, жестокосердные, завистливые, продажные, молит и тебя, модная театральная публика, какой бы ты ни была, тебя, законодательница общественного мнения! И каким унижениям он себя подвергает! Святой мученик переносит мучения с просветленным лицом, потому что пытка бессильна воздействовать на его святую душу; раненый воин с просветленным лицом пробирается сквозь ночную тьму, потому что его честь и доблесть не пострадали; женщина ради любви с просветленным лицом переносит осмеяние и поношение, — ибо у всех троих особенно светло на душе, она сияет высшей святостью, честью, добротой. Но гений, притворяясь, что хочет *понравиться*, выставляет себя на осмеяние! Какими счастливыми должны почитать себя простые смертные, ибо им совсем незнакомы муки гения!

Нет! Никто не возложит на себя бремя таких страданий из чувства долга, а если кто и воображает, что, поступая так, выполняет свой долг, то долг этот проистекает совсем из другого источника. Хлеб насущный, содержание семьи — вот какие им движут силы. Но они не для гения. Они убедительны для поденщика, для ремесленника. Такое понимание долга может убедить и гениального художника стать ремесленником, но оно не может ни вдохновить его к творчеству, ни принудить нести на рынок свое творение. Вот в том-то и вопрос: чем объяснить ту неистовую, дьявольскую одержимость, которая гонит гения нести на рынок свое самое лучшее, самое заветное достояние?

Конечно, здесь происходит какое-то таинственное смешение; душа высокоодаренного художника, если бы мы

могли уяснить себе ее сущность, должна была бы предстать пред нами мятущейся между небом и адом. Здесь несомненно божественное стремление приобщить людей к восторгам своей души, стремление всепоглощающее, дающее силы в самых тяжелых житейских невзгодах. Оно питается беспредельной верой гениального художника в себя, и эта вера в свою очередь переполняет художника гордостью, которая толкает его в западню, как только он соприкоснется с трудностями земной юдоли. Он чувствует себя свободным и хочет быть свободным и в жизни: он не хочет думать о насущных нуждах, ведь его удел парить свободным от забот. Для этого ему нужно добиться всеобщего признания его гения,— значит, необходимо, чтобы его узнали. Могут подумать, что он тщеславен, но это все же не так, ибо он гонится не за славой, а за тем, что она приносит,— за наслаждением свободой! Но он постоянно сталкивается или с людьми тщеславными или с такими, что довольствуются только наслаждениями без славы. Как сделать, чтобы не походить на них? Он попадает в толпу, где его неизбежно принимают не за того, кто он есть. Каким надо обладать недюжинным умом, с какой осмотрительностью обдумывать каждый шаг, чтобы ни разу не оступиться и не дать повода к превратному мнению о себе! Но художник совершенно беспомощен перед житейской пошлостью и, не умея отстоять свое высокое право гения, то и дело впадает в противоречия с самим собой, бесцельно расточая, принижая и обесценивая свое огромное дарование и тем самым становясь игрушкой злобных сил. А в действительности он просто хочет быть свободным, чтобы приносить своим дарованием счастье. Для него это такая естественная потребность, что он никак не может понять, почему ему в этом отказывают: ведь все дело только в том, чтобы явить миру свое гениальное произведение. Он не может отказаться от мысли, что если не сегодня, то уж во всяком случае завтра его ждет такая удача. Словно вовсе не существует смерти! А как же Бах, Моцарт, Бетховен, Вебер?.. Но все же когда-нибудь должна прийти удача... Какие муки!..

И при этом как он смешон, как отличается от других!..

Если бы он предстал пред самим собой таким, каким он сейчас предстал пред нами, он сам бы над собой посмеялся. И этот смех, возможно, всего для него опаснее, ибо он-то и придает ему силы снова и снова начинать эту

нелепую свистопляску. Но смеется он опять-таки не над тем, за что он осмеян: в смехе толпы — глумление, в его смехе — гордость. Ведь он видит, он узнает себя в том позорном *qui pro quo*, в которое попал, и именно это вызывает его беззаботную веселость, опять-таки доступную только гению. Легкомыслие спасает его, чтобы ввергнуть в еще большие муки. Теперь он верит: у него достанет сил играть с собственной гибелью; он знает: он может лгать сколько угодно, его правдивость не потускнеет, ведь по той боли, которую он испытывает всякий раз, как прибегает ко лжи, он чувствует, что в душе он правдив, и, к своему поистине необычному утешению, он понимает, что ему никого не обмануть своей ложью. Кто поверит его веселости? Так к чему же его старание казаться веселым? Зачем надевает он эту маску? Все другие пути к свободе ему заказаны, ведь под свободой (как ее принято понимать) подразумевается не что иное, как *деньги*. А их ему может дать только признание его таланта, на это и рассчитан весь этот нелепый маскарад. И он начинает мечтать: «Господи, если бы я был тем-то и тем-то! Например, Мейербером!» Так, Берлиоз еще недавно мечтал о том, что бы он сделал, будь он одним из тех жалких людей, что платят пятьсот франков за исполнение романса, цена которому от силы пять су. Он, Берлиоз, пригласил бы тогда лучший в мире оркестр на развалины Трои и там прослушал в его исполнении «*Simfonia eroica*»* Из этого видно, как высоко мог занестись в своих мечтах этот гениальный нищий!.. Но иногда случается самое неожиданное. Как раз так было с Берлиозом: на редкость скупой Паганини отдал дань восхищения его таланту, преподнеся ему дорогой подарок¹. Это уже начало карьеры. В один прекрасный день каждому может выпасть на долю такое предзнаменование: это дань, которую взимает с вас ад за рекламу, потому что отныне вы пробудили еще и зависть; теперь вас никто уже не пожалет, ибо «досталось вам не по заслугам много».

Счастлив тот гениальный художник, которому ни разу не улыбнулось счастье! Гениальность сама по себе дает так неизмеримо много; к чему ему еще и счастье?

Так думает гений и улыбается... Он смеется и чувствует новый прилив сил, снова что-то в нем брезжит, снова все внутри у него звучит ярче, радостнее, чем прежде. В тиши одиночества зарождается и вырастает такое произведение,

* Героническая симфония (итал.).— *Примеч. пер.*

какого он сам не ожидал. Вот оно! Вот оно, на этот раз настоящее! Это произведение приведет в восторг всех: довольно услышать его — и тогда!.. И безумец уже бежит! Все по той же дорожке, но теперь она представляется ему новой и прекрасной; он забрызган грязью; тут он наткнется на лакея, которого по блестящей ливрее принял за генерала, и почтительно кланяется ему; там — налетает на столь же важного *garçon de banque** и до крови расшибает себе нос о тяжелый мешок с золотом за его спиной. Все это хорошие предзнаменования! Он бежит, спотыкается, и вот он наконец в храме своего бесчестья. И все начинается сызнова; «нет на земле, — говорит Гёте, — проступка без отмщения»!

И все же художника охраняет добрый гений — надо думать, его собственный, — ибо желанием его не дано исполниться. Если бы ему удалось их осуществить, он был бы с распростертыми объятиями принят в это капризное святилище, что было бы чудовищным недоразумением. Адские муки — ничто по сравнению с той пыткой, которую ему пришлось бы терпеть ежедневно, шаг за шагом уясняя себе и другим, что всему виною недоразумение. Люди поверили, что ты разумный человек и сумеешь приспособиться, раз ты так настойчиво добивался *succès*** : здесь он тебе обеспечен, делай только то или другое, как это угодно нам; вот певица, вот балерина, вот знаменитый виртуоз — договорись с ними! Видишь, они стоят там, образуя как бы причудливо задрапированные врата, войдя в которые ты предстанешь перед тем великим судилищем, что зовется публикой. Знай, каждый, кто переступил через этот порог и теперь блаженствует, чем-нибудь да пожертвовал. Как, черт возьми, могла бы существовать большая опера, если бы там обращали внимание на такие малости?..

— Ты умеешь лгать?

— Нет!

Тогда тебя ждет провал, такое же пренебрежительное отношение, какое проявляют в Англии к «атеистам»: ни один приличный человек не заговорит с тобой!

Посему питай надежду, что твой добрый гений уберет тебя... Смейся, будь беззаботен... но терпи и страдай... все еще наладится...

Предавайся мечтам! Это самое лучшее!..

* Банковского артельщика (франц.).— *Примеч. пер.*

** Успеха (франц.).— *Примеч. пер.*

ВИРТУОЗ И ХУДОЖНИК

В одной старой легенде говорится, что где-то скрыт драгоценный алмаз, своим ярким сиянием приносящий богатые духовные дары и огромное счастье душевного умиротворения тому избраннику судьбы, взор которого озарят его лучи. Но это сокровище зарыто глубоко в недрах земли. Рассказывают, будто в давние времена были такие счастливые избранники судьбы, глаз которых, одаренный сверхчеловеческой зоркостью, проникал сквозь нагромождения камней, напоминавшие ворота, арки и бесформенные руины исполинских дворцов; и тогда из этого хаоса к ним навстречу струилось чудодейственное сияние волшебного алмаза. И сердца их переполняло несказанный восторг. Их охватывало страстное желание разрыть это нагромождение обломков и явить взорам всех людей лучезарное великолепие волшебного сокровища, перед которым должны померкнуть солнечные лучи, ибо при виде его сердце переполнится божественной любовью, а ум — радостью постижения; но старания их были тщетны: они не могли сдвинуть с места инертную глыбу, скрывавшую чудесный алмаз.

Проходили столетия. Лучезарное сияние, которое проникло в души редких счастливых, лицезревших тот алмаз, отраженным светом озаряло окружающий мир, но никто не знал, как приблизиться к магическому камню. Однако предание о нем не забылось. Не стерлись следы, которые вели к тому месту, и вот наконец люди пришли к мысли дорыться до чудесного алмаза испытанным путем рудничного строительства. Заложили шахты; через рудники и штольни вторглись в недра земли; взялись за сооружение искусных подземных копей; рыли все глубже и глубже, пока не запу-

тались в лабиринте ходов и переходов и не сбились с правильного пути. Так оказались ненужными эти запутанные копи, трудясь над которыми в конце концов позабыли об алмазе; от дальнейших работ отказались. Зброшены были шахты, галереи и рудники, им уже грозил обвал — но тут, как рассказывают, пришел бедный зальцбургский рудокоп. Внимательно осмотрел он работу своих предшественников и только диву давался, блуждая по запутанным, брошенным ходам, но сердце говорило ему, что что-то здесь неспроста. Вдруг он весь затрепетал от восторга: сквозь трещину в породе блеснул чудесный алмаз! Рудокоп окинул взором весь лабиринт: желанный путь к волшебному камню сам открылся ему; ведомый ярким лучом, проник он вглубь, туда, к нему, к этому дивному талисману! И в его сиянии вся земля на мгновение засверкала в невиданном блеске, и сердца людей затрепетали от несказанного восторга. Но зальцбургского рудокопа никто больше не видел.

Потом снова пришел рудокоп, этот был из города Бонна, что в Зибенгебирге. Он хотел отыскать в брошенных копиях пропавшего без вести зальцбургского рудокопа. Пришелец быстро напал на след, но тут ему в глаза сверкнул своим ослепительным блеском волшебный алмаз. Море света залило его, понесло на своих волнах, в головокружительном упоении бросился он в пропасть, и с грохотом рухнули рудники над его головой. Страшным гулом отозвалась земля, словно уже наступил конец света. И боннского рудокопа тоже больше не видели.

Эта легенда кончилась тем же, чем кончаются все легенды о рудниках, — обвалом. Сверх старых обломков легли новые, но еще показывают то место, где когда-то были копи; в последнее время даже собираются откопать обоих пострадавших рудокопов, так как многие со свойственным людям оптимизмом полагают, что они, возможно, еще живы. Снова истово взялись за работу, и об этой работе даже пошла молва; издалека приезжают любопытствующие, чтобы посетить это место, берут на память обломки камней и что-то платят за них, ведь каждый хочет помочь своей лептой такому благому делу; там же продается и жизнеописание обоих засыланных рудокопов, которое точно изложил некий боннский профессор, хотя он и не мог рассказать, что произошло в минуту обвала, — это знает только народная молва. В конце концов все повернулось

таким образом, что подлинная легенда была позабыта и вместо нее всплыли новые вымыслы вроде того, что при раскопках попали на доходные золотые жилы, из которых на монетном дворе будто бы чеканят самые надежные дукаты. И в этом, должно быть, есть доля истины; о чудесном алмазе вспоминают все реже и реже, хотя до сих пор еще считается, что эта затея предпринята с целью откопать засыпанных рудокопов.

Возможно, эту легенду, равно как и последующие вымыслы, надо понимать иносказательно. Истолковать ее будет нетрудно, если принять за волшебный алмаз *гения музыки*; тогда также легко будет уяснить себе, кто подразумевается под обоими засыпанными рудокопами, а щебень, которым они засыпаны, в конце концов лежит у нас на дороге и мешает проложить путь к тем двум почившим счастливым. Действительно, кому тот волшебный алмаз однажды сверкнул в сновидении, — иначе говоря, кому гений музыки опалил душу в святые минуты вдохновения, — тот, ежели он захочет удержать свой сон, удержать вдохновение, словом, ежели он захочет найти нужный ему «инструмент», прежде всего натолкнется на кучу щебня и мусора; ему придется отбрасывать и разгребать его; ибо тут толкуются толпы золотоискателей; они копаются в щебне, нагромождают все выше и выше кучи мусора, и, если ты захочешь пробиться к старому руднику, который некогда вел к волшебному алмазу, они завалят дорогу шлаком и кошачьим золотом, кучи щебня вырастут в горы, плотная стена преградит тебе путь. С тебя будет градом струиться пот. Бедняга ты, бедняга! А они только осмеют тебя.

Но здесь надо иметь в виду следующее довольно серьезное обстоятельство.

Те звуки, что ты изобразил на бумаге, должны прозвучать; ты хочешь сам их услышать, хочешь, чтобы их услышали другие. Теперь самое важное, самое необходимое, — чтобы твое музыкальное произведение прозвучало так, как оно звучало в тебе, когда ты его писал; то есть замысел композитора должен быть передан добросовестно и точно, чтобы творческая мысль была воспринята слухом неискаженной и непоблекшей. Для исполнителя, для виртуоза высшая заслуга в абсолютно чистой передаче мысли композитора, что может быть обеспечено прежде всего подлинным проникновением в замысел произведения, а затем полным отказом от собственных выдумок. Конечно, правильно

передать весь замысел в целом может только исполнение под управлением самого композитора; затем лучше других передаст этот замысел тот, кто сам обладает достаточным творческим даром и потому, прилагая ту же мерку к себе, понимает, как ценно сохранить в чистоте чужой художественный замысел; но при этом он должен проявить особенно мягкую гибкость. К такому одаренному дирижеру должны были бы присоединиться исполнители, не претендующие на собственные выдумки и принадлежащие искусству только в меру своего умения глубоко проникнуться чужим произведением: этим исполнителям надо проявить достаточно скромности и позабыть свои индивидуальные свойства, какими бы они ни были, чтобы при исполнении эти свойства — как положительные, так и отрицательные — не вылезали на первый план, ибо в конечном счете перед нами должно предстать только произведение искусства в его чистейшей передаче, а особенности исполнителей ни в коем случае не должны привлекать наше внимание, иначе говоря, — отвлекать нас от самого произведения.

Но, к сожалению, такое, как будто бы вполне справедливое, требование наталкивается на целый ряд условий, без которых публичное исполнение не может рассчитывать на успех.

Прежде всего горячий интерес у публики вызывает виртуозная техника исполнения; именно благодаря удовольствию, которое публика получает от такого мастерства, она обращает внимание на само произведение. Кто осудит ее за это? Ведь она тот тиран, которого мы стремимся завоевать. Но это еще не такое зло; беда в том, что это портит исполнителя, который в конце концов забывает, в чем его истинное призвание. Быть передатчиком замысла художника, подлинным представителем композитора-творца — такая роль налагает на него особые обязательства блюсти серьезность и чистоту искусства вообще: он, исполнитель, своего рода пропускной пункт для художественной мысли, которая в известной мере только через его посредство приобретает реальную жизнь. Поэтому достоинство исполнителя всецело зависит от того, сумеет ли он сохранить достоинство творческого искусства: если он может забавляться и кокетничать с искусством, значит, он поступил собственной честью. Во всяком случае он не очень дорожит ею, раз он не понял, в чем достоинство искусства; правда, тогда он не художник, но к его услугам сноровка

в художественном мастерстве, и он пускает ее в ход; души в его исполнении нет, но зато есть блеск, а вечером блеск производит приятное впечатление.

Сидит такой виртуоз в концертном зале и своим исполнением вызывает восторг; здесь пассаж, там стаккато, какое мягкое туше, какая бравурность, какая плавность, какое замирание звука! А публика и слева и справа следит за его пальцами. Ты тоже здесь, на причудливом шабаше этого званого вечера, и стараешься понять, как проявить и себя на данной ассамблее; и тут тебе становится ясно: во всем, что ты сейчас видишь и слышишь, ты разбираешься не больше, чем, по всей вероятности, разбирается сей маг и волшебник в том, что творится у тебя на душе, когда в ней пробуждаются звуки и действительно призывают тебя к творчеству. Боже мой! И для этого вот человека ты должен сочинять музыку? Нет, это невысказано! Ты изнемог бы от жалких потуг. Ты можешь подняться в небеса, но танцевать — нет! Это не для тебя. Вихрь уносит тебя в облака, но делать пируэты, — нет, этого ты не можешь. Что бы у тебя вышло, если бы ты вдруг вздумал подделываться под него? Жалкие прыжки и ужимки, и ничего больше, — и все бы только смеялись, а то и вовсе прогнали тебя из зала.

Нет, с этим виртуозом нам явно не по пути. Но ты, верно, ошибся помещением. Ведь существуют и другие исполнители; среди них есть действительно большие мастера, они обязаны своей славой захватывающему исполнению лучших музыкальных творений великих композиторов, еще почти неизвестных публике; разве эти снискавшие себе громкую славу исполнители не возникли, словно из хаоса, из музыкального шарлатанства, чтобы показать миру, кем действительно были те композиторы и что они создали? Вон висит афиша, она приглашает на великое празднество — на ней сияет имя Бетховена! Этого достаточно. Ты в концертном зале. И действительно — ты слышишь Бетховена! А вокруг светские дамы и господа, целые ряды светских дам, и позади них широкая кайма оживленных господ с моноклем в глазу. Но здесь, среди этого волнуемого моря благоухания и роскоши, присутствует Бетховен. Да, это Бетховен, выразительный, мощный, во всем величии своей тоски. Но кто это пришел сюда вместе с ним? Господи боже! «Вильгельм Телль», «Роберт-Дьявол»¹, а за ними кто? Вебер, чувствительный, сентиментальный Ве-

бер! Хорошо, пускай будет так! И вдруг галоп. О господи! Кто сам писал галопы, кто сочинял попури, тот знает, что побудить к этому могла только горькая нужда и желание любой ценой увидеть Бетховена. Да, я узнал ее, узнал эту страшную нужду, которая и сейчас еще побуждает играть галопы и попури ради того, чтобы явить миру Бетховена. Я восхищался виртуозом исполнителем, но проклинал виртуозность. К вам обращаюсь я, истинные адепты искусства. Не сбейтесь с пути добродетели; если вас повлечет с магической силой к тому засыпанному руднику, не зарыться на золотые жилы; копайте глубже и глубже, чтоб докопаться до волшебного алмаза. Сердце говорит мне: засыпанные рудокопы живы, а если и нет, то верьте, что они живы! Вера не повредит вам!

Но в конце концов все это только праздная фантазия! Тебе нужен исполнитель, и в том случае, если он хороший, то и ты ему нужен. Так это, вероятно, и было. Во всяком случае что-то произошло, что-то вызвало разрыв между исполнителем и композитором. Разумеется, прежде было легче быть своим собственным исполнителем; но мы слишком заважничали и избаловались и предоставляем исполнительский труд тому, кто только и занимается тем, что выполняет за нас половину нашей работы. Поистине мы должны быть ему благодарны. Он первый должен выстоять против тирана — если он плохо сделает свое дело, с композитора не спросится, а исполнителя освищут; так чего же на него обижаться, если он относит на свой счет аплодисменты и не благодарит публику от имени композитора? Но, собственно, разве это важно? Ты сам ведь хочешь только одного: чтобы твое музыкальное произведение было передано так, как оно задумано; чтобы исполнитель ничего не добавил и не убавил, чтобы он *стал тобой*. Но подчас это очень трудно: попробуйте-ка целиком превратиться в другого!

Взгляните вон на того человека, который, размахивая капельмейстерской палочкой, конечно, меньше всего думает о себе и о самоуслаждении. Он воображает, что влез в самое нутро композитора, так сказать, натянул его на себя, как вторую кожу. Нет, безусловно, его подстрекает не бесгордыни, когда он искажает ваш темп или неверно понимает данные вами указания, а вас такое исполнение вашего опуса приводит в отчаяние. Конечно, исполнитель тоже может быть мастером своего дела и нюансировкой и други-

ми штучками пожелать убедить публику, что все так красиво звучит благодаря его умению; он находит, что будет очаровательно, если там, где у вас указано «форте», у него вдруг прозвучит совсем «пьяно» или если он замедлит быстрый темп или где-то эффектно выделит тромбон или турецкую музыку², а главное, когда он не совсем уверен в успехе, он бойко выедет на смычковых инструментах, и его даже сочтут виртуозом капельмейстерского дела; и, по-моему, такие капельмейстеры не редкость в оперных театрах. Значит, их надо остерегаться, а это лучше всего сделать, обещав себя не копией, а единственно подлинным виртуозом, то есть *певцом*.

Певец как бы пропускает творение композитора через себя, чтобы отдать его людям в ожившем звуке. Здесь как будто непонимания быть не может; а музыканту приходится искать вовне, через посредство того или иного инструмента, возможность приобщения к композитору, и тут может получиться разобщение. У певца мы и наши мелодии сидим внутри. Плохо, конечно, если сидим мы не там, где надо, не в середине, а где-то с краю, если мы не проникли ему в самое сердце, а торчим у него в горле. Мы хотели докопаться до того алмаза, что лежит глубоко в недрах земли, неужели же мы застряли в шлаке, наваленном вокруг золотых жил?

Человеческий голос тоже только инструмент; инструмент редкий, потому за него и платят дорого. Публику прежде всего интересует качество инструмента; как на нем играют, *что* играют — большинству людей безразлично. Но тем большее значение придает этому певец. То, что он поет, должно быть так написано, чтобы ему было легко и приятно. Как ничтожно зато значение, которое виртуоз придает *своему* инструменту: он получает его в готовом виде, испортится — его починят. А как обстоит дело с голосом, с этим драгоценным, поразительно капризным инструментом? Никто еще не понял до конца, как он устроен. Композиторы, пишите, как вам угодно, только помните, что певцам должно быть приятно петь! Но как это сделать? Ходите в концерты, а еще лучше — в светские салоны! Но для этих последних мы совсем не хотим писать, мы хотим писать для оперного театра музыкальные драмы. Согласен! Тогда ступайте в оперные театры, но знайте, что и там вы тоже только в салоне, в концертном зале. И там тоже вам прежде всего надо договориться с певцом. А он,

верьте мне, самый опасный исполнитель, где бы вы с ним ни встретились, он всегда легко вас обманет.

Обратите внимание на знаменитейших певцов: у кого учиться, как не у певцов прославленной большой итальянской оперы, перед которыми не только Париж, но и все столицы мира благоговеют, как перед неземными созданиями. Вот тут вы узнаете, что такое *искусство* пения. Певцы французской «Гранд-Опера», в свою очередь тоже ставшие знаменитыми, научились от них, что значит «петь», а это не шутка, вопреки утверждениям на сытый желудок наших немецких горластых чревоугодников. Там же, в «Гранд-Опера», вы встретитесь и с композиторами, которые понимали, как надо писать для настоящих певцов; они знали: только через их посредство можно добиться, чтобы на тебя обратили внимание, а значит, чтобы ты мог существовать, и вы видите — они там, живется им неплохо, их почитают, они известны. Но вы не хотите сочинять такую музыку, как они; вы хотите, чтобы к вашим вещам относились с уважением, чтобы они впечатляли сами по себе и себе, а не мастерской технике певцов, были обязаны успехом? Вглядитесь внимательнее: неужели этим людям незнакомы страсти? Неужели они не дрожат, не трепещут, а только сюсюкают и паясничают? Дело в том, что спеть: «Ah! tremate!» не совсем то же, что спеть ваше «Дрожи, негодный трус!». Вы позабыли «maledetta!». Ведь от этого «maledetta!» светские зрители извиваются, как негры на собрании методистов. Но вам кажется, что это не настоящее? Вам представляется, что это эффекты, над которыми разумные люди смеются?

Во всяком случае это тоже искусство, и такое, в котором знаменитые певцы достигли многого. Певец может тоже сколько угодно играть и кокетничать своим голосом, но в конце концов вся эта игра должна быть связана с какими-то эмоциями, ведь просто так никто не перейдет от разумной речи к значительно более громкому пению. А публика ищет в театре именно переживаний, которых дома за игрой в вист или домино не получишь. Возможно, раньше все было иначе: великие маэстро находили среди певцов великих приверженцев. То чудесное впечатление, которое они создавали совместными усилиями, еще не забыто и часто вдохновляет для новых исполнений. Конечно, мы знаем, что пение должно воздействовать и драматически, мы хотим этого, и потому наши певцы учатся владеть эмоциями,

чтобы создавалось впечатление, будто они всегда во власти чувства. Правила на этот счет установлены совершенно точные. После воркованья и щебета взрыв действует потрясающе; это не похоже на правду, ну так на то это и искусство.

У вас все еще остается сомнение, ибо вы пренебрежительно относитесь к поверхностным музыкальным сочинениям, которые исполняют эти певцы. Откуда же берутся такие сочинения? Они возникают по воле именно тех певцов, согласно вкусу которых они изготовлены. Но ради всего святого, скажите, какой подлинный маэстро захочет заниматься подобной ремесленной работой? А как будет обстоять дело, если этим прославленным кумирам итальянской оперы надо будет выступить в подлинном произведении искусства? Могут ли они загореться искренним чувством? Могут ли они воспринять волшебную искру того чудесного алмаза?

Глядите-ка: «Don Giovanni»! Да еще моцартовский! Именно так напечатано на сегодняшней театральной афише. В таком случае идемте, послушаем и посмотрим!

И странное дело, со мной творилось что-то непонятное, когда я недавно на самом деле слушал «Дон Жуана» в исполнении знаменитых итальянцев; я не мог выбраться из хаоса самых различных ощущений: тут были действительно превосходные актеры, но наряду с ними и просто смехотворные певцы, вытеснявшие первых. Гризи³ была великолепной донной Анной, Лаблаш⁴ — непревзойденным Лепорелло. Прекрасная, богато одаренная женщина, проникнутая одним желанием: быть моцартовской донной Анной! Тут было все: тепло, нежность, пылкая страсть, печаль и стенания. О, она знала, что засыпанный рудокоп еще жив, и, к моей радости, укрепила и во мне эту веру. Но она, дурочка, сохла от любви к господину Тамбурини⁵, прославленному на весь мир баритону, который пел и играл Дон Жуана. Он весь вечер не расставался с деревянной шпагой, которая путалась у него в ногах и была ему так же не по душе, как и эта злополучная роль.

Я уже раз слышал его в одной из опер Беллини, вот тогда я понял, чему он обязан своей мировой славой: тут было и «tremate» и «maledetta» — словом, весь арсенал итальянского пафоса! Сегодня дело не шло: короткие, быстрые музыкальные фразы мелькали и уносились прочь, как мимолетные тени; много быстрого речитатива. Все су-

хо, бледно, — словом, рыба, выброшенная на песок. Казалось, что и публика выброшена на песок; весь зрительный зал вел себя чрезвычайно благонаравно, ни следа обычного неистовства. А может, публика замерла в торжественном благоговении, воздавая должное подлинному гению, распростершему крылья над зрительным залом? Посмотрим, что будет дальше. Во всяком случае и божественная Гризи в этот вечер не очень увлекла зал; вероятно, публике была не совсем понятна ее тайная страсть к надоевшему всем Дон Жуану. Но был еще Лаблаш — колосс и до мозга костей Лепорелло. Как это ему удалось? Его огромный бас звучал великолепно, и все же перед вами был болтун, пустомеля, озорной шутник, трусишка, у которого от страха поджилки трясутся; раз он даже свистнул, однако голос его прозвучал чудесно, как дальний звон церковного колокола. Он не стоял, не ходил, но он и не плясал и все же был в непрерывном движении, появлялся то тут, то там, повсюду, но он не мешал, незаметно оказывался он там, где по ситуации нужен был веселый шутник или трус. В этот вечер Лаблашу совсем не аплодировали; что, пожалуй, можно бы считать разумным, отнеся это за счет драматического *goût** публики. Зато публика проявляла явное недовольство тем, что ее признанная любимица мадам Персиани⁶ (с дрожью в сердце произношу я это имя!) не могла справиться с ролью Церлины. Я заметил, что зрители рассчитывали получить безграничное удовольствие от ее пения, и у того, кто слышал ее раньше в «*Elisir d'amore*»** было на то полное основание. В том, что сегодня публике никак не удавалось прийти в восторг, был, несомненно, повинен Моцарт: опять же песок для такой веселой рыбки. Ах, чего бы не дали сегодня зрители и Персиани, если бы было дозволено прибегнуть к какому-нибудь вставному номеру из «Любовного напитка»! Действительно, постепенно мне стало ясно, что сегодня с обеих сторон было решено проявить чрезвычайное благонаравие: в зале царило полное согласие, которое я долгое время не мог себе объяснить. Судя по всему публика была настроена на «классический» лад, так почему же тогда великолепная донна Анна не вызвала своим несравненным, можно сказать, идеальным исполнением общий восторг, к чему, казалось, сего-

* Вкуса (франц). — *Примеч. пер.*

** «Любовный напиток» (итал.). — *Примеч. пер.*

дня все только и стремились? Зачем вообще пришли все эти зрители на «Дон Жуана», если они в полном смысле этого слова не желают увлечься этим спектаклем? Весь этот вечер, по правде говоря, казался неизвестно зачем добровольно взятой на себя пыткой; но с какой целью? Ведь какая-то выгода должна тут быть, ибо парижская публика не скупится на траты, но всегда хочет что-нибудь за это получить, пускай даже что-нибудь совсем нестоящее?

И для этой загадки тоже нашлась отгадка: *в этот вечер Рубини⁷ выделял свою знаменитую трель от ля до си-бемоль*. Тогда мне все стало ясно. Как мог я придавать серьезное значение бедному осмеянному дону Октавио, тенору, — заместителю Дон Жуана? И сегодня мне долгое время поистине было очень жаль обычно столь невероятно чествуемого Рубини, этого чудо-тенора, который со своей стороны с большой неохотой отвечал заданный ему Моцартом урок. Вот он идет, этот скучный солидный мужчина, влекомый порывистой, божественной донной Анной, и теперь он со скорбной миной спокойно стоит у тела того, кого надеялся назвать своим тестем и кому не суждено было благословить его на счастливый брак. Многие утверждают, будто Рубини был раньше портным и до сих пор еще смахивает на портного; но в таком случае я ожидал бы от него большей прыти: а он, где стал, там и стоял, не сходя с места, и петь он мог, не меняя выражения лица, даже руку к сердцу подносил чрезвычайно редко. На этот раз пение совсем его не трогало. Вероятно, он приберегал свой уже довольно старческий голос для чего-либо более интересного, чем избитые слова утешения, с которыми он обращался к своей возлюбленной. Мне это было понятно, я нашел, что он человек разумный, и так как дон Октавио, где бы и когда он ни появлялся, неизменно был все тем же, то я в конце концов решил, что так оно и пойдет до финала, и все настоятельнее задавал себе вопрос: в чем смысл, в чем цель такого непонятого умерщвления плоти, как присутствие на этом спектакле? Но, оказывается, я ошибся. Зал вдруг заволновался, появились все признаки наступившего напряженного ожидания, свойственные просвещенной публике. Зрители забеспокоились, начали перешептываться, переглядываться, заиграли веера. Октавио остался на сцене один. Я думал — он хочет что-то анонсировать, ибо он подошел к самой суфлерской будке, но он

остановился и с бесстрастным лицом слушал оркестровое вступление к своей арии В-dur (си-бемоль мажор). Мне показалось, что ригурнель длилась дольше обычного, но я заблуждался — певец просто чуть слышно прошептал первые десять тактов своей арии, и когда я наконец уразумел, что он только делает вид, будто поет, я, право же, задал себе вопрос: уж не потешается ли над нами этот милейший человек? Но лица зрителей были серьезны; они знали, что происходит, ибо на одиннадцатом такте Рубини с неожиданной силой взял ноту фа, и короткий ниспадающий пассаж прозвучал громовым ударом, но уже на двенадцатом такте голос опять потерялся в еле-еле слышном лепете. Я чуть не расхохотался, но в зале снова воцарилась мертвая тишина: приглушенные звуки оркестра, неслышно поющий тенор. Пот выступил у меня на лбу. Казалось, готовится что-то ошеломляющее, и действительно, за неслышным последовало неслыханное. Подошел семнадцатый такт арии: певцу надо было держать ноту фа в течение трех тактов. Но что особенного можно сделать с фа? Рубини мог проявить во всю силу свой божественный голос только на си-бемоль: он должен взять си-бемоль, какой же смысл иначе просидеть целый вечер в итальянской опере! Как прыгун, готовясь к прыжку, раскачивается на трамплине, так и дон Октавио, утвердившись на трехтактовом фа, в течение двух тактов осторожно, но упорно усиливал звук и теперь, на третьем такте, отобрал у скрипок трель и на ноте ля со все возрастающей силой выделяет сам эту трель, в четвертом такте он взлетает на си-бемоль, словно нет ничего проще, и с высоты этой ноты блистательной руладой обрушивается на зал и замирает в беззвучном лепете. Все, он кончил, остальное было не важно. Все духи ада были выпущены на волю, но завладели они не сценой, как полагалось в финале этой оперы, а публикой. Загадка была отгадана: чтобы услышать этот кунштюк — вот ради чего собрался этот зрительный зал, вот ради чего битых два часа выдерживала публика полное отсутствие всех привычных оперных деликатесов, вот ради чего простила она Гризи и Лаблашу их серьезное отношение к этой музыке и теперь чувствовала себя на вершине блаженства: она была вознаграждена тем чудным мгновением, когда Рубини взлетел на си-бемоль!

Один немецкий поэт убеждал меня, что французы, как там ни говори, подлинные «греки» нашего времени и что

в них, особенно в парижанах, есть нечто от афинян, ибо именно они особенно тонко чувствуют форму. В этот вечер я вспомнил его слова; действительно, чрезвычайно элегантная публика не проявила никакого интереса к содержанию нашего «Дон Жуана». Для нее оно было чем-то вроде манекена, и потому формально оправдать существование этого музыкального произведения можно было, только задрапировав его пышными складками исполнительской техники. Делать это по-настоящему умел только Рубини, и поэтому можно понять, почему именно этот холодный, почтенный человек был в таком фаворе у парижан, был кумиром просвещенных любителей музыки. В своем пристрастии к исполнительской стороне произведения они зашли так далеко, что их эстетический интерес вызывает только исполнение, а чувство возвышенного, душевного, прекрасного все более и более заметно в них остывает. Ни благородство и красота Гризи, ни ее полный чувства голос не тронули их: вероятно, она казалась им слишком реалистичной. Зато у них есть Рубини, тучный филистер с приятными бакенбардами, к тому же старый, с осевшим голосом, который он расходует крайне скупно, чтобы не утруждать его зря; его, разумеется, ставят выше всех; ясно, что он вызывает восхищение не своей «материей», а чисто духовной формой. И эту форму навязывают теперь всем парижским певцам: каждый поет à la Рубини. Рецепт таков: некоторое время петь неслышно, затем неожиданно ошеломить всех прибегавшимся до времени взрывом, и сейчас же вслед за тем опять прибегнуть к эффекту чревоуращения. Господин Дюпре⁸ теперь так и делает. Я непрестанно озирался вокруг, стараясь обнаружить, где тут спрятан подручный певца, уж не под сценой ли, уж не оттуда ли он, как труба в «Роберте-Дьяволе», вступил вместо явного певца, который с неподвижным лицом стоял у суфлерской будки. Но это и есть «искусство». Где нам, дуракам, это понять! По правде говоря, итальянский спектакль «Дон Жуана» помог мне прийти к выводу, примиряющему со многим: значит, встречаются и среди исполнителей подлинные художники, иначе говоря — и исполнитель может быть подлинным художником. К сожалению, они теряются среди других, и тому, кто умеет их отличить, становится грустно. В этот вечер меня огорчили Лаблаш и Гризи, а Рубини очень развеселил. Может быть, выставлять напоказ столь неодинаковых исполнителей вредно? Человеческое сердце такое слабое,

а в моральной деградации, должно быть, все-таки есть что-то привлекательное. Играть с чертом опасно! В конце концов он придет, пусть ты его и не ждешь. Так случилось в этот вечер с господином Тамбурини, хотя он никак этого не ожидал. Рубини, к своему счастью, взлетел на си-бемоль и с его высоты, спокойно усмехаясь, глядел вниз на черта. Я подумал: «Господи, хоть бы черт его взял!»

Мерзкая мысль! Весь зрительный зал бросился бы следом за ним в преисподнюю.

(Продолжение на том свете.)

ПАЛОМНИЧЕСТВО К БЕТХОВЕНУ

Нужда и забота, богини — покровительницы немецкого музыканта (конечно, в том случае, ежели он не стал капельмейстером какого-нибудь придворного театра), нужда и забота, да будет воздана вам хвала в этих моих воспоминаниях! Вас славословлю я, верные подруги моей жизни! Вы постоянно сопутствовали мне и никогда меня не покидали, неизменно отстраняли вы сильной дланью своей улыбавшиеся мне счастливые перемены жизни, неизменно охраняли от докучливых солнечных взоров фортуны! Неизменно бросали черную тень на низменные блага земные! Дайте мне возблагодарить вас за неустанную вашу приверженность! Но, ежели это возможно, осчастливьте кого-нибудь другого своим покровительством; мне бы из чистого любопытства хотелось узнать, как живется *без* вас. Исполните мою просьбу и не оставьте без вашего настойчивого внимания хотя бы наших политических мечтателей — безумцев, желающих во что бы то ни стало объединить под единым скипетром всю Германию: ведь тогда будет только один придворный театр, а значит, и одно место придворного капельмейстера! Что станет тогда с моими планами, с моими надеждами, и без того уже для меня самого смутными и неясными, а ведь пока еще в Германии так много придворных театров. Но вижу: я впадаю в богохульство. Простите, о богини-покровительницы, только что высказанное дерзновенное пожелание! Но вы знаете мое сердце, вам известна моя преданность, преданность, которая останется неизменной, даже если бы в Германии была тысяча придворных театров! Аминь!

Этой каждодневной молитвой я предваряю все мои начинания, а значит, ею же начну и рассказ о моем паломничестве к Бетховену.

На тот случай, если после моей смерти этот документ будет опубликован, я счел также необходимым рассказать, кто я, потому что иначе многое может остаться непонятным. Итак, да будет это известно вам, читатели, и вам, мои душеприказчики!

Я родился в небольшом городке Средней Германии. Не могу точно сказать, к чему меня предназначали родители, помню только, что как-то вечером я впервые услышал одну из симфоний Бетховена, меня бросило в жар, я заболел горячкой, а выздоровев, стал музыкантом. Вероятно, этому случаю я обязан той особой любовью, тем почитанием и преклонением, с которыми относился к Бетховену, хотя потом познакомился также с произведениями других превосходных композиторов. Самой большой моей радостью было всецело погрузиться в глубину его гения, так что в конце концов я воображал себя его частицей и в качестве такой крошечной частицы почитал себя приобщившимся к возвышенным идеям и взглядам, короче говоря, я становился тем, кого рассудительные люди обычно называют глупцом, но моя одержимость была доброго свойства и никому не вредила; хлеб в ту пору я ел очень черствый, а вино пил сильно разбавленное водой, потому что уроками музыки, уважаемые читатели и душеприказчики, у нас много не заработаешь!

Так я и жил в каморке под крышей, и вот в один прекрасный день меня осенило, что тот, перед чьими творениями я преклоняюсь, не умер. Я не понимал, как я не подумал об этом раньше. Мне и в голову не приходило, что Бетховен может, как и мы, грешные, есть хлеб, дышать воздухом — словом, существовать. А ведь Бетховен жил в Вене и тоже был бедным немецким музыкантом.

С той поры я не знал покоя! Все мои помыслы были направлены на одно: *увидеть Бетховена!* Ни один мусульманин не горел более пламенной верой, отправляясь в паломничество к гробу пророка, чем я, стремясь совершить паломничество к скромному обиталищу Бетховена.

Но с чего начать, как привести в исполнение задуманное? До Вены было далеко, и для путешествия туда нужны были деньги. А я, несчастный, едва-едва зарабатывал на жизнь! Значит, надо было изобрести какие-то необычные пути, чтобы раздобыть деньги на дорогу. Я отнес в нотное издательство несколько фортепианных сонат, которые сочинил, следуя образцу обожаемого маэстро. Издатель в не-

многих словах дал мне понять, что я глупец, и посоветовал, буде я пожелаю заработать несколько талеров музыкальными произведениями, создать себе для начала хоть какое-нибудь реноме галопами и попури. Я содрогнулся, но страстное желание увидеть Бетховена победило; я стал сочинять галопы и попури, но со стыда не смел взглянуть на портрет Бетховена, ибо это казалось мне кощунством.

На мое горе, издатель даже не заплатил мне за эти первые плоды моего грехопадения, разъяснив, что прежде надо составить себе хоть какое-нибудь имя. Я опять содрогнулся и впал в отчаяние, но в своем отчаянии сочинил несколько отличных галопов. И действительно, мне за них заплатили; в конце концов я скопил достаточно денег, чтобы выполнить задуманное. Но на это ушло два года, и все это время я боялся, как бы Бетховен не умер раньше, чем я успею составить себе имя галопами и попури. Благодарение богу, он дожил до моей славы! Святой Бетховен, прости мне это реноме, я добивался его, чтобы иметь возможность увидеть тебя!

Какое блаженство! Я приблизился к достижению цели! Не было человека счастливее меня! Оставалось только собраться в путь и начать свое странствие. Когда я вышел из городских ворот и направил свои стопы на юг, меня охватил священный трепет! Я бы охотно сел в дилижанс, не потому, что я испугался трудностей путешествия пешком (о, я бы с радостью перенес любые тяготы ради поставленной мною цели!), — нет, только потому, что в дилижансе скорее добрался бы до Бетховена. Но я еще недостаточно прославился своими галопами и потому не мог заплатить за проезд. Итак, я был согласен на все лишения и почитал себя счастливым оттого, что иду к своей цели. О, каким мечтам, каким грезам я предавался! Влюбленный, после долгих лет разлуки возвратившийся к возлюбленной своей юности, не мог быть счастливее меня.

И вот я вступил в Богемию, в край арфистов и уличных певцов. В маленьком городке я повстречался с компанией бродячих музыкантов, они составляли небольшой оркестр: контрабас, две скрипки, две валторны, кларнет и флейта; кроме того, с ними были арфистки и две певицы с отличными голосами. Они играли танцы и пели песни; а собрав деньги, шли дальше. Я опять набрел на них — они расположились отдохнуть и поесть неподалеку от проезжей дороги в чудесном уголке в тени деревьев. Я присоединил-

ся к ним, назвался тоже странствующим музыкантом, и вскоре мы подружились. Я слышал, как они играли танцы, и потому робко осведомился, играют ли они уже и мои галопы? Какие прекрасные люди! Мои галопы были им неизвестны! О, как мне это было приятно!

Я поинтересовался, играют ли они что другое, не только танцы.

— Да,— ответили они,— но для себя, а не для господ.

Они достали ноты — я увидел Седьмую симфонию Бетховена и с удивлением спросил, неужели они играют и такие вещи?

— А почему нет? — сказал старший. — У Иозефа, второй скрипки, болит рука, он не может играть, а то мы не преминули бы доставить себе это удовольствие.

Вне себя от радости, я тут же схватил скрипку Иозефа, обещая, насколько это в моих силах, заменить его, и мы начали симфонию Бетховена.

О, какой восторг! Здесь, в Богемии, на проезжей дороге, под открытым небом услышать бетховенскую симфонию, исполненную бродячими музыкантами с такой точностью, такой техникой, с таким глубоким чувством, как не часто услышишь в исполнении искуснейших виртуозов. Великий Бетховен, прими от нас достойное тебя жертвоприношение!

Мы уже играли финал, когда — шоссе в этом месте делало поворот и шло в гору — медленно и бесшумно подкатил и остановился около нас элегантный дорожный экипаж. В экипаже лежал вытянувшись удивительно длинный и удивительно белобрысый молодой человек, он с явным вниманием прослушал нашу музыку, потом достал бумажник и сделал какие-то заметки. Затем бросил нам золотую монету и приказал ехать дальше, сказав своему лакею несколько слов по-английски, из чего мне стало ясно, что это англичанин.

Этот инцидент испортил нам настроение; к счастью, мы уже доиграли симфонию. Я обнял своих новых друзей и хотел присоединиться к ним, но они сказали, что возвращаются домой в родную деревню и дальше свернут с проезжей дороги и пойдут проселком. Если бы меня не дождался Бетховен, я, конечно, проводил бы их туда. Итак, мы трогательно распрощались, и я пошел своей дорогой. Потом я вспомнил, что никто не нагнул за золотым, брошенным англичанином.

На ближайшем постоялом дворе, куда я завернул, чтоб

отдохнуть и подкрепиться, я увидел англичанина, сидевшего за обильным обедом. Он долго разглядывал меня, наконец обратился ко мне на сносом немецком языке.

— Где ваши коллеги? — спросил он.

— Пошли домой, — ответил я.

— Возьмите скрипку и сыграйте еще что-нибудь, — сказал он. — Вот деньги.

Это рассердило меня, я заявил, что не играю за деньги, а кроме того, у меня нет скрипки, и в кратких словах я рассказал, как встретился с теми музыкантами.

— Музыканты хорошие, — заметил англичанин, — и симфония Бетховена тоже очень хороша.

Его слова поразили меня; я спросил, не занимается ли он музыкой?

— Yes, — ответил он, — два раза в неделю я играю на флейте, по четвергам на валторне, а по субботам занимаюсь композиторством.

Я был удивлен: такие способности! Ни разу в жизни не слышал я о странствующих английских музыкантах; я подумал, что им, верно, живется неплохо, раз они могут путешествовать в таких комфортабельных экипажах. Я спросил, профессиональный ли он музыкант.

Ответа мне пришлось ждать очень долго; наконец он медленно изрек, что у него много денег.

Я понял свою ошибку: мой вопрос его, конечно, обидел. В смущении я замолчал и принялся за свой скромный обед.

Однако англичанин, опять долго рассматривавший меня, снова заговорил.

— Вы знаете Бетховена? — спросил он.

Я ответил, что никогда не был в Вене и теперь как раз иду туда, чтобы удовлетворить мое горячее желание — увидеть обожаемого маэстро.

— Откуда вы идете? — спросил он.

— Из Л.

— Это недалеко, я еду из Англии и тоже хочу познакомиться с Бетховеном. Мы оба познакомимся с ним; он очень известный композитор.

«Какое поразительное совпадение! — подумал я. — Великий маэстро, каких различных людей ты влечешь к себе! К тебе идут пешком, к тебе едут в экипажах». Англичанин заинтересовал меня; но, должен признаться, я не завидовал его экипажу. Мне представлялось, что в моем трудном пешем паломничестве больше святого чувства, больше бла-

гочестия, и достижение цели дает мне больше счастья, чем ему, этому надменному спесивцу.

Тут раздался рожок почтальона; англичанин уехал, крикнув мне на прощание, что раньше меня увидит Бетховена.

Я прошел пешком всего несколько часов и тут опять неожиданно наткнулся на него. Его экипаж со сломанным колесом стоял на дороге, англичанин в величественном спокойствии восседал еще в нем с лакеем на запятках, хотя экипаж сильно накренился на один бок. Мне было сказано, что они дожидаются почтальона, который побежал в довольно отдаленную деревню за кузнецом. Его ждали уже давно; лакей говорил только по-английски, и потому я решил пойти в деревню и поторопить почтальона и кузнеца. Действительно, почтальона я нашел в трактире, где он пил водку, не очень озабоченный судьбою своего пассажира; все же я быстро доставил его вместе с кузнецом к пострадавшему экипажу. Колесо починили, англичанин обещал уведомить Бетховена о моем визите и... уехал.

Велико было мое удивление, когда на следующий день я опять застал его на дороге! На этот раз экипаж с четырьмя целыми колесами спокойно стоял у обочины; англичанин читал книгу и, казалось, обрадовался, увидя меня, шагавшего по дороге.

— Я уже давно стою здесь, — сказал он, — мне пришло в голову, что я поступил неучтиво, не пригласив вас поехать со мной к Бетховену. Ехать куда приятнее, чем идти. Садитесь ко мне в экипаж.

Я снова был удивлен. Некоторое время я, правда, колебался, не принять ли его приглашение, но вскоре вспомнил обет, данный мною вчера, когда я смотрел вслед уезжавшему англичанину: я дал обет при любых обстоятельствах совершить задуманное паломничество пешком, о чем я и заявил ему. Теперь был удивлен англичанин: он не мог меня понять. Он повторил свое приглашение, сказав, что поджидает меня уже несколько часов, хотя очень задержался на ночевке, так как колесо требовало основательной починки. Мое решение осталось непреклонным, и он, не переставая удивляться, уехал.

По правде говоря, в душе я питал к нему антипатию — у меня возникло какое-то смутное предчувствие, что этот англичанин причинит мне немало неприятностей. К тому же его почитание Бетховена, равно как и намерение познако-

миться с ним, представлялось мне, скорее, пустой причудой богатого джентльмена, а не глубокой внутренней потребностью восторженной души. Поэтому я предпочитал держаться от него подальше, дабы не осквернить общением с ним мое благоговейное стремление.

Но, словно желая подготовить меня к тем опасностям, которые мне сулила встреча с этим джентльменом, судьба вечером того же дня снова свела меня с ним около харчевни, где он, по всей видимости, меня поджидал, ибо сидел на переднем сиденье экипажа и смотрел на дорогу в обратном направлении, мне навстречу.

— Сэр,— обратился он ко мне,— я снова уже несколько часов дожидаю вас: угодно вам вместе со мной поехать к Бетховену?

На этот раз я почувствовал не только удивление, но и тайный страх. Такое настойчивое желание услужить мне я мог объяснить единственно тем, что англичанин, заметив мою все растущую антипатию, навязывает мне свое общество на мою погибель. Я опять отклонил его приглашение, на этот раз с нескрываемой досадой.

Тогда он горделиво заявил:

— Goddam, вы мало цените Бетховена. Я его скоро увижу!

Он тут же быстро уехал.

На этот раз встреча оказалась последней — на моем еще долгом пути до Вены я больше не видел этого сына Альбиона. И вот я очутился на улицах Вены. Конец моего паломничества был достигнут. С какими чувствами вступил я в мою мекку! Все тяготы долгого и трудного странствия были забыты: я у цели, в стенах того города, где живет Бетховен.

Я был слишком взволнован, чтобы уже сейчас думать о выполнении своего намерения. Правда, я сразу осведомился, где живет Бетховен, но только для того, чтобы самому поселиться поблизости. Почти напротив того дома, где жил маэстро, находилась не слишком фешенебельная гостиница; я занял там небольшую комнатку на шестом этаже и стал готовиться к величайшему событию моей жизни — встрече с Бетховеном.

После двухдневного отдыха, во время которого я предавался посту и молитве и не делал попыток ближе познакомиться с Веной, я набрался храбрости, покинул гостиницу и перешел наискосок к этому достопримечательному

дому. Мне было сказано, что господина Бетховена нет дома. Я был доволен: таким образом, у меня оставалось еще некоторое время, чтобы собраться с мыслями. Но когда за тот же день я еще четыре раза получил тот же ответ, да сверх того в несколько повышенном тоне, я счел этот день несчастливым и с огорчением отложил визит.

Когда я шел обратно в гостиницу, мне довольно приветливо поклонился из окна бельэтажа мой англичанин.

— Видели Бетховена? — спросил он.

— Пока еще нет: я не застал его, — ответил я, удивленный этой новой встречей. Он поджидал меня на лестнице и чрезвычайно любезно стал настоятельно звать к себе.

— Сударь, — сказал он, — я видел, что вы пять раз за сегодняшний день ходили к дому Бетховена. Я уже несколько дней здесь и остановился в этой отвратительной гостинице, чтобы быть поблизости от маэстро. Поверьте мне, получить возможность поговорить с ним очень трудно; этот джентльмен чрезвычайно капризен. В первый день я ходил к нему шесть раз и все шесть раз не заставал его дома. Теперь я встаю очень рано и до поздней ночи сижу у окна, чтобы увидеть, когда Бетховен выйдет из дому. Но этот джентльмен как будто никогда не выходит из дому.

— Так вы полагаете, Бетховен и сегодня был дома и приказал не принимать меня? — воскликнул я в полном смятении.

— Разумеется, и вас и меня не приняли. И мне это очень неприятно, ведь я приехал познакомиться с Бетховеном, а не с Веной.

Это известие очень меня огорчило. Тем не менее на следующий день я опять попытал счастья, но и на этот раз безуспешно — врата неба оставались закрытыми.

Англичанин, не отходивший от окна, с напряженным вниманием следя за моими бесплодными попытками, в конце концов достоверно узнал, что квартира Бетховена выходит не на улицу. Он был раздосадован, но все так же бесконечно упорен. Зато я вскоре потерял терпение, к чему у меня, конечно, было больше оснований: незаметно прошла уже неделя, я же так и не достиг своей цели, а на выручку с моих галопов жить долго в Вене не представлялось возможным. Постепенно я начал впадать в отчаяние.

Я поделился своим горем с хозяином гостиницы. Он

усмехнулся и обещал объяснить мне причину моих неудач, если я дам слово не выдавать его англичанину. Чувствуя, что надо мной тяготеет злой рок, я дал просимое обещание.

— Видите ли, у меня останавливается очень много англичан с целью увидеть господина Бетховена и познакомиться с ним,— сказал честный хозяин.— Это очень раздражает господина Бетховена, он так возненавидел этих господ, что не допускает к себе приезжих. У него, конечно, есть свои причуды, но их надо ему простить. Для меня же это доход — в гостинице всегда полно постояльцев-англичан, которые вынуждены жить здесь дольше, чем если бы господин Бетховен был доступен, но раз вы обещаете не спугнуть этих господ, то я надеюсь, что смогу вам помочь и найду способ, как вам встретиться с господином Бетховеном.

Его слова очень меня обнадежили. Так значит, мне, бедняге, потому не везло, что я сошел за англичанина! Да, не зря у меня было предчувствие: англичанин — вот кто был моим погубителем! Я хотел тут же съехать отсюда, потому что всех здешних постояльцев в бетховенском доме считали за англичан, поэтому впал в немилость и я. Однако меня удержало обещание хозяина указать мне, как встретиться и поговорить с Бетховеном. Англичанин, которого я теперь от всей души возненавидел, занялся тем временем всякими интригами и подкупам, но безрезультатно.

Так прошло еще несколько бесплодных дней, за время которых изрядно поистощилась сумма, вырученная мною за галопы. Наконец хозяин поведал мне, что я не премину встречу Бетховена в некоей пивной с садом, где он бывает почти ежедневно в определенный час. Мой советчик сообщил мне также достоверные приметы великого композитора, по которым я обязательно должен буду его узнать. Я ожил и решил не откладывать своего счастья до завтрашнего дня. Подстеречь Бетховена, когда он выходит из дому, я никак не мог, так как он всегда пользовался черным ходом,— значит, мне не оставалось ничего другого, как пойти в пивную. К моему огорчению, и в этот и в последующие два дня я напрасно дожидался там Бетховена. Наконец, на четвертый день, когда я опять направил свои стопы к злосчастной пивной, я, к своей досаде, заметил, что в отдалении за мной осторожно и не спеша сле-

дует мой англичанин. Он, несчастный, не оставлял своего наблюдательного поста у окошка, и от него не могло укрыться, что ежедневно в определенное время я выхожу из гостиницы и иду в одном и том же направлении. Это его поразило, и, сразу заподозрив, что я открыл путь, как добраться до Бетховена, он решил воспользоваться этим заподозренным им открытием. Он сообщил мне это с величайшей непринужденностью и тут же заявил, что решил всюду следовать за мною по пятам. Напрасны были все мои старания обмануть его; убедить, что я просто для времяпрепровождения хожу в дешевую пивную, недостаточно фешенебельную для таких, как он, господ; решение его было непреклонно, и мне оставалось только проклинать свою судьбу. Под конец я попробовал отвадить его грубостью и отделаться от него неучтивым обхождением, но он нисколько не рассердился, а ограничился кроткой улыбкой. Им владела ставшая уже навязчивой идея увидеть Бетховена — все остальное его мало трогало.

И на сей раз этому действительно суждено было свершиться — я впервые увидел великого маэстро. Нет слов передать мой восторг, но одновременно и мою ярость, когда я, сидя за столиком рядом с пресловутым англичанином, увидел приближавшегося человека, и внешностью своей и осанкой вполне отвечавшего тому облику Бетховена, который мне нарисовал хозяин гостиницы. Длинный синий редингот, спутанные растрепанные седые волосы; а выражение лица совсем такое, каким, судя по хорошему портрету композитора, я уже давно рисовал его в своем воображении. Ошибки быть не могло: я узнал его в первое же мгновение! Быстрыми мелкими шагами прошел он мимо нас; от неожиданности и благоговения я не владел собой.

Англичанин не упустил из виду проявленных мною чувств; любопытным взглядом наблюдал он за вошедшим посетителем, который прошел в отдаленный уголок сада, где в этот час было еще довольно пусто, велел принести вина и погрузился в задумчивость. Мое громко бившееся сердце не могло меня обмануть: это был он! На какое-то мгновение я забыл о своем соседе и с неописуемым волнением жадным взглядом смотрел на человека, гений которого безраздельно владел всеми моими мыслями и чувствами с той поры, как я научился мыслить и чувствовать. Невольно я начал тихонько говорить сам с собой, и речь моя вылилась в своего рода монолог, который закончился

достаточно многозначительными словами: *«Бетховен, зна-чит, мне действительно дано лицезреть тебя?!»*

Ничто не скрылось от моего злополучного соседа, кото-рый близко придвинулся ко мне и, затаив дыхание, при-слушивался к тому, что я шептал. Он пробудил меня, прервав мой благоговейный экстаз, следующими словами:

— Yes! Этот джентльмен — Бетховен! Идемте предста-вимся ему безотлагательно!

В страхе и отчаянии я схватил проклятого англичанина за руку, стараясь его удержать.

— Что вы придумали?— воскликнул я.— Вы хотите нас скомпрометировать... здесь, в пивной... презрев все при-личия?

— О, это прекрасный случай,— возразил он,— навряд ли нам представится более удачный.

С этими словами он вытащил из кармана нечто вроде нотной тетради и хотел тут же двинуться к человеку в синем рединготе. Вне себя от ужаса, схватил я безумца за полы его сюртука и гневно крикнул:

— Вы что, с ума сошли?

Этот инцидент привлек внимание посетителя в синем рединготе. Он, к своей большой досаде, по-видимому, до-гадался, что является причиной нашего возбуждения, и, быстро допив вино, поднялся и пошел к выходу. Англи-чанин, как только это увидел, с такой силой рванулся впе-ред, что оставил одну полу сюртука у меня в руке, и устремился наперез Бетховену. Маэстро попытался уклониться от встречи, но негодник англичанин опередил его. Он отвесил изящный поклон по всем правилам последней английской моды и обратился к Бетховену со следую-щими словами:

— Имею честь представиться прославленному компози-тору, весьма достойному господину Бетховену.

Распространяться дальше ему не пришлось: после пер-вых же слов Бетховен, бросив взгляд на меня, поспешно отскочил в сторону и с быстротой молнии скрылся из сада. Тем не менее невозмутимый бритт сейчас же бросил-ся вслед за беглецом, но тут я изо всех сил вцепился в уцелевшую полу его сюртука. Он остановился, несколько удивленный, и воскликнул необычным для него тоном:

— Goddam! Этот джентльмен достоин быть англичани-ном! Он действительно великий человек, и я не премину с ним познакомиться.

Я окаменел: это ужасное происшествие убило последнюю мою надежду на исполнение самого пламенного желания моего сердца.

Да, теперь я понял, что отныне все мои попытки просто подойти и заговорить с Бетховеном обречены на неудачу. Денежные мои обстоятельства были в плачевном состоянии, и мне оставалось только решить, пуститься ли в обратный путь уже сейчас, ничего не добившись, или же сделать последнюю отчаянную попытку достигнуть цели. Первая мысль потрясла меня до глубины души. Как можно было не почувствовать себя уничтоженным: ведь ты стоял у самых врат величайшего святилища, вход в которое отныне закрыт для тебя навеки! Итак, раньше, чем откатиться от счастья моей души, я хотел сделать еще одну отчаянную попытку. Но какую? Что предпринять, какой дорогой пойти? Я долго не мог придумать ничего радикального. Мысль моя была парализована. Возбужденное воображение рисовало мне только то, что я пережил, когда вцепился в полу сюртука ужасного англичанина. От меня не ускользнул взгляд, искоса брошенный Бетховеном на меня, несчастного, в минуту крушения всех моих надежд; я чувствовал, что означал этот взгляд: он превратил меня в англичанина.

Что теперь предпринять, как рассеять подозрения маэстро? Надо было во что бы то ни стало объяснить ему, что я бесхитростный немец, сроднившийся с земной нищетой, но что душа моя исполнена неземных восторгов.

В конце концов я решил излить то, что лежало у меня на сердце, и написать Бетховену. Так я и сделал. Я написал ему: кратко изложил историю своей жизни, рассказал, как я стал музыкантом, как благоговею перед ним, как мечтал с ним познакомиться, как пожертвовал двумя годами жизни, чтобы составить себе имя сочинителя галопов, как начал и как окончил свое паломничество, какие страдания причинил мне англичанин и в каком я теперь ужасном положении. Перечисление моих страданий заметно облегчило мне душу, и, наслаждаясь этим чувством облегчения, я даже впал в несколько фамильярный тон и вплел в письмо совершенно откровенные и довольно решительные упреки композитору за несправедливое жестокосердие, с которым он обошелся со мной, беднягой. С истинным вдохновением закончил я наконец письмо; у меня рябило в глазах, когда я писал адрес: «Господину

Людвигу ван Бетховену». Я произнес еще про себя молитву и сам отнес письмо в дом, где жил Бетховен.

Исполненный восторга, шел я обратно, и — о боже! — опять у меня перед глазами оказался злополучный англичанин! Он следил из окна и за этим предпринятым мною последним шагом; по радостному выражению моего лица он понял, что я окрылен надеждой, и этого оказалось достаточно — он опять завладел мною. В самом деле, он остановил меня на лестнице, спросив:

— Есть надежда? Когда мы увидим Бетховена?

— Никогда, никогда! — крикнул я в отчаянии. — Вас Бетховен не желает видеть ни сейчас, ни в будущем и вообще никогда. Оставьте меня в покое, ужасный человек, нас ничто не связывает!

— Связывает, и даже очень многое, — хладнокровно ответил он, — где пола от моего сюртука, сэр? Кто дал вам право силой завладеть ею? Понятно ли вам, что в обхождении Бетховена со мною виновны вы? Как мог он счесть приличным вступить в разговор с джентльменом об одной поле?!

— Сударь, вашу полу вы получите обратно! — воскликнул я, вне себя от возведенного на меня обвинения. — Сохраните ее в качестве позорного напоминания о том, как вы оскорбили великого Бетховена и повергли в отчаяние бедного немецкого музыканта!

Он попытался удержать и успокоить меня, заверив, что у него еще очень много сюртуков в отличном состоянии, я только должен ему сообщить, когда Бетховену угодно будет нас принять. Но я сломя голову помчался к себе на шестой этаж, заперся и стал ожидать ответа Бетховена.

Но как описать, что творилось во мне, что творилось и вне меня, когда я через час и вправду получил обрывок нотной бумаги, на котором небрежным почерком было написано:

«Извините меня, господин Р., что я прошу Вас посетить меня только завтра утром, ибо сегодня я должен доставить на почту пакет напечатанных музыкальных произведений. Жду Вас завтра. Бетховен».

Прежде всего я упал на колени и возблагодарил небо за такую небывалую милость; глаза мне туманили горячие слезы. Но потом мои чувства нашли выход в безумной радости; я вскочил и в дикой пляске закружился по

своей каморке. Я сам не знал, что я отплясывал, помню только, к величайшему своему стыду, что насвистывал при этом один из моих галопов. Это огорчительное открытие привело меня в чувство. Я покинул свою комнатку, покинул гостиницу и, опьянев от радости, понесся по улицам Вены.

Господи боже, поглощенный своими неудачами, я совсем позабыл, что я в Вене. В какое восхищение привело меня праздничное оживление на улицах австрийской столицы! Я находился в восторженном состоянии и на все смотрел восторженными глазами. Несколькими поверхностными чувственностью венцев представлялась мне юношески свежим пылом; их легкомысленная и не слишком разборчивая погоня за наслаждениями казалась мне естественной и искренней восприимчивостью ко всему прекрасному. Я изучил пять ежедневных театральных афиш. Боже мой! На *одной* я прочитал: «Фиделио», опера ван Бетховена.

Я не мог не пойти в театр, хотя доходы от моих галопов заметно растаяли. Когда я вошел в партер, увертюра только что началась. Это была названная «Леонорой» переработка оперы, которая, к чести просвещенной венской публики, некогда провалилась. Я не слышал, чтобы она где-нибудь шла и в этом втором варианте¹. Можно себе представить мой восторг, когда я впервые услышал здесь то прекрасное новое, что было написано! Леонору пела молоденькая девушка; казалось, певица в таком юном возрасте уже сроднилась с гением Бетховена. С каким пылом, с какой поэзией исполнила она свою роль, как глубоко потрясла созданным ею образом этой необычной женщины!.. Имя певицы — Вильгельмина Шрёдер². Ей принадлежит великая заслуга: она открыла немецкой публике творение Бетховена; в этот вечер даже поверхностные венцы были охвачены восторгом. А если говорить обо мне, то передо мной отверзлись небеса; я был наверху блаженства и молился на этого гения, который — подобно Флорестану — вывел меня из мрака и оков к свету и свободе.

Ночью я не мог заснуть. То, что я пережил сейчас, и то, что предстояло пережить завтра, было слишком грандиозно, слишком захватывающе, спокойно перенести это в сновидение было невозможно. Я не спал, я мечтал и готовился предстать пред Бетховеном. Наконец занялся новый день; с нетерпением ждал я часа, подобающего для утреннего визита; час этот пробил, и я вышел из дому.

Меня ожидало самое значительное событие моей жизни: я был во власти этой мысли.

Но мне еще предстояло пережить ужасное испытание.

Прислонившись к входной двери того дома, где жил Бетховен, меня с невозмутимым хладнокровием поджидал мой злой гений, проклятый англичанин. Он подкупил всех, в том числе и хозяина нашей гостиницы; тот раньше, чем я, прочитал записку Бетховена и предал меня злосчастно-бритту.

При виде его меня прошиб холодный пот; исчезли поэзия и святое волнение: я снова был в его власти.

— Идемте,— сказал он,— представимся Бетховену!

Сначала я хотел пустить в ход ложь и стал утверждать, что иду совсем не к Бетховену. Но он тут же лишил меня возможности прибегнуть к уверткам — он со всей откровенностью рассказал, как узнал мою тайну, и заявил, что не отстанет, пока мы не уйдем от Бетховена. Сперва я попробовал отговорить его от этого намерения добром — ничего не вышло! Я рассвирепел — и опять ничего не вышло. Наконец я понадеялся на быстроту своих ног. Стрелой взлетел я по лестнице и как сумасшедший дернул звонок. Но мне не успели открыть, а джентльмен был уже тут как тут, он схватил меня за полу сюртука и сказал:

— Не убегайте! Я имею законное право на полу вашего сюртука. Я выпущу ее из рук только тогда, когда мы предстанем перед Бетховеном.

Я в ужасе обернулся, пытаюсь вырваться, я чувствовал искушение защититься от гордого сына Альбиона, дав волю рукам, но тут нам открыла дверь старуха служанка. Увидя столь необычную сцену, она хотела уже захлопнуть дверь. В испуге я назвал себя и заверил старуху, что приглашен господином Бетховеном.

Она еще колебалась, англичанин всем своим видом как будто пробудил в ней законное сомнение, но тут по счастливой случайности в дверях кабинета появился сам Бетховен. Воспользовавшись этой минутой, я быстро вошел и направился к маэстро, чтобы извиниться. Но одновременно я втащил за собой и англичанина, все еще намертво вцепившегося в меня. Он выполнил свое намерение и отпустил меня, только когда мы уже стояли перед Бетховеном. Я поклонился и пролепетал свое имя. Хотя Бетховен, конечно, не разобрал его, однако он, по-видимому, понял, что я именно тот, кто ему писал. Он пригласил

меня в комнату, а мой спутник, не обращая внимания на удивленный взгляд Бетховена, поспешил проскользнуть вслед за мной.

Я был здесь — в святилище, — но от мучительного смущения, в которое поверг меня злосчастный бритт, я окончательно растерялся и не мог прийти в благостное настроение, нужное мне, чтобы достойным образом насладиться выпавшим на мою долю счастьем. Облик Бетховена сам по себе не производил приятного и привлекательного впечатления. Одет он был по-домашнему, довольно неряшливо, с красным шерстяным шарфом, обмотанным вокруг живота; длинные и густые седые волосы были растрепаны, а хмурое, неприветливое выражение лица не способствовало преодолению моей робости. Мы сели за стол, заваленный бумагой и перьями.

Настроение было натянутое. Все молчали. Бетховен был явно недоволен, что вместо одного посетителя пришли двое.

Наконец он заговорил.

— Вы из Л.? — спросил он хриплым голосом.

Я хотел ответить, но он прервал меня, пододвинув лист бумаги и карандаш.

— Напишите, я не слышу, — прибавил он.

Я знал, что Бетховен глух, и был к этому подготовлен. Тем не менее произнесенные хриплым, надтреснутым голосом слова: «Я не слышу» — кольнули меня в самое сердце. Вести безотрадное нищенское существование, находить единственную возвышенную радость во властной мощи звуков и быть вынужденным сказать: «Я не слышу!» В один миг мне стал понятен внешний облик Бетховена, его скорбное лицо, хмурый недовольный взгляд, упрямо сжатые губы: *он не слышит!*

В полном замешательстве, не зная, что написать, я попросил его извинить меня и в немногих словах объяснил, почему я явился в сопровождении англичанина. А тот, вполне удовлетворенный, молча сидел напротив Бетховена, который, прочитав написанные мною строки, сердитым тоном спросил англичанина, что ему, собственно, угодно.

— Имею честь... — начал было бритт.

— Я не понимаю, — резко прервал его Бетховен. — Я не слышу и не могу много говорить. Напишите, что вам от меня надобно.

Англичанин с минуту спокойно подумал, затем достал

из кармана свою изящную нотную тетрадь и обратился ко мне:

— Хорошо. Напишите, что я прошу господина Бетховена просмотреть мое сочинение; ежели ему не понравится то или другое место, пусть будет так любезен и отметит его крестиком.

Я дословно написал его просьбу в надежде, что наконец отделаюсь от него; так и случилось. Прочитав, Бетховен со странной усмешкой положил сочинение англичанина на стол, кивнул и сказал:

— Я пришлю...

Мой джентльмен остался весьма доволен, встал, поклонился с особым изяществом и попрощался. Я вздохнул с облегчением: он ушел.

Только теперь я почувствовал себя в святилище. Даже лицо Бетховена прояснилось; мгновение он спокойно смотрел на меня.

— Бритт доставил вам много неприятностей,— начал он затем.— Утешимся оба. Путешественники-англичане до смерти меня замучили. Сегодня они приезжают смотреть на несчастного музыканта, как завтра, может быть, придут смотреть на диковинного зверя. Мне жаль, что я спутал вас с ним. Вы писали, что вам нравятся мои сочинения. Мне это приятно, я теперь не очень-то рассчитываю на успех моих произведений.

Доверительный тон его речи помог мне преодолеть мою робость; я затрепетал от радости, услышав эти простые слова.

Я написал, что не только я восторгаюсь каждым его произведением и что мое самое страстное желание — иметь возможность увидеть маэстро в моем родном городе, который почел бы его приезд величайшим для себя счастьем; тогда бы маэстро убедился, какое впечатление оказывают на тамошнюю публику его вещи.

— Да, я думаю, что в Северной Германии мои сочинения нравятся больше. На венцев я часто злуюсь; они ежедневно слушают столько всякой дряни, что не всегда бывают склонны серьезно прослушать что-либо серьезное.

Я хотел возразить и привел в доказательство то, что вчера в театре был свидетелем, с каким искренним энтузиазмом публика принимала «Фиделио».

— Гм, гм! — пробормотал маэстро.— «Фиделио»! Я знаю, эти люди рукоплещут только из тщеславия, ведь

они внушили себе, что, перерабатывая эту оперу, я просто последовал их совету. Вот они и хотят вознаградить меня за старание и кричат «браво!». Венцы — добродушный и неученый народ, потому я предпочитаю их людям рассудительным... Теперь «Фиделио» вам нравится?

Я сказал ему о впечатлении, произведенном на меня вчерашним спектаклем, и заметил, что от добавлений целое замечательно выиграло.

— Противная работа! — возразил Бетховен. — Я не сочинитель опер, во всяком случае я не знаю театра, для которого охотно снова написал бы оперу! Если бы я захотел написать оперу по своему вкусу, зрители убежали бы из театра, потому что в этой опере не было бы арий, дуэтов, терцетов и всех тех лоскутов, из которых в наше время шиваются оперы, а то, что написал бы вместо этого я, никакой певец не согласился бы петь и никакая публика — слушать. Им нравятся только лживый блеск, пустое сверканье и скучная слащавость. Того, кто написал бы подлинную музыкальную драму, сочли бы за дурака, да он бы и был дураком, если бы не оставил такое произведение для себя, а вынес его на суд публики.

— А как приступить к работе над такой музыкальной драмой? — в возбуждении спросил я.

— Как это делал Шекспир, когда писал свои драмы, — ответил он почти резко. А потом продолжал: — Кто старается приспособить всякую дребедень для певиц с более или менее сносными голосами и сорвать аплодисменты и крики «браво!», тому бы лучше быть парижским дамским портным, а не композитором музыкальных драм. Что касается меня, я для таких забав не гожусь. Я отлично знаю, что умные люди полагают, будто я силен в инструментальной музыке, а вокальная не моя стихия. Они правы, ибо под вокальной музыкой понимают только оперную, а чтобы я когда-нибудь сроднился с этой музыкой, от этого упаси меня бог!

Я позволил себе спросить, действительно ли он думает, что после прослушания его «Аделаиды»³ кто-либо посмеет усомниться в его блестящем даровании и как композитора вокальной музыки.

— Ну, «Аделаида» и произведения в том же роде — это в конце концов, мелочи, — возразил он, немного помолчав, — они довольно быстро попадают в руки профессиональных исполнителей и служат для них предлогом пока-

зять свои великолепные кунштюки. Но почему бы вокальной музыке не быть большим серьезным жанром, не хуже инструментальной, тем более если легкомысленная братия певцов будет относиться к ее исполнению с тем же уважением, которое требуется от оркестра, скажем, при исполнении симфонии? Голоса есть. Человеческий голос даже совершеннее и благороднее, чем любой оркестровый инструмент. Почему нельзя использовать его так же самостоятельно, как инструмент? Какие бы совершенно новые результаты были достигнуты при таком его применении! Человеческий голос, от природы совершенно не схожий по своему характеру с инструментом, особенно выделялся бы и запоминался на общем фоне оркестра и дал бы возможность создать самые разнообразные комбинации. Инструменты передают изначальные звуки мироздания и природы; то, что они выражают, нельзя точно определить, нельзя ясно установить их характер, ибо они передают изначальные чувства, как они возникали из хаоса первозданного мира, возможно, еще до появления того человека, который мог бы принять эти чувства в свое сердце. Совершенно иное — человеческий голос; он выражает человеческое сердце и его замкнутое индивидуальное чувство. Это ограничивает его характер, но зато он определен и ясен. Вот и надо соединить эти два элемента и слить их воедино! Необузданным, изначальным, беспредельным чувствам, которые передают инструменты, противопоставить ясные, определенные ощущения человеческого сердца, которые передает человеческий голос. Присоединение этого второго элемента окажет благотворное и смягчающее воздействие на борьбу изначальных чувств, введет их поток в определенное общее русло, а человеческое сердце, восприняв эти изначальные ощущения, станет шире и сильнее и обретет способность осознать в себе божественную сущность, до того жившую в нем как смутное предчувствие высшего существа.

Бетховен на несколько мгновений умолк, словно устав, затем, вздохнув, снова заговорил.

— Правда, при попытке решить эту задачу наталкиваешься на некоторые трудности. Чтобы петь, нужны слова. Но какими словами передать ту поэзию, которая должна лежать в основе подобного соединения всех этих элементов? От стихослогательства приходится отказаться, ибо для такой задачи слова звучат слишком слабо... Вы скоро

услышите новое мое произведение. Симфонию с хором. Я хочу обратить ваше внимание, как трудно мне пришлось из-за недостаточности стихослогательства, как бессильно было оно, призванное мною на помощь, помочь мне. Наконец я решил воспользоваться прекрасным гимном «К радости» нашего Шиллера; во всяком случае это благородное и возвышенное стихотворение, хотя оно далеко не выражает того, что в данном случае, правда, не могут выразить никакие стихи.

До сих пор я с трудом постигаю то счастье, которое выпало мне на долю, когда Бетховен сам своими намеками помог мне до конца понять его великую последнюю симфонию, в ту пору только-только законченную и нигде еще не исполнявшуюся. Я выразил ему восторженную благодарность за такую поистине редкую милость. Одновременно я написал, как восхищен неожиданным сообщением, что в скором времени можно надеяться услышать его новое большое произведение. Слезы выступили у меня на глазах — мне хотелось упасть перед ним на колени. Бетховен, казалось, заметил, как я растроган и взволнован. Он посмотрел на меня с улыбкой, одновременно и печальной и насмешливой.

— Вы сможете выступить в мою защиту, когда зайдет разговор о моем новом произведении. Вспомните меня: умные люди сочтут, что я помешался, во всяком случае громко объявят об этом. Но вы же видите, господин Р., что я еще не сошел с ума, хотя при моем несчастье это и могло бы случиться. От меня требуют, чтобы я сочинял соответственно принятым представлениям о том, что прекрасно и хорошо, и не думают, что у меня, несчастного глухого, могут быть свои, совершенно собственные мысли, что писать не так, как я чувствую, для меня невозможно. И что их прекрасные произведения я не могу ни почувствовать, ни помыслить, — иронически прибавил он, — в этом-то и есть мое несчастье!

С этими словами он встал и зашагал по комнате быстрыми мелкими шагами; я тоже встал, взволнованный до глубины души; я чувствовал, что дрожу. Продолжать разговор жестами или записками было немислимо. Я понимал, что мы дошли до поворотного пункта и теперь мой визит мог стать Бетховену в тягость. *Написать* глубоко прочувствованные слова благодарности и прощания казалось мне слишком будничным, я просто взял свою шляпу,

подошел к маэстро и предоставил ему прочитать в моих глазах то, что творилось у меня в душе.

Он, вероятно, понял меня.

— Вы уходите? — спросил он. — Вы еще пробудете несколько дней в Вене?

Я написал, что, предпринимая это путешествие, имел в виду только одно — познакомиться с ним, что необычайный прием, которым он меня удостоил, переполнил мое сердце радостью; я считаю, что моя цель достигнута, и завтра отправлюсь в обратный путь.

Он улыбнулся в ответ:

— Вы написали мне, каким образом заработали деньги на путешествие сюда. Вам надо было остаться в Вене и сочинять галопы — здесь этот товар в цене.

Я сказал, что с этим покончено навсегда, ибо я не знаю, ради чего еще стоило бы приносить подобные жертвы.

— Ну-ну, еще найдется ради чего, — возразил он. — Мне, старому дураку, жилось бы лучше, если бы я сочинял галопы; а так я всегда буду нищенствовать. Счастливого пути, — прибавил он, — вспоминайте меня и в невзгодах утешайтесь мною.

До слез растроганный, я уже собирался уходить, но он крикнул мне вдогонку:

— Пойдите! Надо еще отделаться от музыкального англичанина! Дайте я посмотрю, куда поставить кресты!

С этими словами он взял нотную тетрадь бритта и, усмехаясь, перелистал ее; затем аккуратно сложил все листы, обернул в бумагу, взял толстое нотное перо и вывел через всю обложку огромный крест. Затем передал тетрадь мне со словами:

— Вручите счастливицу его гениальное творение! Он осел, и все же я завидую его длинным ушам! Прощайте, голубчик, и поминайте меня добром!

Так он попрощался со мной. Взволнованный до глубины души, покинул я комнату и дом Бетховена.

У гостиницы я увидел, что лакей англичанина укладывает в дорожный экипаж кофры своего барина. Итак, тот тоже достиг своей цели; я должен был признать, что и он проявил упорство. Я поспешил к себе в номер и тоже приготовил свой узелок, чтобы завтра на рассвете отправить-

ся пешком в обратный путь. Я невольно расхохотался, взглянув на крест, украшавший творение англичанина. Все же этот крест был памятью о Бетховене, и я не пожелал отдать его злему гению моего паломничества. Я тут же принял решение: снял обложку, достал свои галопы, и вложил их в обертку, на которой был начертан суровый приговор. Англичанину я вернул его сочинения без обертки, сопроводив их письмецом, в котором сообщал, что Бетховен ему завидует и говорит, что не знает, куда поставить крест.

Выходя из гостиницы, я увидел моего злосчастливого товарища, который садился в карету.

— Прощайте! — крикнул он. — Вы оказали мне большую услугу. Мне было очень приятно познакомиться с господином Бетховеном. Хотите поехать со мной в Италию?

— А зачем вы туда? — в свою очередь спросил я.

— Хочу познакомиться с господином Россини, ведь он очень знаменит как композитор.

— Желаю счастья! — крикнул я. — Я познакомился с Бетховеном. Этого мне достаточно на всю жизнь.

Мы расстались. Я бросил еще раз полный печали взгляд на дом Бетховена и направил свои стопы на север, чувствуя себя выше и благороднее.

ИСКУССТВО И РЕВОЛЮЦИЯ

(1849)

Где некогда приходилось умолкать
искусству.

Вступали в свои права мудрые учения
о государстве и философии;

Там, где сейчас государственный муж
и философ бессильны.—

Снова вступает в свои права художник.

Почти везде в настоящее время художники жалуются на тот ущерб, который приносит им революция. Они винят не великую битву на улицах, не внезапное резкое потрясение социального здания и не быструю смену правительства. Эти грозные события, взятые сами по себе, оставляют обыкновенно в известной степени лишь преходящее впечатление и вызывают непродолжительное замешательство, тогда как именно в последнее время потрясения эти отличаются особенной продолжительностью и смертельно поражают современное искусство. Устои, на которых покоились до сих пор барыш, торговля и богатство, в настоящую минуту представляются далеко не прочными, и, несмотря на восстановление внешнего спокойствия и совершенно нормальных по видимости общественных взаимоотношений, жгучая забота и мучительная боязнь глубоко разъедают самое сердце этой жизни: трусливость духа предприимчивости парализует кредит; кто хочет наверняка сохранить то, что имеет, отказывается от проблематического барыша, промышленность в застое, и искусству нечем жить.

Было бы жестоко отказать в сочувствии тысячам людей, впавшим в такое отчаяние. Еще недавно художник, пользовавшийся известностью, получал от состоятельного и беззаботного класса нашего счастливого общества плату золотом за свои угождавшие вкусам этого класса произведения и имел возможность тоже вести беззаботную и полную довольства жизнь. Тем тяжелее ему теперь, когда боязливо сжатые руки отталкивают его и он осужден на жалкую борьбу из-за куса хлеба, разделяя участь ремесленника, который прежде имел возможность употреб-

лять свои руки на то, чтоб создавать богачам тысячи разных удобств, а теперь принужден обречь их на бездействие и сложить на своем изголодавшемся брюхе. Итак, художник имеет право жаловаться, потому что природа наделяет слезами тех, кто страдает. Но имеет ли он право смешивать себя с самим искусством, и в своих жалобах изображать свое личное несчастье как несчастье, постигшее *искусство*, и обвинять революцию лишь потому, что она поставила его в более неблагоприятные условия для добывания себе средств существования? Вот вопрос, который необходимо разрешить, и прежде, чем взяться за это, необходимо было бы спросить художников, которые не только на словах, но и на деле доказали, что они любили искусство и служили ему исключительно ради самого искусства; художников, которые (и это можно доказать) страдали даже и тогда, когда другие жили в свое удовольствие.

Вопрос, таким образом, касается самого искусства и его сущности. Мы вовсе не станем заниматься здесь абстрактными дефинициями искусства, но ставим себе иную, на наш взгляд, вполне естественную задачу: обосновать значение искусства как функции общественной жизни, политического устройства; установить, что искусство — продукт социальной жизни. Беглый обзор разных эпох в истории искусства в Европе окажет нам в этом отношении большую услугу и поможет осветить надлежащим образом тот бесспорно важный вопрос, который мы себе задали.

Мы не можем сделать и шага в исследовании развития нашего искусства без того, чтобы не заметить его непосредственной связи с *искусством греков*. Действительно, наше современное искусство является лишь звеном в художественной эволюции всей Европы, а эта эволюция началом своим обязана Греции.

Когда греческий дух в эпоху своего расцвета в политическом и художественном отношении одержал верх над грубой азиатской религией природы и положил в основу своего религиозного сознания культ *прекрасного и сильного свободного человека*, он нашел свое лучшее выражение в *Аполлоне*, ставшем действительно верховным и национальным божеством эллинов.

Аполлон, убивший дракона хаоса Пифона, истребивший

своими смертоносными ударами хвастливых сыновей тщеславной Ниобеи, провозглашал при посредстве своей жрицы в Дельфах первоосновы, самое существо греческого духа и тем самым как бы открывал обуеваемому страстями греку спокойное, незамутненное зеркало его же собственной, неизменной природы в ее глубочайших истоках,— Аполлон был исполнителем воли Зевса на греческой земле, он воплощал собою греческий народ.

Мы должны представить себе Аполлона в эпоху полного расцвета греческого духа, не в виде изнеженного предводителя муз, каким его нам изобразила позднейшая роскошная скульптура, но с печатью глубокой жизнерадостности, прекрасным и вместе сильным, таким, каким изобразил его великий трагик *Эсхил*¹. Таковым научался познавать его юный спартанец, когда ребенком он верхом далеко сопровождал старших в отважных приключениях, когда юношей он становился в ряды своих товарищей, которым он противопоставлял не какой-нибудь титул, а лишь свою чарующую красоту, свою общительность, составляющую всю его мощь и все его богатство. Таковым же представлял его себе афинянин, когда все импульсы его прекрасного тела, его безудержных душевных стремлений и его неугомонной мысли побуждали его воспроизводить свою собственную сущность в идеальных образах искусства, когда голоса сливались в полнозвучном хоре, воспевавшем творения божества и дававшим импульс к полному увлечения танцу, который своими привлекательными и смелыми телодвижениями изображал эти божественные деяния; когда он возводил прекрасный свод над гармонически расположенными колоннами, устраивая один за другим обширные гемициклы², и проектировал искусное расположение сцены. Таковым же являлся прекрасный Аполлон поэту-трагику, вдохновленному Дионисом³, который указывал всем родам искусства, пышным цветом расцветшим на основе прекраснейшей жизни — не по приказу, а вследствие естественной, внутренней необходимости,— на смелое, связующее все слово, на возвышенную поэтическую цель, ради которой все граждане должны были собраться, как вокруг общего очага, чтобы создать высочайшее произведение искусства, какое только можно себе представить,— *драму*.

Здесь получали осязательную реальность деяния богов и людей, их скорбь, их радость — в той форме, в какой

они, мрачные или светлые, проявлялись в высокой сущности Аполлона: в виде вечного ритма, вечной гармонии всякого движения, всего существующего; ибо как раз то, что их вызывало и одухотворяло, жило и трепетало и в душе зрителя и находило свое совершеннейшее выражение там, где глаз и ухо, ум и сердце могли охватить и воспринять все в живом, жизненном процессе, непосредственно узреть и ощутить, а не только мысленно представить все то, что в противном случае должно было бы создать воображение. Дни представления трагедии были празднествами в честь божества, ибо бог здесь ясно, определенно выражал свою волю: поэт являлся его главным жрецом, он действительно сливался со своим произведением, управлял танцем, присоединял свой голос к хору и в звучных строфах воспевал премудрость божественного разума.

Вот в чем заключалось искусство греков: образ Аполлона, воплощенный в творениях живого реального искусства,— вот искусство греческого народа во всей его недосыгаемой правдивости и красоте.

Этот народ, проявлявший как в целом, так и в каждом своем отдельном представителе глубочайший индивидуализм и своеобразие, безудержно деятельный, видевший в достижении одного какого-либо предприятия лишь исходный момент для нового; терзаемый беспрестанными внутренними междоусобицами; заключавший и порывавший каждый день союзы, каждый день ввязывавшийся в новую борьбу; то победитель, то побежденный, сегодня на краю гибели, а завтра уничтожающий своего врага; непрестанно с величайшей гибкостью развивавший свою деятельность как вглубь, так и вширь,— этот народ бросал государственные собрания, суд, поля, корабли, ристалища и приходил из самых отдаленных мест, чтобы заполнить тридцать тысяч мест амфитеатра, где представлялась самая глубокая из всех трагедий — «Прометей»⁴, чтобы постигнуть себя самого в этом величественнейшем произведении искусства, чтобы уяснить себе свою собственную деятельность, чтобы слиться возможно теснее со своей сущностью, своей коллективной душой, своим богом и стать снова в высшем и глубочайшем спокойствии тем же, чем он был несколькими часами раньше, когда был обураваем неустанной борьбой и стремлением к крайнему проявлению своей личной индивидуальности.

Грек, вечно на страже своей личной, полнейшей независимости, преследующий везде тирана (ибо, как бы этот последний ни был умен и благороден, он мог бы пожелать над ним господствовать и стеснить его свободу и смелую волю); грек, презиравший доверчивую вялость, которая лениво и эгоистично отдыхает в льстивой тени чужой заботливости; он всегда настороже, неустанно обороняясь от чужеземного влияния, не позволяя доминировать никакой традиции (как бы стара и достойна уважения она ни была) над свободой своей жизни, своих поступков и своей мысли,— грек умолкал перед призывом хора, охотно подчинялся полным смысла требованиям сцены и великой, неумолимой необходимости, приговор которой автор трагедии провозглашал на сцене устами своих богов и героев.

В трагедии грек находил самого себя, самую благородную сторону своего «я», слившуюся с благороднейшими сторонами коллективной души всей нации. В ней он интерпретировал пророчество Пифии — он являлся богом и жрецом в одно и то же время, богочеловек, он тесно сливался с общиной, подобно стеблю растения, включающему множество жил и артерий, который вырастает из земли, стройно поднимается ввысь, чтобы нести прекрасный цветок, распространяющий в вечность свой дивный аромат. Таким цветком являлось произведение искусства, и аромат его — греческий дух, который нас теперь еще опьяняет и увлекает до того, что мы предпочли бы быть полдня греком, имея перед глазами их трагические произведения искусства, чем быть вечно богом, но не из числа греческих.

Распадение афинского государства вызвало в то же время и упадок трагедии. Вместе с появлением тысячи эгоистических стремлений взамен единого духа коллективизма произошло и распадение великого достижения объединенного искусства — трагедии — на элементы, ее составлявшие. Над развалинами трагедии с безумным смехом рыдал комик Аристофан, и в конце концов искусство уступило место глубоким размышлениям философии о причинах непостоянства красоты и человеческой мощи.

Философии, а не искусству принадлежат те две тысячи

лет, которые истекли с момента смерти греческой трагедии до наших дней. Время от времени искусство, правда, рассекало молнией ночь ненасытной мысли и безумного сомнения, властвовавшего над человечеством, но это было лишь криком боли или радости отдельного индивида, вырвавшимся из всеобщего хаоса. Подобно путнику из далеких стран, он склонялся к уединенно журчащему каскальскому ключу, на который он счастливо набрел, и припадал к нему своими запекшимися устами, не имея возможности предложить всему миру освежительный напиток. Иногда искусство служило одной из тех идей или фантазий, которые то мягче, то более сурово угнетали страдающее человечество и сковывали свободу как отдельного человека, так и всего общества. Но никогда искусство не являлось свободным выражением свободного общества, ибо истинное искусство есть высшая свобода и оно может провозглашаться только высшей свободой; оно несовместимо ни с какой властью, ни с каким авторитетом — одним словом, ни с какой антихудожественной целью.

Римляне, национальное искусство которых очень рано подверглось влиянию греческих художеств, достигших полного своего развития, пользовались услугами греческих архитекторов, скульпторов, живописцев и упражнялись в греческой риторике и версификации. Но они не раскрыли двери великого народного театра богам и героям мифа, свободному танцу и пению священного хора; дикие звери, львы, пантеры и слоны должны были разрывать друг друга в амфитеатре, чтобы услаждать взор римлян; гладиаторы, рабы, в которых развивали силу и ловкость, должны были своим предсмертным хрипом услаждать слух римлян.

Эти грубые завоеватели мира находили развлечение лишь в самой грубой позитивной реальности и могли насытить свое воображение лишь самым низменным образом. Они предоставляли философам, боязливо избегавшим общественной жизни, предаваться в уединении абстракции, сами же находили высшее удовольствие в самом конкретном убийстве и в созерцании человеческих страданий в их абсолютной физической реальности.

Эти борцы и эти гладиаторы были сынами всех наций Европы, и цари, знать и простой народ этих наций — все одинаково являлись рабами римского императора, который таким образом на практике им доказывал, что все люди равны, подобно тому как этот император в свою очередь

принужден бывал часто убеждаться самым ощутительным образом в том, что и сам он лишь раб подчиненных ему преторианцев⁵.

Это всюду и с такой непреложной очевидностью проявлявшееся рабство должно было, как и вообще всякая вещь в мире, получить специфическое выражение. Всеобщая низость и гнусность, сознание полнейшей потери всякого человеческого достоинства, неизбежное в конце концов отвращение к физическим развлечениям, которым только и возможно было предаваться; глубокое презрение к личному труду, который вместе со свободой давно уже лишился всяческого воодушевления и художественности,— это жалкое прозябание без настоящей активной жизни могло получить лишь одно свое выражение, которое, будучи всеобъемлющим, без сомнения, как и само это положение вещей, должно было явиться, несомненно, антиподом искусства. Ибо искусство—это радость быть самим собой, жить и ощущать себя членом общества; напротив, характерной чертой конца римского владычества было презрение к самому себе, отвращение к жизни и ужас перед лицом общества, коллектива. Стать ярким выражением этого строя не могло, конечно, искусство; им стало *христианство*.

Христианство оправдывает бесчестное, бесполезное и жалкое существование человека на земле чудодейственной любовью бога, который вовсе не создал человека—как это ошибочно полагали греки—для радостной, все более осознающей себя жизни и деятельности на земле; нет, он запер его здесь в отвратительную тюрьму, чтобы приготовить ему после смерти, в награду за то, что он преисполнился здесь, на земле, полнейшего к себе презрения, самую покойную вечность и самое блестящее безделье. Человек мог и даже должен был оставаться в самом низком нечеловеческом состоянии, он не должен был проявлять никакой жизненной активности, так как эта проклятая жизнь была ведь царством дьявола, ибо носила чувственный характер, и, проявляя какую бы то ни было активность в этой жизни, человек работал бы только на пользу дьявола; поэтому тот несчастный, который хватался за жизнь в радостном упоении, обречен был бы на вечные пытки в аду. От человека требовалась только вера, то есть признание своего ничтожества и отречение от всякой деятельности, всякого личного усилия, чтобы выйти из этого

состояния, от которого могла его избавить лишь незаслуженная милость бога.

Историк не знает в точности, таковы ли в действительности были воззрения того несчастного сына галилейского плотника, который при виде страданий своих собратьев воскликнул, что он пришел на землю, чтобы принести не мир, но меч; который с негодованием, преисполненным любви, громил лицемерных фарисеев, подло льстивших римскому могуществу, чтобы с тем большей жестокостью поработать в свою очередь народ; который, наконец, проповедовал всеобщую любовь к человеку, любовь, на которую он, конечно, не мог бы считать способными людей, должествуящих презирать самих себя. Ученый исследователь с большой ясностью в состоянии отметить то великое рвение, с которым Павел, фарисей, так чудесно обращенный; следовал наставлению: «Будьте мудры, как змеи» — с очевидным успехом в деле обращения язычников; он может также оценить по достоинству ту историческую почву (характерным отличием которой было самое глубокое и самое низкое падение человеческой цивилизации), где вырос оплодотворенный цветок законченной, завершенной в себе христианской догмы. Но добросовестный *художник* может лишь признать с первого взгляда, что христианство не только не было искусством, но и не могло никоим образом дать жизнь истинному живому искусству.

Свободный грек, который считал себя высшим творением природы, мог в состоянии радостного упоения бытием создать искусство. Христианин же, одинаково отрицавший и природу и самого себя, мог приносить жертвы своему богу только на алтаре отречения, но не мог приносить ему в дар плоды своих трудов; наоборот, он думал быть ему угодным, отказываясь от всяческого личного, смелого творчества. Искусство — это высшее проявление гармоничной, в полном соответствии с природой развивающейся, чувственно прекрасной личности. Только испытывая высшую радость перед реально осязаемым физическим миром, человек может использовать его в качестве материала для искусства; только благодаря физическому миру, раскрывающему себя органам чувств человека, у него может возникнуть воля к созданию художественных произведений. Христианин же, если бы он хотел создать произведение искусства, действительно соответствующее его

вере, должен был бы, наоборот, искать это воодушевление, эту волю к творчеству, в сущности абстрактного духа, в милости божией — но какова могла бы быть его цель? Ею не могла явиться чувственная красота, которая, по его верованию, дело рук дьявола. Как в таком случае художник мог бы произвести вообще что бы то ни было, доступное органам чувств?

Но вся тонкость доводов здесь бесполезна. Исторические события с ясной непреложностью указывают на результаты двух противоположных течений. В то время как греки для своего просвещения собирались в амфитеатре, где испытывали часами длившиеся глубочайшие наслаждения, христиане на всю жизнь запирались в монастырь; там судило народное собрание, здесь же творила суд инквизиция; там развитие государства вело к подлинной демократии, здесь же — к лицемерному абсолютизму.

Лицемерие является, вообще говоря, самой выдающейся отличительной чертой всех веков христианства вплоть до наших дней, и этот порок стал ощущаться все резче и наглее по мере того, как человечество, вопреки христианству, черпало из своего внутреннего неиссякаемого источника новую свежую влагу и созревало для разрешения своей насущной задачи. Природа так сильна, так неистощима, что никакая сила не в состоянии ослабить ее производительную способность. В мертвеющие жилы римского мира влилась здоровая кровь юной германской расы; несмотря на принятие христианства, сильный инстинкт активности, склонность к смелым предприятиям, непобедимая уверенность в самом себе остались характерной чертой этих новых властителей мира. Точно так же, как наиболее отличительным признаком всей истории средних веков является борьба светской власти с деспотизмом римской церкви, так и художественное воплощение нового мироощущения всегда выливалось в форму оппозиции, борьбы с духом христианства: искусство христианского мира не могло являться выражением полного, гармонического единства мира, каким было искусство греков, так как в глубине его самого происходил непримиримый разлад между сознанием и жизненным инстинктом, между воображением и реальностью. Рыцарская поэзия средних веков, которая, как и само рыцарство, должна была явиться примиряющим фактором, могла лишь подчеркнуть в своих наиболее выдающихся произведениях лживость это-

го примирения: чем выше и чем смелее она поднималась, тем явственнее обрисовывалась пропасть, которая открывалась между реальной жизнью и мечтой, между грубым насилием этих рыцарей в их повседневной жизни и идеальным, сверхнужным воспроизведением этой повседневности в представлении. Истинная жизнь, созданная благородными нравами народа и отнюдь не лишенная красоты, становилась грязной и порочной именно потому, что ей запрещено было являться непосредственным стимулом художественной деятельности. Вся духовная жизнь должна была впитаться христианством, которое прежде всего отрицало всяческую жизнерадостность, осуждая ее как тяжкий грех. Рыцарская поэзия была честным лицемерием фанатизма, бредом героизма, она заменила природу условностью.

С того момента, когда религиозный огонь церкви выгорел, когда церковь открыто стала проявляться лишь как непосредственно ощущаемое чувственное воплощение светского деспотизма в связи со светским абсолютизмом, ею же освященным и не менее непосредственно ощущаемым,— лишь тогда то, что известно под именем Возрождения искусства, получило возможность для своего развития. Теперь явилось желание увидеть наконец вещи, над которыми так долго ломали себе голову схоласты, в их полной реальности, точно так же как видели церковь, сияющую светской роскошью; и этого нельзя было достигнуть иначе как открыв глаза и возвратив чувствам их права. Но воплощение религиозных обрядов экстатических произведений фантазии в виде чувственно ощутимой красоты и художественное наслаждение этой красотой были полным отрицанием самого христианства, а необходимость искать для этих произведений искусства руководящее начало в языческом искусстве греков явилась самым унижительным оскорблением, которому должно было подвергнуться христианство. Тем не менее церковь воспользовалась этим пробуждением чувства художественности, не преминула разукрасить себя чуждыми перьями язычества и, таким образом, публично выставила себя лживой и лицемерной.

Светская власть тоже принимала участие в Возрождении искусства. Укрепив основы своей власти после долгой борьбы и владея большими богатствами, князья почувствовали в себе желание воспользоваться этими богат-

ствами как можно утонченнее. Для этой цели они «присвоили» себе искусство греков: «свободное» искусство было в услужении у великого монарха, и трудно решить, кто отличался большим лицемерием — Людовик XIV, который в своем королевском театре заставлял в своем присутствии декламировать тирады против греческих тиранов, или же Корнель и Расин, которые при аплодисментах своего властителя вкладывали в уста своих театральных героев страсть к свободе и наделяли их политическими добродетелями древних греков и римлян.

Разве истинное и искреннее искусство могло существовать там, где оно не вытекало из жизни, как проявление свободного, сознательного общественного самосознания, но было в услужении у сил, враждебных свободному развитию общества, и, следовательно, должно было быть искусственно пересажено из чужих стран? Конечно, нет. И все-таки мы увидим, что искусство, вместо того чтобы освободиться от якобы просвещенных властителей, какими являлись духовная власть, «богатые духом» и просвещенные князья, продалось душой и телом гораздо худшему хозяину — *Индустрии*.

Зевс греков, отец Жизни, посылал с Олимпа с поручением к богам во время их странствований по свету молодого и красивого бога *Гермеса*; он являлся воплощением деловой мысли Зевса. На своих крыльях он спускался с высот, чтобы возвещать вездесущность верховного божества; он присутствовал также при смерти человека, он сопровождал тени умерших в тихое царство ночи; везде, где ясно проявлялась великая необходимость природы, Гермес действовал и словно олицетворял собою осуществленную, претворенную в дело мысль Зевса.

Римляне имели бога *Меркурия*, которого они сравнивали с греческим Гермесом. Но его крылатая деловитость приобрела у них чисто практическое значение: она стала символом промышленной предприимчивости, постоянного лозунга «быть начеку» всех этих торгашей и ростовщиков, которые со всех концов римского мира стекались к центру, чтобы поставлять богачам за хорошую плату все те чувственные развлечения, которых нельзя было найти в других местах. Римляне считали торговлю в то же время каким-то плутовством, и, хотя этот торгашеский мир ка-

зался им необходимым злом вследствие их все увеличивающейся жадности развлечений, они тем не менее питали глубокое презрение к служителям этого мира, и для них бог торговцев Меркурий стал также богом обманщиков и плутов.

Но этот презираемый бог отомстил гордым римлянам и занял их место, покорив себе мир: увенчайте главу его ореолом христианского лицемерия, украсьте его грудь бездушным знаком ордена усопших феодальных рыцарей — и вы получите бога современного мира, святейшего, благороднейшего бога пяти процентов, хозяина и распорядителя нашего современного искусства. Вы видите его воплощенным в персоне какого-нибудь английского банкира-ханжи, дочь которого вышла замуж за промотавшегося рыцаря ордена Подвязки, заставляющего петь в своем присутствии лучших певцов итальянской оперы — и непременно в своем салоне, а не в театре (понятно, он никогда этого не сделает в святой воскресный день), потому что в своем салоне он должен будет заплатить им дороже, чем в театре, а в этом ведь слава. Вот вам *Меркурий* и его послушный слуга — *современное искусство*.

Вот какво искусство, которое в настоящее время заполняет весь цивилизованный мир. Его истинная сущность — индустрия, его эстетический предлог — развлечение для скучающих. Из сердца нашего современного общества, из его кровеносного центра — спекуляции на большую ногу — берет наше искусство свои питательные соки, оно заимствует бездушную грацию у безжизненных остатков рыцарской средневековой условности и благоволит спускаться с напускным видом христианской благотворительности, которая не брезгает даже лептой бедняка, до самых глубин пролетариата, нервирова, деморализуя, лишая человеческого облика все, что только поражено ядом его соков.

Оно стремится обосноваться по преимуществу в *театре*, так же как и искусство греков в апогее своего развития; и оно имеет право на это, так как является выражением доминирующей тенденции общественной жизни нашей эпохи. Наше современное театральное искусство воплощает собой доминирующий дух нашей общественной жизни; оно его воспроизводит и популяризирует ежедневно столь интенсивно, как никакое другое искусство, ибо оно устраивает свои празднества каждый вечер почти

в каждом городе Европы. Таким образом, в качестве чрезвычайно распространенного вида драматического искусства оно как будто являет собой расцвет нашей цивилизации, подобно тому как греческая трагедия характеризовала апогей греческой духовной культуры. Но этот видимый расцвет есть пустоцвет гнилого общественного строя, пустого, бездушного и противоестественного.

Нам незачем, по существу, здесь обрисовывать более подробно этот общественный строй; для нас достаточно честно разобраться в содержимом нашего искусства и в его общественном значении, в особенности нашего театрального искусства, чтобы найти в нем, как в хорошем зеркале, доминирующий дух общества, ибо искусство было всегда прекрасным зеркалом общественного строя.

Итак, мы ни в коем случае не можем признать наше театральное искусство истинной драмой, этим единственным произведением искусства, цельным, величайшим творением человеческого духа; наш театр представляет собой лишь место, приспособленное для блестящего представления отдельных, едва связанных между собой продуктов «художественной» или, лучше сказать, искусственной деятельности. Насколько наш театр не в состоянии объединить все роды искусства в подлинной драме — в самой высокой и совершенной форме, ясно видно уже из его подразделения на *драму* и *оперу*, в результате чего у драмы отнимается идеализирующая, обобщающая выразительность музыки*, а опере в корне отказывают в сущности и великом значении истинной драмы. В то время как драма никогда благодаря этому не могла возвыситься до поэтического идеального обобщения, но должна была благодаря бедноте средств экспрессии — не упоминая даже о влиянии, здесь второстепенном, безнравственной рекламы — упасть с высоты изображения воспламеняющих страстей в область расхолаживающей интриги, опера стала настоящим хаосом вольтижирующих без всякой связи чувственных элементов, в котором каждый мог выбрать по своему желанию то, что более подходило к его способности наслаждаться: или изящные прыжки танцовщицы, или же искусные пассажи певца, или блестящий эффект декораций, или, наконец, оглушающий вулканический шум

* В оригинальном первом издании вместо этих слов: «бесконечно повышающаяся выразительность». — *Примеч. пер.*

оркестра. Разве в самом деле мы не читаем теперь, что та или другая новая опера является шедевром, потому что она содержит много красивых арий и дуэтов, что инструментовка ее блестяща и т. д.? О цели же, которая одна только может оправдать употребление столь разнообразных средств, о великой драматической цели никто больше и не думает.

Подобные суждения ограничены, но искренни, они просто указывают на то, чем интересуется зритель. Равным образом имеется немало художников, пользующихся славой, которые прямо заявляют, что их единственное стремление — удовлетворить вкус этих ограниченных зрителей. Они рассуждают вполне правильно: когда какой-нибудь принц после обильного обеда, банкир после расслабляющих спекуляций, рабочий после утомительного рабочего дня является в театр, все они желают лишь отдохнуть, развлечься, позабавиться, а не напрягать и снова возбуждать себя. Этот довод так разительно верен, что мы можем возразить лишь следующее: для достижения вышесказанной цели следует употреблять какие угодно средства, только не искусство. Но на это нам отвечают, что если отказаться применять искусство для этих целей, то оно должно будет прекратить свое существование и его нельзя будет никаким образом поставить в соприкосновение с общественной жизнью, — другими словами, художник лишится всяких средств существования.

Все это жалко, но искренно, верно и честно: вот она, эта цивилизованная низость, современное христианское тупоумие!

Но что должны мы сказать, принимая во внимание бесспорность изложенных положений, о той лицемерной комедии, которую разыгрывают некоторые наши герои искусства, слава которых теперь гремит, когда они напускают на себя меланхолический вид действительно вдохновенных художников, когда они тянутся за великими идеями, ищут глубокого содержания, пытаются создать сильные переживания, потрясают небо и землю, — одним словом, когда они действуют так, как, по мнению вышеупомянутых честных ремесленников, не следует действовать, если хочешь сбыть свой товар? Что мы должны сказать, когда эти герои действительно отказываются только развлекать публику и даже не боятся опасности навести скуку, лишь бы прослыть глубокомысленными, когда они таким обра-

зом отказываются от больших доходов и даже — но это по плечу лишь человеку богатому от рождения — тратят деньги на свои произведения и совершают, по современным понятиям, самое великое самопожертвование? Для какой же цели эти чудовищные расходы? А! Имеется еще кое-что кроме денег. Имеется вещь, которую, наряду с другими развлечениями, также можно купить в наше время за деньги: *слава!* Но какую славу можно приобрести в нашем искусстве? Славу того самого общественного мнения, на которое рассчитано это искусство и которой честолюбец не может достигнуть, не подчиняясь в конечном счете все же его тривиальным требованиям. Таким образом, он лжет себе и публике, преподносит ей свое несвязное произведение, а публика надувает себя и его, награждая его своими аплодисментами; но эта взаимная лож вполне достойна великой лжи современной славы, да и вообще мы умеем прикрывать наши самые эгоистические страсти красивой, громко звучащей ложью — «патриотизмом», «честью», «чувством законности» и пр.

Но почему мы находим необходимым так открыто обманывать друг друга? А потому, что изложенные выше идеи и добродетели все же существуют в сознании нашего современного общества — если не как добродетели, то как угрызения совести. Ибо так же верно, как то, что существует истина, и то, что существует истинное искусство. Самые высокие и самые благородные умы, перед которыми в знак радости склонились бы, как братья, Эсхил и Софокл, на протяжении веков возвышали свой голос в пустыне; мы их слышали, и их призыв еще звучит в наших ушах; но в наших пустых и пошлых сердцах замер живой отголосок их призыва; их слава заставляет нас дрожать, но их искусство вызывает наш смех; мы им позволили быть благородными художниками, но мы им не дали возможности создать произведение искусства, ибо великое, истинное, единое произведение искусства они не могут создать сами, наше соучастие здесь также необходимо. Трагедии Эсхила и Софокла были созданы Афинами.

Но к чему нам слава благородных художников? Какая нам польза от того, что *Шекспир*, подобно второму творцу, раскрыл перед нами бесконечное богатство истинной человеческой природы? Какая польза нам от того, что *Бетховен* придал музыке самостоятельную, мужественную поэтическую мощь? Обратитесь с вопросом к жалким ка-

рикатарам ваших театров, к гнусной пошлости вашей оперной музыки — и вы услышите ответ! Но разве вам нужно спрашивать? О нет! Вы прекрасно знаете, что все это существует; вы, впрочем, и не хотите, чтобы это было по-другому, вы только притворяетесь, что вы этого не знаете.

Каково же ваше искусство, ваша драма?

Февральская революция⁶ лишила театры в Париже правительственной поддержки, и многим из них грозила гибель. После июньских дней Кавеньяк⁷, на которого была возложена забота о поддержке существующего социального строя, пришел им на помощь и потребовал субсидий, чтоб поддержать их существование. А почему? Потому что *голод, пролетариат* увеличивались бы с закрытием театров. Вот единственный интерес, который государство питает к театру! Оно видит в нем прежде всего промышленное заведение и, в частности, находит в нем средство, которое отвлекает, расслабляя ум, поглощает энергию и может служить против угрожающей агитации воспламененной человеческой мысли, в состоянии самой глубокой печали хранящей в себе ресурсы, при помощи которых обещанная человеческая природа станет сама собой, хотя бы пришлось пожертвовать существованием наших театральных заведений, так хорошо приспособленных к их цели!

Вот каково честно высказанное мнение; его откровенность можно сравнить с жалобами наших современных художников и с их ненавистью к революции. Но какое дело может быть искусству до этих забот и до этих жалоб?

Сравним теперь господствующее, общепризнанное искусство современной Европы в его главных чертах с общественным искусством греков, чтобы ясно показать их характерное различие.

Общественное искусство греков, каковым в апогее его развития являлась трагедия, было выражением того, что имелось самого глубокого и самого благородного в сознании народа: напротив, сокровеннейшие, благороднейшие черты нашего подлинно человеческого сознания являются противоположностью, отрицанием нашего общественного искусства. Для грека представление трагедии было религиозным празднеством, на сцене действующими лицами были боги, расточавшие людям свою премудрость. Наш

же театр до такой степени мало пользуется общественным уважением, что на полицию может быть возложена обязанность запрещать театру в каком бы то ни было отношении касаться религиозных вопросов, что, конечно, в достаточной мере характеризует и нашу религию и наше искусство. В громадном греческом амфитеатре весь народ присутствовал на представлениях; в наших же избранных театрах бывает лишь состоятельная часть народа. Свои художественные средства грек извлекал из достижений самой высокой социальной культуры; мы же берем их из атмосферы самого глубокого социального варварства. Воспитание, которое получал грек, готовило его с самого нежного возраста (как в смысле физического, так и духовного развития) к художественной деятельности и художественным наслаждениям; наше тупоумное воспитание, чаще всего ограниченное главным образом выгодами промышленности, доставляет нам глупое, но гордое самодовольство нашей неспособностью к искусству и заставляет нас искать вне самих себя предмета для художественных развлечений со страстью развратника, ищущего кратковременного удовольствия в обществе проститутки.

Грек был сам актером, певцом и танцором; из своего участия в представлении трагедии он извлекал самое глубокое художественное наслаждение, он вполне справедливо считал честью быть допущенным, благодаря своей красоте и своему развитию, к участию в представлении; мы заставляем дрессировать для нашего развлечения известную часть нашего, в социальном смысле, «пролетариата», который встречается ведь во всех классах; тщеславие сомнительной чистоты, желание нравиться и в известных случаях перспектива быстрой и обильной наживы заполняют ряды нашего театрального персонала. В то время как артист-грек, помимо получаемого им непосредственного удовольствия от художественной деятельности, видел награду в успехе и в одобрении публики, современного артиста ангажируют и ему *платят*. Итак, мы можем окончательно и строго охарактеризовать это существенное различие следующими словами: общественное искусство греков было действительно *искусством*, наше же является лишь художественным *ремеслом*.

Художник независимо от его цели находит удовольствие уже в самом процессе творческого труда, процессе овладения материалом своего оформления,— словом, са-

мый процесс творчества является для него деятельностью, которая рассматривается им как наслаждение и удовлетворение, а не как труд. *Ремесленник* же интересуется лишь целью своих трудов, тем заработком, который его труд ему приносит; его деятельность не доставляет ему никакого удовольствия и, напротив, бывает ему в тягость, как неизбежная необходимость; он от всего сердца свалил бы всю эту работу на машину; только необходимость приковывает его к труду, его мысли не связаны с существом творчества, но устремляются к той цели, которой он хотел бы достигнуть кратчайшим путем. Если непосредственной целью рабочего является удовлетворение какой-нибудь личной потребности, например устройство собственного жилища, изготовление своих собственных орудий, своего платья и т. д., то удовольствие, которое ему доставят полезные вещи, оставшиеся в его владении, вызовет в нем склонность обрабатывать материю сообразно со своим личным вкусом; когда он обеспечит себя всем необходимым, то его деятельность, направленная в сторону удовлетворения менее неотложных потребностей, сама собой возвысится до уровня искусства. Но если продукт труда ему не принадлежит, если у него остается лишь абстрактная денежная стоимость продукта, тогда немислимо, чтобы его деятельность когда-нибудь поднялась выше машинной работы; она для него лишь труд, печальный, горький труд. Такова судьба раба индустрии; наши современные фабрики являют нам жалкую картину самой глубокой деградации человека: труд непрерывный, убивающий душу и тело, без любви, без радости, часто даже почти без цели.

И в этом случае нельзя не признать плачевного влияния христианства. Действительно, так как христианство ставило перед человеком цель всецело вне его земного существования и так как только эта цель — бог абсолютный, сверхчеловеческий — имела для него значение, то жизнь могла интересовать человека в смысле удовлетворения лишь самых насущных потребностей (ибо, получив жизнь, всякий был обязан ее сохранять до тех пор, пока богу не заблагорассудится избавить его от этого тяжкого бремени); но эти потребности ни в коем случае не могли вызывать в людях желания любовно трудиться над материалом, который они должны обрабатывать для удовлетворения этих потребностей. Только абстрактная цель со-

хранения жизненного минимума могла оправдать нашу чувственную деятельность, и таким образом мы с ужасом видим непосредственную реализацию духа христианства в наших современных хлопчатобумажных фабриках: в угоду богатым бог стал индустрией, которая позволяет жить бедному христианскому рабочему лишь до того времени, пока расположение светил на «биржевом небосклоне» не вызовет счастливой необходимости отпустить его в лучший мир.

Грек совершенно не знал, что такое собственно ремесло. Удовлетворение так называемых потребностей существования, которые на самом деле составляют главный предмет заботы нашей жизни, как частной, так и общественной, никогда не было для грека предметом, достойным специального и неусыпного внимания. Его интересы ориентировались только на общину, на всенародный коллектив: нужды этой общины были его нуждами, они удовлетворялись патриотом, государственным мужем, художником, но... не ремесленником. Чтобы принять участие в общественных празднествах, грек покидал свое скромное, без чванства обставленное жилище; ему показалось бы позорным и низким предаваться за стенами какого-нибудь частного пышного дворца роскоши и рафинированному сладострастию, что в настоящее время является главной сущностью жизни какого-нибудь героя биржи,—этим именно грек и отличался от эгоистичного восточного варвара. Он заботился о своем теле и об общих публичных банях и гимнасиях⁸. Одежда благородной простоты была предметом художественной заботливости, в особенности со стороны женщин, и всюду, где грек сталкивался с необходимостью ремесленного труда, он обладал естественной способностью находить в нем художественную сторону и поднимать его на высоту искусства. Самые же грубые домашние работы он взваливал на плечи *раба*.

Этот *раб* стал теперь фатальной осью судеб мира. Раб своим рабским существованием на уровне голого прожиточного минимума раскрыл все ничтожество, всю недолговечность красоты и всего обособленного партикуляристского гуманизма греков и доказал раз навсегда, что *красота и сила, как основания социальной жизни, могут создать прочное благополучие лишь при том условии, если они принадлежат всем людям.*

Но, к несчастью, и теперь еще приходится это доказы-

вать. На самом деле революция человечества, которая продолжается уже тысячи лет, обнаруживает тяготение почти исключительно в сторону реакции, регресса; она низвела до рабства человека прекрасного и свободного; раб и сейчас не свободен, но свободный человек стал рабом.

Грек считал только человека красивого и сильного свободным, и этим человеком был, конечно, он: все остальные люди, помимо его самого и ему подобных (греков), были в его глазах *варварами*, а в том случае, когда он ими пользовался, — *рабами*. Вполне верно, негрек в те времена был в действительности варваром и рабом; но он был человеком, и его варварство и рабство не были его природой, но его судьбой, грехом истории по отношению к его натуре, равно как и в настоящее время грехом всего общества и цивилизации является то, что самые здоровые народы в самом здоровом климате сделались жалкими калеками. Этот грех истории должен был вскоре отразиться и на свободном греке вследствие того, что сознание *абсолютной любви к человеку* не жило в душе наций; стоило лишь варвару покорить грека, и вместе с его свободой погибла и его сила и его красота; и раздавленные вконец двести миллионов людей, дико и беспорядочно брошенных в Римскую империю, должны были вскоре убедиться, что все люди должны *одинаково* быть *рабами* и *несчастливыми*, раз все они не могут *одинаково* быть *свободными* и *счастливыми*.

Итак, мы еще и в настоящее время рабы, но имеем утешение от сознания того, что мы все рабы в равной мере; рабы, которым некогда христианские апостолы и император Константин советовали терпеливо жертвовать жалким земным существованием для лучшей, загробной жизни; рабы, которых теперь банкиры и владельцы фабрик поучают, что цель жизни заключается в занятии ремеслом, чтобы заработать себе ежедневный кусок хлеба. Свободным от этого рабства чувствовал себя в свое время император Константин, который, как чувственный деспотизм, располагал земной жизнью своих покорных подданных, той жизнью, которую им расписывали как совершенно бесполезную. В настоящее время свободным, по крайней мере в смысле отсутствия общественного рабства, чувствует себя только тот, кто имеет деньги, ибо он может по своему желанию распоряжаться своей жизнью, вместо того чтобы тратить ее на добывание себе средств существо-

вования. Если стремление освободить себя от тисков всеобщего рабства проявлялось в римскую и средневековую эпохи в виде желания достигнуть неограниченной власти, то теперь оно выражается в жажде золота; не будем поэтому удивляться, что искусство тоже жаждет золота, ибо все стремится к своей свободе, к своему богу: а наш бог — золото, наша религия — нажива.

Но само искусство в своем существе всегда остается искусством: мы должны, правда, отметить, что его нет в современной общественности, но оно живет и всегда жило в индивидуальном сознании в виде единого, целостного, прекрасного искусства. В итоге намечается следующее единственное различие: у греков искусство было в общественном сознании, тогда как теперь оно существует лишь в сознании отдельных индивидов наряду с общественной бессознательностью в этом отношении. В эпоху своего расцвета искусство у греков было *консервативным*, потому что оно представлялось народному сознанию как вполне ему соответствующее; у нас же истинное искусство *революционно*, потому что оно может существовать, только находясь в оппозиции к общему уровню.

У греков совершенное искусство (драма) синтезировало все, что существо греческой духовной культуры считало достойным воплощения, являлось символом всей глубины греческой культуры: сама нация на фоне своей истории видела себя изображенной в произведении искусства, осознавала себя и в продолжение нескольких часов испытывала благороднейшее наслаждение от погружения, так сказать, в самое себя. Всякое расчленение этого удовольствия, всякое разделение сил, соединенных в одной точке, всякая сепарация элементов по разным специальным направлениям могла лишь быть пагубной как для этого столь законченно-единого произведения искусства, так и для самого государства, организованного аналогичным образом, и вот где заложена причина этого длительного процветания вне дальнейшей изменчивости. Вследствие этого искусство было консервативным, равно как и самые благородные люди греческого государства этой эпохи были консервативны. Эсхил является самым характерным воплощением этого консерватизма: его лучшим консервативным произведением была «*Орестея*»⁹, противопоставившая его как поэта юному *Софоклу*, а как государственного мужа — революционеру *Периклу*. Победа Софокла и

Перикла вытекала из прогрессивного развития человечества; но поражение Эсхила было первым шагом к декадансу греческой трагедии, первой ступенью к распадению афинского государства.

Вместе с последовавшим упадком трагедии искусство все больше теряло свой характер выразителя общественного сознания; драма распадалась на свои составные части: риторика, скульптура, живопись, музыка и т. д. покинули замкнутый круг, в котором они все действовали в унисон, и каждая из них пошла с тех пор своей дорогой, продолжая свое самостоятельное, но одинокое и эгоистическое развитие. Таким образом, случилось то, что в эпоху Ренессанса мы встретили сперва эти изолированные греческие искусства такими, как они образовались на развалинах трагедии: великий синтез искусства греков не мог с первого раза в своем ансамбле предстать пред нашим духовным взором, разбрасывающимся и неуверенным в самом себе, ибо каким образом мы в состоянии были бы постигнуть такой синтез в единстве? Но изолированными художественными ремеслами — ибо именно до уровня благородных ремесел спустилось искусство еще во время греко-римской эпохи — мы овладеть сумели, они не были так чужды нашему духу и нашей сущности. Дух корпорации и ремесла нового бюргерства был в полном расцвете в городах; принцам и дворянам нравилось строить и разукрашивать свои замки более изящно, декорировать свои залы очаровательными картинами с гораздо бóльшей привлекательностью, чем это в состоянии было сделать грубое средневековое искусство; опыты завладели риторикой для своих проповедей, музыкой для церковных хоров; новая эпоха ремесла с увлечением приспособила себе различные искусства греков в той степени, в какой они были ему доступны и годны для его целей.

Каждое из этих разрозненных искусств, поддерживаемых щедро и культивируемых для удовольствия и развлечения богатых, заполняло весь мир своими произведениями: в каждом из них великие гении создали восхитительные достижения; но искусство в тесном смысле этого слова, истинное искусство, не было воскрешено ни Ренессансом, ни после него; ибо произведение совершенного искусства, великое, единое выражение свободной, прекрасной общественности — *драма, трагедия*, — еще не *возродилось*, как бы велики ни были появляющиеся то здесь, то

там поэты-трагики, и именно потому, что оно должно быть не *возрождено*, но *рождено* вновь.

Только великая *Революция всего человечества*, начало которой некогда разрушило греческую трагедию, может нам снова подарить это истинное искусство; ибо только Революция может из своей глубины вызвать к жизни снова, но еще более прекрасным, благородным и всеобъемлющим, то, что она вырвала и поглотила у консервативного духа предшествовавшего периода красивой, но ограниченной культуры.

Только *Революция*, а не *Реставрация* может дать нам вновь такое величайшее произведение искусства. Проблема, которую мы имеем перед собой, неизмеримо более сложна, чем та, которая была уже некогда разрешена. Если произведение искусства греков воплощало собой дух великой нации, то произведение искусства будущего должно заключать в себе дух всего свободного человечества вне всяких национальных границ: национальный характер может быть для него лишь украшением, привлекательной чертой, индивидуальным преломлением общего, но не препятствием. Перед нами совсем другая задача, далеко выходящая за пределы эллинской культуры и ее реставрации; были попытки абсурдной реставрации (так называемого ложного эллинизма) произведений искусства. За что только художники не брались по заказу! Но из этого не могло выйти ничего, кроме бесплодного фокусничества; все это было лишь проявлением того же лицемерного усилия, постоянно направляемого к тому, чтоб избежать единственного справедливого воздействия — воздействия природы, что мы наблюдаем на протяжении всей нашей официальной истории цивилизации.

Нет, мы не хотим вновь сделаться греками, ибо то, чего греки не знали и что должно было привести их к гибели, — мы это знаем. Само их падение, причину которого после долгих и тяжких перипетий мы открываем в глубинах всеобщего страдания, указывает нам, к чему мы должны стремиться: оно говорит нам, что мы должны любить всех людей, чтоб быть в состоянии вновь полюбить самих себя и вновь обрести жизнерадостность. Мы хотим сбросить с себя унижительное иго рабства, всеобщего ремесленничества душ, плененных бледным металлом, и подняться на

высоту свободного артистического человечества, воплощающего мировые чаяния подлинной человечности; из наемников Индустрии, отягченных работой, мы хотим стать прекрасными, сильными людьми, которым принадлежал бы весь мир как вечный неистощимый источник самых высоких художественных наслаждений.

Чтоб достигнуть этой цели; нам нужна сила всемогущей Революции, ибо только эта наша революционная сила ведет прямо к цели — к цели, которой только она и в состоянии достигнуть уже потому, что первым ее актом было разложение греческой трагедии и разрушение афинского государства.

Где же можем мы черпать эту силу в наше время глубокой дряблости? Где взять человеческую мощь, чтобы противостоять парализующему давлению цивилизации, совершенно отрицающей человека, чтоб устоять пред высокомерием культуры, которая употребляет человеческий ум лишь наподобие двигательной механической силы? Где найти свет, способный рассеять ужасное доминирующее суеверие, в свете которого эта цивилизация, эта культура имеет больше значения, чем настоящий живой человек; суеверие, в свете которого человек имеет ценность лишь как орудие этих абстрактных доминирующих сил, а не сам по себе, как человеческая личность!

Там, где опытный врач является бессильным, мы в отчаянии возлагаем наши последние надежды на природу. Природа, и только природа, в состоянии указать на великое назначение мира. Если цивилизация, исходя из христианского предрассудка, что человеческая природа презрена, отеклась от человека, то она этим самым создала себе врага, который необходимо должен будет когда-нибудь ее уничтожить, поскольку человек не находит себе в ней места: этот враг именно и есть вечная, единственно живая природа. Природа, человеческая природа, будет диктовать законы двум сестрам, культуре и цивилизации: «Пока я нахожусь в вас, вы будете жить и процветать, а коль скоро меня в вас не будет, вы погибнете и завянете».

Во всяком случае мы предвидим, что прогресс культуры, враждебной человеку, в конце концов дает счастливые результаты: подавляя и дико притесняя природу, он тем самым пробуждает наконец в сдавленной в тисках бессмертной природе достаточно эластической силы, что-

бы сразу далеко отбросить от себя ту тяжесть, которая ее давит; и все это нагромождение культуры послужит лишь тому, что природа осознаёт свою громадную силу; движение же этой силы — *Революция*.

Как проявляется на уровне современного социального движения эта революционная сила? Не выражается ли она прежде всего во вражде рабочего, вытекающей из морального угнетения от сопоставления его деятельности с преступной ленью или нравственным упадком богатых? Не стремится ли он, как бы из мести, возвести принцип труда в единственно допустимую социальную религию, заставить богатого работать так же, как он, и точно так же добывать себе свой ежедневный хлеб в поте своего лица? Не следует ли нам опасаться, что признание этого принципа и проведение в жизнь этого обязательного для всех труда возведут в абсолютный всемирный закон эту унижительную механизацию человека и — вернемся к нашей основной теме — сделают искусство навсегда невозможным?

Все это действительно вызывает опасения со стороны многих преданных друзей искусства и даже многих искренних друзей человечества, единственной заботой которых является сохранение благороднейшей сущности нашей цивилизации. Но эти люди не знают истинного характера великого социального движения; их вводят в заблуждение теории наших социалистов-доктринеров, которые хотят вступить в невозможные соглашения с нашим современным общественным строем: они делают ошибочные выводы, видя это непосредственное проявление ярости наиболее страждущей части нашего общества, ярости, которая на самом деле исходит из импульса более глубокого и более благородного — из стремления достойно* использовать свою жизнь, за материальную поддержку которой человек не хочет больше платить ценой всех своих жизненных сил, но которой он жизнерадостно хочет наслаждаться как человек. Другими словами, это стремление выйти из ремесленного состояния и подняться на высоту артистической человечности, на высоту свободного человеческого достоинства.

Задача искусства именно и состоит в том, чтобы указать этому социальному движению его настоящую дорогу.

* В оригинальном первом издании: «по-настоящему». — *Примеч. пер.*

Истинное искусство может подняться из своего состояния цивилизованного варварства на достойную его высоту лишь на плечах нашего великого социального движения; у них общая цель, и они могут ее достигнуть лишь при условии, что оба признают ее. Эта цель — *человек прекрасный и сильный*: пусть *Революция* даст ему *Силу, Искусство — Красоту*.

Мы не можем заняться здесь подробным рассмотрением социальных движений и их будущим историческим развитием; никакие предположения не в состоянии в этом отношении хоть что-нибудь предвосхитить из этих грядущих исторических проявлений социальной природы человека, не поддающихся никакой гипотезе. В истории ничего нельзя искусственно создать, но все делается само собой в силу своей внутренней необходимости. Но абсолютно невозможно предположить, чтобы тот порядок вещей, к которому как к своей цели стремится социальное движение, не был бы диаметрально противоположен современному; в противном случае вся история была бы каким-то кругообразным и беспорядочным вихрем, а не необходимым движением реки, которая — несмотря на все повороты, все извилины и уклоны — всегда сохраняет свое основное направление.

В этом будущем строе мы увидим людей, освобожденных от последнего суеверия — отрицания природы; от того суеверия, благодаря которому человек смотрел на себя как на орудие для достижения цели, лежащей вне его самого.

Если человек наконец сознает, что он сам, и только он, является целью своего существования, если он поймет, что он сумеет осуществить вполне эту личную цель лишь в союзе со всеми людьми, то его социальный девиз будет лишь позитивным подтверждением слов Христа: «*Не заботьтесь* о том, что вы будете есть, что будете пить, ни даже о том, во что вы будете одеваться, ибо все это вам даст ваш небесный отец»¹⁰. Этим небесным отцом явится тогда социальный разум человечества, которое овладеет природой и ее плодами для всеобщего блага. Именно в том факте, что простое физическое сохранение жизни должно было до сих пор быть предметом *заботы* и серьезной работы, парализовавшей чаще всего всякую психическую активность, разъедающей тело и душу, и появлялись недостатки и скудость нашей социальной организа-

ции. Эта *забота* сделала человека слабым, угодливым, глупым и несчастным творением, не умеющим ни любить, ни ненавидеть; бюргером, который ежеминутно готов пожертвовать последним остатком своей свободной воли, лишь бы получить возможность хоть сколько-нибудь избавиться от этой *заботы* ¹¹.

Когда люди, осознав себя братьями, раз навсегда отбросят от себя эту заботу и, как грек, взваливший на раба, взвалят ее на машину, этого искусственного раба свободного творца — человека, которому до сих пор этот последний служил, как идолопоклонник служит идолу, которого он сделал собственными руками, тогда освобожденное таким путем стремление к активности проявится лишь в виде художественной деятельности. Мы вновь обретем жизненное начало греков, но в гораздо более высокой степени: что у греков было последствием естественного развития, то будет у нас результатом исторической борьбы; что для них было даром наполовину бессознательным, то у нас станет приобретенным в борьбе знанием, ибо то, что действительно осознано громадной массой человечества, не может больше быть у нее отнято.

Только *сильные* люди знают *любовь*, только любовь позволяет ощутить *красоту*, только красота создает *искусство*. Любовь слабых друг к другу может выражаться лишь сладострастным щекотанием; любовь слабого к сильному есть лишь унижение и страх; любовь сильного к сильному есть подлинная любовь, ибо она является свободной самоотдачей тому, что не может нас поработить. Во всех поясах земли, у всех рас люди сумеют достигнуть, обладая настоящей свободой, одинаковой силы и благодаря ей истинной любви; истинная же любовь даст им красоту; но красота в действии — это искусство.

То, что мы считаем целью существования, обуславливает наше воспитание и воспитание наших детей. Германцы были воспитаны для войны и для охоты; истинный христианин — для воздержания и смирения; в современном государстве человек воспитывается ради индустриальной наживы, хотя и при помощи искусства и науки. Если наш свободный человек будущего не должен будет считать целью своей жизни приобретение средств существования, но благодаря новой вере или, точнее, науке, ставшей активным принципом, приобретение средств существования в соответствии с фактической выработкой не будет больше

зависеть ни от какой случайности; словом, если индустрия будет не нашей повелительницей, а, наоборот, нашей служанкой, тогда мы своей целью сделаем наслаждение жизнью и приложим все усилия к тому, чтобы воспитать в наших детях силу и способность наслаждаться жизнью как можно продуктивнее. Воспитание, основанное на развитии сил, на заботе о физической красоте, станет преимущественно художественным благодаря хотя бы любви к ребенку — любви, которую ничто не будет смущать, — благодаря радостному созерцанию развития его красоты; и каждый человек в известном смысле будет действительно художником. Вследствие развития естественных наклонностей самые разнообразные искусства и самые разнообразные в них течения достигнут в своем развитии неслыханного великолепия; и, подобно тому как знания всех людей получают наконец религиозное выражение в живом активном познании свободного, объединенного человечества, все эти богато развившиеся искусства сойдутся в одной точке — в драме, в великой человеческой трагедии, которая выразит глубочайший смысл человечества. Трагедии будут празднествами человечества: в них человек, свободный, сильный и прекрасный, будет прославлять восторг и скорбь своей любви, будет с достоинством и величием приносить в жертву любви свою смерть.

Это искусство снова станет *консервативным*; но в действительности благодаря своей правдивости и жизненной полнокровности оно не будет нуждаться в искусственной поддержке; оно не удовлетворится требованием, чтобы его поддерживали ради какой-нибудь находящейся вне его цели, ибо это искусство не нуждается в деньгах!

«Утопия! Утопия!» — вопиют великие мудрецы и восхвалители нашего современного социального и художественного варварства, эти так называемые практические люди, которые в своей повседневной практической деятельности не могут не прибегать ко лжи и насилию или в лучшем случае, если они честны, высказывают полнейшее невежество.

«Прекрасный идеал, но, как всякий идеал, он должен только витать в нашем воображении и, к сожалению, никогда не будет достигнут человеком, осужденным на несовершенство». Так вздыхает добрая, сентиментальная

душа, мечтающая о небесном царстве, где бог вознаградит по крайней мере за непонятную ошибку, которую он совершил, создавши землю и людей.

Они действительно живут, страдают, лгут и клеветуют в самых отвратительных условиях, в грязных трущобах утопии, созданной на самом деле их воображением и потому не существующей в действительности; они употребляют все усилия и превосходят друг друга в разных ухищрениях лицемерия, чтоб только поддержать ложь этой утопии, с которой они самым жалким образом летят ежедневно кубарем, искалеченные самой пошлой и фривольной страстью, на плоскую и голую почву самой трезвой реальности; и они считают естественный способ освободиться от этого колдовства химерой и ругают его утопией, подобно тому как сумасшедшие считают истиной бред их воображения, а истину бредом.

Если есть в истории настоящая утопия, идеал действительно недостижимый, так это именно христианство; ибо оно ясно показало и показывает каждодневно, что его принципы не могут быть проведены в жизнь. И в самом деле, каким образом эти принципы могли бы стать действительно живыми, воплотиться в реальной жизни, коль скоро они были направлены именно против жизни, которую они отрицали, проклиная все живое? Сущность христианства чисто спиритуалистическая, сверхъестественная; оно проповедует смирение, отречение, презрение ко всему земному и наряду с этим презрением — братскую любовь. Каким образом реализация этих принципов проявляется на практике в нашем современном мире, который претендует быть христианским и считает христианскую религию своим незыблемым основанием? Она проявляется в виде гордости, лицемерия, ростовщичества, кражи естественных благ и эгонистического презрения к страданиям ближнего. В чем заключается причина этого грубейшего контраста между идеей и ее реализацией? В том факте, что идея была нездоровая, что она родилась вследствие временного изнеможения и ослабления человеческой натуры и что она грешила против истинной здоровой природы человека. Но эта природа показала, насколько неистощима ее беспрестанно обновляющаяся продуктивная способность, несмотря на осуществленный в мировом масштабе гнет этой идеи (христианства), которая, если бы она осуществилась во всей своей последовательности, совершенно искоренила

бы человека на земле, ибо она признавала в числе высших добродетелей также и воздержание от половой любви. Но вы видите, что, несмотря на всемогущество церкви, имеется такое изобилие людей, что ваша христианско-экономическая премудрость не знает, что делать с этим изобилием; что вы изыскиваете социальные средства истребления, чтоб избавиться от этого изобилия, и вы были бы поистине счастливы, если бы человечеству был положен конец христианством и в этом мире осталось бы место лишь для единого абстрактного бога, вашего дорогого «я».

Вот каковы люди, кричащие об «утопии», когда здравый человеческий разум апеллирует в ответ на их безумные опыты к природе, которая одна только существует явно и осязательно, которая требует лишь того, чтоб божественный человеческий разум заменил собой у нас инстинкт животного, дающий ему возможность добывать себе без заботы, если не без труда, средства существования! И право, нам достаточно добиться этого результата в пользу человеческого общества, чтобы на этой единственной базе воздвигнуть истинное, прекрасное искусство будущего.

Идеал, так часто служивший объектом споров «за» и «против», в сущности представляет собой ничто. Ибо если в том, к чему мы стремимся, отображена человеческая природа с ее подлинными стремлениями, возможностями и склонностями, как движущая и находящая в себе самой удовлетворение сила, то идеал в таком случае явится не чем иным, как подлинной, безошибочной целью наших стремлений; если же так называемый идеал имеет в виду задачи, осуществление которых вне пределов возможности человеческой природы, то такой «идеал» будет проявлением безумия, болезненного духа, отнюдь не здорового человеческого разума. Наше искусство до последнего времени как раз и было жертвой такого безумного подхода; и действительно, христианский идеал искусства может быть назван лишь продуктом лихорадочного состояния, ибо он полагал свою цель и задачу вне человеческой природы и именно поэтому неизбежно должен был вызвать реакцию отрицания со стороны здоровой человеческой личности. Подлинно человеческое искусство будущего, вырастающее из вечно свежей, зеленеющей почвы природы, поднимется на недостижимую высоту, ибо оно будет расти именно сни-

зу вверх подобно дереву, корнями своими уходящему в землю и вздымающему свой лиственный купол ввысь, из глубин человеческой природы в необъятные просторы «чистой человечности»*.

Истинный художник, уже усвоивший эту правильную точку зрения, может теперь же работать для произведения искусства будущего, потому что это точка зрения, единственно подлинно реальная во веки веков. Верно и то, что каждое из родственных искусств всегда — вплоть до настоящего времени — проявляло в своих многочисленных произведениях свое самосознание. Но от чего страдали всегда и страдают в особенности при современном общественном строе вдохновенные творцы этих благородных произведений? Не от соприкосновения ли с внешним миром, то есть с тем миром, которому должны были принадлежать их произведения? Что возмущало архитектора, когда он принужден был тратить свою творческую силу на постройку по заказу казарм и домов для найма? Что огорчало живописца, когда он должен был писать внушающий отвращение портрет какого-нибудь миллионера; композитора, принужденного сочинять застольную музыку; поэта, вынужденного писать романы для библиотек для чтения? Каковы должны были быть их страдания? И все это оттого, что приходилось растрачивать свою творческую силу на пользу Индустрии, из своего искусства делать ремесло. Но что должен перестрадать поэт-драматург, желающий соединить воедино все искусства в высшем художественном жанре — в драме? Очевидно, все страдания остальных художников, вместе взятые.

Его творения становятся произведением искусства лишь тогда, когда они делаются достоянием общественности, получают возможность, так сказать, войти в жизнь, а драматическое произведение искусства может войти в жизнь лишь при посредстве театра. Но что представляют собой эти современные театры, располагающие ресурсами всех искусств? Промышленные предприятия — даже там, где они получают специальные субсидии от государства или разных принцев: заведование ими возлагается обыкновенно на тех людей, которые вчера занимались спекуляцией хлебом, которые завтра посвятят свои солидные познания

* Весь этот абзац был выпущен Вагнером при перепечатке статьи в Собрании сочинений. — *Примеч. пер.*

торговле сахаром, если только они не приобрели необходимых познаний для понимания величия театра в результате посвящения в таинства камергерского чина или других подобных должностей. До тех пор пока на театр будут смотреть как на средство, годное для денежного обращения и способное дать капиталу большие дивиденды, что является вполне естественным, принимая во внимание доминирующий характер социальной жизни и необходимость директору быть ловким спекулянтom по отношению к публике — вполне логично и ясно, что дирекцию, то есть эксплуатацию, можно доверить лишь человеку, приобретшему в этих делах опытность, ибо дирекция, действительно художественная дирекция, соответствующая первоначальной цели театра, окажется, без сомнения, неспособной достигнуть современной цели. Отсюда ясно для всякого пронизательного ума, что если театр должен вернуться к своему благородному естественному назначению, то абсолютно необходимо, чтобы он освободился от тисков промышленной спекуляции.

Каким же образом этого достигнуть? Не идет ли речь о том, чтобы освободить хоть одно учреждение от рабства, в котором находятся в настоящее время все люди и все их общественные предприятия? Да, именно эмансипация театра должна предшествовать всякой иной, ибо именно театр является самым разносторонним, самым влиятельным учреждением искусства; и каким образом человек может надеяться стать свободным и независимым в областях менее высоких, если он не сумеет, прежде всего, свободно проявить свою самую благородную деятельность — деятельность художественную? Уже теперь государственная служба, военная служба по крайней мере не являются больше промышленным ремеслом: начнем же с освобождения такого общественного явления, как искусство, потому что, как я это доказал выше, на него в нашем социальном движении возложена бесконечно высокая задача, чрезвычайно важная деятельность. Больше и лучше, чем устаревшая, отвергнутая нашей общественностью религия; гораздо действительнее и явственнее, чем государственная мудрость, давно уже импотентная, сомневающаяся в самой себе, может вечно юное искусство постоянно черпать в самом себе и в том, что есть наиболее благородного в духе эпохи, все новую свежесть; именно искусство в состоянии указать потоку социальных страстей,

который легко разбивают дикие подводные камни и замедляют омуты, высокую и прекрасную цель, цель благородного человечества.

Если вы, друзья искусства, действительно заботитесь о спасении искусства, которому угрожают бури, то знайте, что дело идет не о том только, чтоб его сохранить, но и чтобы сообщить ему его естественные, одному ему принадлежащие, полнокровные функции.

Честные государственные мужи, вы, которые противодействуете предчувствуемому вами социальному перевороту, по всей вероятности, главным образом потому, что ваша вера в чистоту человеческой природы поколеблена и вы не можете не смотреть на этот переворот как на переход из скверного положения в еще худшее,—если вами руководит искреннее намерение вдохнуть в этот новый порядок силу, способную создать действительно прекрасную цивилизацию, помогите нам всеми вашими силами вернуть искусство самому себе и его благородной деятельности.

Вы, мои страдающие братья всех слоев человеческого общества, чувствующие в себе глухую злобу,—если вы стремитесь освободиться от рабства денег, чтоб стать свободными людьми, поймите хорошо нашу задачу и помогите нам поднять искусство на достойную высоту, чтобы мы могли вам показать, как поднять ремесло на высоту искусства, как возвести раба индустрии на степень прекрасного сознательного человека, который с улыбкой посвященного в тайны природы может сказать самой природе, солнцу, звездам, смерти и вечности: *вы тоже мне принадлежите, и я ваш повелитель!*

Если бы вы все, к которым я обращаюсь, согласились с нами и стали действовать сообща, как легко при вашем желании можно было бы осуществить те простые мероприятия, неизбежным последствием которых явилось бы процветание самого значительного художественного учреждения — театра. Государство и городское самоуправление сочли бы своей первой обязанностью представить возможность театру отдаться лишь своему высокому и истинному назначению. Эта цель может быть достигнута, если театру будут даны достаточные средства, чтоб его дирекция могла быть чисто художественной; эта дирекция будет предоставлена самим художникам, соединившимся вместе для создания произведения искусства и условившимся

взаимно плодотворно помогать друг другу; только самая полная свобода может их объединить в их стремлении к предложенной цели, ради которой они освобождаются от обязанностей пред промышленной спекуляцией; и этой целью будет искусство, которое может быть понято лишь свободным человеком, а не рабом денег.

Судьей их произведений будет свободная общественность. Но чтобы сделать и ее абсолютно свободной перед искусством, надо будет пойти еще дальше: публика должна иметь *бесплатный доступ* на театральные представления. До тех пор пока деньги нужны будут для удовлетворения всех жизненных потребностей, до тех пор у человека без денег будет лишь воздух и, может быть, вода. Эта мера будет иметь целью лишь лишить истинные театральные представления характера произведений за плату — взгляд, выражающий самое чудовищное непонимание характера художественных представлений; государство или — еще лучше — городское самоуправление должно будет вознаграждать художников за их произведения из собственных предназначенных для этого сумм, и вознаграждать коллективно, а не каждого в отдельности за его индивидуальное произведение.

Там, где средств на это не хватает, лучше совсем отказаться на время и даже навсегда от театра, раз он может найти средства к существованию, лишь становясь промышленным предприятием; отказаться от этой мысли до тех пор, пока не явится в нем такая настоящая потребность, что заставит само общество принести ему известные коллективные жертвы.

Когда же общество достигнет прекрасного, высокого уровня человеческого развития — чего мы не добьемся исключительно с помощью нашего искусства, но можем надеяться достигнуть лишь при содействии неизбежных будущих великих социальных революций, — тогда театральные представления будут первыми коллективными предприятиями, в которых совершенно исчезнет понятие о деньгах и прибыли; ибо если благодаря предположенным выше условиям воспитание станет все более и более художественным, то все мы сделаемся художниками в том смысле, что, как художники, мы сумеем соединить наши усилия для коллективного свободного действия из любви к самой художественной деятельности, а не ради внешней промышленной цели.

Искусство и его учреждения, желательная организация которых могла быть намечена здесь лишь очень поверхностно, могут таким образом сделаться предвестниками и моделью всех будущих коммунальных учреждений: идея, объединяющая корпорацию художников для достижения своей истинной цели, может быть применена и во всяком другом социальном объединении, которое поставит перед собой определенную цель, достойную человечества; ибо вся наша будущая социальная организация, если мы достигнем истинной цели, будет и не сможет не носить художественный характер, который только и соответствует благородным задаткам человеческой природы.

Итак, *Христос* нам показал, что мы, люди, все равны и братья; *Аполлон* наложил на эту великую братскую ассоциацию печать силы и красоты и направил человека, сомневавшегося в своем достоинстве, к сознанию своего высочайшего божественного могущества. Воздвигнем же жертвенник будущего как в жизни, так и в живом искусстве двум самым величественным наставникам человечества: *Христу, который пострадал за человечество, и Аполлону, который вознес его на высоту вселяющего радость и бодрость величия.*

ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА БУДУЩЕГО

*Людвигу Фейербаху посвящается
с благодарностью и уважением*

ПОСВЯЩЕНИЕ

Только Вам, уважаемый господин Фейербах, могу я посвятить этот труд, ибо с ним я возвращаю Вам Вашу же собственность. Но поскольку он в известной мере перестал быть Вашей и стал собственностью художника, я нахожусь в сомнении относительно того положения, в котором я оказался по отношению к Вам: захотите ли Вы получить обратно из рук художника то, чем Вы одарили его как философ? Но мое стремление и мой долг выразить Вам благодарность за нравственную поддержку превозмогли мои сомнения.

Отнюдь не тщеславие, а только лишь непреодолимая потребность заставила меня стать на некоторое время писателем. В ранней юности я сочинял стихи и пьесы; к одной из этих пьес мне захотелось написать музыку — чтобы овладеть этим искусством, я стал музыкантом. Позднее я писал оперы, перекладывая на музыку собственные драматические сочинения. Профессиональные музыканты, к числу которых я принадлежу по своему положению, считали, что я обладаю поэтическим даром; профессиональные писатели не отрицали за мной музыкальных талантов. Мне часто удавалось взволновать публику, однако профессиональные критики всегда поносили меня. Так мой противоречивый опыт дал мне богатую пищу для размышлений, когда же я размышлял вслух, против меня ополчались филистеры, которые неизменно представляют себе художника глупцом, не способным мыслить. Друзья поощряли меня письменно изложить свои взгляды на искусство и на то, к чему я стремлюсь в искусстве, я же предпочитал выражать это своим творчеством. Убедившись, что сделать это в полной мере мне не удастся, я понял, что не отдельному человеку, а лишь сообществу суждены подлинные,

беспорные свершения в области искусства. Понять это и не потерять при этом надежду — значит всем своим существом восстать против нынешнего положения в жизни и в искусстве. Решившись на восстание, я стал писателем, к чему меня вынудила уже некогда нужда. Профессиональные литераторы, которые теперь, когда замолкли последние отголоски бури, снова свободно вздохнули, сочли дерзостью, что сочиняющий оперы музыкант занялся их ремеслом. Но я прошу их милостивого разрешения обратиться в качестве художника не к ним, а только к мыслящим художникам, с которыми у них нет ровно ничего общего.

Не сочтите и Вы дерзостью с моей стороны, уважаемый господин Фейербах, что я поставил Ваше имя в начале этого труда, обязанного своим существованием тому впечатлению, которое произвели на меня Ваши сочинения, но которое не соответствует, быть может, Вашим взглядам на то, к чему должно было привести это впечатление. Тем не менее Вам не может быть безразлично, смею думать, получить доказательство того, как Ваши мысли были восприняты одним из художников и как он в качестве художника с искренним рвением попытался пересказать Ваши мысли другим художникам — и только им. Прошу Вас отнестись лишь за счет моего рвения, которое, я полагаю, Вы не осудите, не только то, что вызовет Ваше одобрение, но и то, что Вы не сможете одобрить.

Рихард Вагнер

1. ЧЕЛОВЕК И ИСКУССТВО

1. Природа, человек и искусство

Искусство так же соотносится с человеком, как человек соотносится с природой.

Когда природа развилась до такого состояния, которое заключало в себе условия для существования человека, сам собой появился человек. Когда жизнь человека создала условия для возникновения художественного произведения, оно возникло само собой.

Природа порождает и творит произвольно и непреднамеренно, подчиняясь лишь необходимости; та же необходимость является порождающей и творящей силой в жизни человека: все произвольное и непреднамеренное вытекает из естественной потребности, лишь в ней — основа жизни.

Необходимость в природе человек познает из взаимосвязи явлений; до тех пор пока он не видит этой взаимосвязи, ему повсюду мнится произвол.

С момента, когда человек ощутил свое отличие от природы и тем самым начал развиваться как человек, перейдя от бессознательности естественного животного существования к сознательной жизни, когда он тем самым противопоставил себя природе и когда чувство зависимости от нее дало толчок развитию его мышления — с этого момента появилось заблуждение как первое проявление сознания. Но заблуждение — отец познания, и история развития познания из заблуждения есть история рода человеческого от мифов глубокой древности и до наших дней.

Человек начал заблуждаться в тот момент, когда предположил, что причина явлений природы не заключена в самой природе, давая тем самым чувственным явлениям сверхчувственное, человечески произвольное объяснение, когда он счел бесконечную взаимосвязь бессознательных и непреднамеренных действий преднамеренным проявлением конечных, не связанных между собой волеизъявлений. В преодолении этого заблуждения заключается познание, которое и есть постижение необходимости явлений, причиной которых представлялся произвол.

Благодаря этому постижению природа осознает себя в человеке, который смог постичь природу, лишь научившись отделять себя от нее, воспринимать ее в качестве объекта, но это отделение исчезает вновь там, где человек начинает воспринимать сущность природы как собственную сущность, где он во всем существующем и живущем — в собственной жизни не в меньшей степени, чем в жизни природы, — видит проявление единой необходимости, познавая, таким образом, не только взаимосвязь явлений природы, но и свою связь с ней.

Если природа приходит к самопознанию в человеке благодаря связи с ним — выражением чего и является человеческая жизнь как образ и подобие природы, то человеческая жизнь в свою очередь приходит к постижению самой себя в науке, для которой она становится предметом опыта; проявлением же добытых наукой знаний, изображением постигнутой наукой жизни, отражением ее необходимости и истины является *искусство* *.

* Искусство вообще, и искусство будущего в особенности.

Человек не станет тем, чем он может и должен быть, пока его жизнь не будет верным зеркалом природы, сознательным следованием единственно истинной необходимости, *внутренней естественной необходимости*, а не подчинением внешней силе, силе воображаемой, поэтому не необходимой, а произвольной. Тогда человек впервые действительно станет человеком. До сих же пор он живет по правилам, которые диктуют ему религия, национальные предрассудки или государство. Искусство также не станет тем, чем оно может и должно быть до тех пор, пока оно не будет, не сможет быть верным и сознательным отражением действительного человека и действительной жизни человека, соответствующей естественной необходимости, до тех пор, пока своим существованием оно обязано заблуждениям, извращениям и противоестественным искажениям нашей современной жизни.

Истинный человек не появится, если его жизнью будут управлять произвольные законы государства, а не сама человеческая природа; истинного же искусства не будет, если она будет подчиняться деспотическим капризам моды, а не законам природы. Подобно тому как человек становится свободным, лишь осознав свою связь с природой, так и искусство становится свободным, лишь перестав стыдиться своей связи с жизнью. Лишь в радостном осознании своей связи с природой человек преодолевает свою зависимость от нее; искусство же преодолевает свою зависимость от жизни лишь во взаимосвязи с жизнью подлинно свободных людей.

2. Жизнь, наука и искусство

Человек первоначально строит свою жизнь произвольно, согласно представлениям, полученным из произвольного созерцания природы и находящим свое выражение в религии; затем они становятся для него предметом произвольного и сознательного научного исследования.

Наука идет от заблуждения к истине, от представлений к действительности, от религии к природе. Поэтому на заре научного знания человек по отношению к жизни находится в таком же положении, в каком на заре своего существования, уже отличного от природного, он находился по отношению к явлениям природы. Наука включает в себя всю сумму произвольных взглядов человека, в то время как

жизнь в целом продолжает своим чередом свое произвольное необходимое развитие. Наука, таким образом, берет на себя грехи жизни и искупает их самоуничтожением: она приходит к своей прямой противоположности — природе, к признанию бессознательного, произвольного, следовательно, необходимого, действительного, чувственно данного. Поэтому сущность науки конечна, сущность жизни бесконечна, так же как конечно заблуждение и бесконечна истина. Истинным и живым является лишь чувственно данное или то, что обусловлено чувственно данным. Высокомерное и презрительное отрицание наукой чувственно данного — крайняя степень заблуждения; высшая победа науки — в добровольном отказе от этого высокомерия и в признании чувственно данного. Конец науки — оправдание бессознательного, осознавшая себя жизнь, признание чувственного, отрицание произвола и стремление к необходимости. Поэтому-то наука является лишь средством познания, ее методы имеют лишь служебное значение и цель ее — быть посредником. Жизнь же — сама себе цель, сама довлеет себе. Признание непосредственной, самодовлеющей, действительной жизни, являясь завершением науки, находит свое непосредственное и открытое выражение в искусстве вообще, и в *произведении искусства* в частности.

Вначале художник действует опосредованно, его творчество произвольно именно тогда, когда он стремится быть посредником и сознательно выбирает; созданное им произведение еще не является произведением искусства; его приемы — это, скорее, еще приемы ученого — ищущего, исследующего, — поэтому они произвольны и не ведут прямо к цели. Лишь там, где выбор уже сделан, где он был необходим, где он пал на необходимое, — там, следовательно, где художник находит себя в своем предмете, подобно тому как современный человек находит себя в природе, — лишь там рождается произведение искусства, лишь там оно оказывается чем-то действительным, самостоятельным и непосредственным.

Истинное произведение искусства — непосредственно чувственно воплощенное — в момент своего физического рождения является искуплением художника, уничтожением последних следов творящего произвола, несомненная определенность того, что до тех пор существовало лишь как представление, искупление мысли через чувственное воплощение, удовлетворение жизненной потребности через жизнь.

В этом смысле произведение искусства как непосредственное жизненное действие является окончательным примирением науки и жизни, победным венцом, который с радостной признательностью протягивает побежденный освободившему его победителю.

3. Народ и искусство

Искушение мысли, науки через произведение искусства было бы невозможно, если бы сама жизнь зависела от научных спекуляций. Если бы сознательная произвольная мысль действительно полностью господствовала над жизнью и смогла бы овладеть жизненной силой, используя ее в иных целях, чем то диктуется необходимыми потребностями, это бы означало отрицание жизни и ее растворение в науке. И действительно, в своей непомерной гордыне наука мечтала о подобном триумфе, и наше нынешнее государство, наше современное искусство — бесполое и бесплодные порождения этих мечтаний.

Великие произвольные заблуждения народа, проявившиеся первоначально в его религиозных верованиях и ставшие исходным пунктом произвольной спекулятивной мысли и различных систем теологии и философии, настолько утвердились и окрепли с помощью этих наук и их сводной сестры — политики, что, притязая на божественную непогрешимость, пожелали по своему усмотрению распоряжаться миром и жизнью. И эти заблуждения вечно совершали бы свое разрушительное дело, если бы произвольно породившая их жизненная сила не уничтожила их с естественной необходимостью так решительно, что высокомерно отстранившейся от жизни мысли не оставалось иного спасения от настоящего безумия, как покорно признать эту единственную очевидность и определенность. И эта жизненная сила — *народ*.

Что же такое народ? Мы должны прежде всего прийти к согласию в этом крайне важном вопросе.

Народ всегда был совокупностью всех людей, составлявших некую общность. Вначале это были семья и род; затем — нация как совокупность отдельных родов, связанных общностью языка. Практически благодаря мировому владычеству римлян, поглотившему различные нации, а теоретически благодаря христианству, которое признавало лишь человека, то есть христианина, а не представителя

той или иной нации, понятие «народ» стало настолько иллюзорным и неопределенным, что мы можем подразумевать при этом или людей вообще, или, согласно произвольным политическим толкованиям, определенную часть граждан, чаще всего неимущую. Потеряв сколько-либо определенное значение, это слово приобрело другое, ясно выраженное *моральное* значение; вот чем объясняется, что в беспокойные и тревожные времена каждый охотно причисляет себя к народу, каждый претендует на то, чтобы заботиться о благе народа, и никто не хочет отделять себя от него. И в наши дни часто с разных сторон ставился вопрос: что же такое народ? Может ли определенная часть граждан, какая-то партия предъявлять исключительное право на это название? Не являемся ли мы все — от нищего и до князя — народом?

На этот вопрос следует ответить с нынешней всемирно-исторической точки зрения так.

Народ — это совокупность всех, связанных общей нуждой. К нему принадлежат все те, кто воспринимает свою нужду как всеобщую или коренящуюся во всеобщей; все те, кто ищет облегчения своей нужды в облегчении общей нужды и направляет все свои силы на облегчение своей нужды, которую он считает всеобщей; ибо только крайняя нужда является истинной нуждой; только такая нужда является источником истинных потребностей; только всеобщая потребность является истинной потребностью; только тот имеет право на удовлетворение своих потребностей, кто испытывает действительные потребности; только удовлетворение истинной потребности является необходимостью и лишь народ действует согласно необходимости — поэтому неудержимо, победоносно и единственно правильно.

Кто же не принадлежит к народу, кто же его враги?

Все те, *кто не испытывает нужды*, чьи жизненные побуждения сводятся к потребностям, не достигающим силы нужды и, следовательно, воображаемым, ложным, эгоистическим; к потребностям, не только не связанным с общими, но прямо противоположным им, ибо они являются лишь потребностями в сохранении избытка, и только такими и могут быть потребности, не достигающие силы нужды.

Где нет нужды, нет действительных потребностей; где нет действительных потребностей, нет необходимой деятельности; где нет необходимой деятельности, там царит

произвол; где царит произвол, там процветают пороки и преступления против природы. Ибо только там, где действительные потребности подавляются, где они не получают удовлетворения, — там возникают потребности ложные и воображаемые.

Удовлетворение воображаемых потребностей ведет к роскоши, которая порождается и поддерживается лишением других людей самого необходимого.

Роскошь так же бессердечна, бесчеловечна, ненасытна и эгоистична, как и порождающая ее потребность, которую, однако, она никогда не может удовлетворить, потому что эта потребность неестественна и не может получить удовлетворения, ибо нет истинной, существенной противоположности, в которой она могла бы обрести свою цель. Действительный физический голод предполагает свою естественную противоположность — сытость, в которую он переходит в результате насыщения. Ложная потребность, потребность в роскоши, уже является роскошью, чем-то избыточным по своей природе; ее ложность никогда не может превратиться в истину — она не перестает мучить, грызть и жечь, напрасно томя душу и сердце, отнимая радость и удовольствие у жизни; заставляет напрасно расточать ради одного недостижимого мига полного удовлетворения деятельность и жизненную силу сотен тысяч страждущих; она питается неутолимым голодом сотен и тысяч бедняков, не утоляя ни на мгновение собственного голода; она держит целый мир в железных цепях деспотизма, не в силах вырваться из золотых цепей того тирана, каким она является по отношению к самой себе.

И этот дьявол, эта безумная потребность без истинной потребности, эта потребность потребности — *эта потребность роскоши*, которая сама является роскошью, — правит миром; она суть той промышленности, которая убивает человека, чтобы использовать его как машину; суть нашего государства, которое лишает человека чести, чтобы милостиво снизить к нему как к верноподданному; суть нашей абстрактной науки, которая приносит человека в жертву бесплодному богу, сотворенному духовной роскошью, она — увы! — суть, и главное условие нашего *искусства!*

В чем же спасение из этого гибельного состояния?

В *нужде*, которая откроет миру истинные потребности, потребности действительные и подлежащие удовлетворению.

Нужда покончит с адом роскоши, она научит измученные, лишенные потребностей души, томящиеся в этом аду, простым потребностям — естественному человеческому голоду и жажде; и она укажет нам всем сытный хлеб и чистую воду природы, мы будем есть и пить сообща и все вместе станем истинными людьми. Мы заключим союз во имя святой необходимости, и братским поцелуем, который скрепит этот союз, будет произведение искусства будущего, созданное сообща. В этом произведении искусства народ — это живое воплощение необходимости, наш великий избавитель и благодетель — предстанет как целое; в этом произведении искусства мы все объединимся: носители необходимости, познавшие бессознательное, позволившие непроизвольное, свидетельствующие о природе — *счастливые люди*.

4. Народ как условие существования произведения искусства

Все сущее зависит от тех условий, благодаря которым оно существует: ничто (ни в природе, ни в жизни) не стоит особняком, все имеет свои основания в бесконечной взаимосвязи со всем, — значит, и все произвольное, излишнее, вредоносное также. Вредоносное проявляет себя, ставя запреты необходимому, оно обладает силой и может существовать лишь благодаря таким запретам; и потому оно на самом деле не что иное, как бессилие необходимого.

Если бы это бессилие длилось постоянно, естественный порядок во вселенной был бы иным, чем сейчас, произвольное стало бы необходимым, необходимое стало бы излишним. Но это бессилие преходящее и поэтому кажущееся, ибо сила необходимого является последним и единственным условием существования также и произвольного. Так, роскошь богатых существует благодаря нужде бедняков; нужда бедняков постоянно питает роскошь богатых: нуждаясь в пище для поддержания своих жизненных сил, бедняк приносит их в жертву богачу.

Таким же образом некогда жизненная сила, жизненная потребность теллурической природы питала те вредоносные силы, способствовала существованию тех природных соединений и продуктов, которые препятствовали ей найти проявление, соответствующее ее жизненной силе и возможности. Причина этого — действительный избыток, переполняющее изобилие производящей силы и жизненной мате-

рии, неисчерпаемое плодородие материи; потребностью природы поэтому является предельное разнообразие и многообразие, и удовлетворение этой потребности достигается в конце концов благодаря тому или, точнее, тем, что она отказывает в силе всякой исключительности, всякой единичности, которую она вначале щедро питала, растворяя ее теперь в многообразии.

Все исключительное, единичное, эгоистичное только берет, но не дает, оно порождается, но не в силах само рождать. Для рождения необходимо «я» и «ты», растворение эгоистического в коммунистическом. Высшая творящая сила заложена в высшем многообразии, и, когда земная природа раскрыла себя в многообразии, она достигла состояния самоудовлетворения, самоуспокоения, которое дает себя знать в нынешней гармонии; она больше не стремится к всеобщему полному преобразованию, период революции для нее завершен, теперь она стала такой, какой является на самом деле, то есть какой могла и должна была стать с самого начала; она больше не должна бесплодно расточать свою жизненную силу, она на всем протяжении своей бесконечности вызвала к жизни великое многообразие, мужское и женское, вечно порождающее само себя, вечно обновляющееся, вечно пополняющееся, и стала в этой бесконечной взаимосвязи навечно и безусловно сама собой.

Повторением в человеке этого великого процесса развития занят человеческий род с тех пор, как он отделился от природы. Та же необходимость является движущей силой великой человеческой революции, то же успокоение завершит и эту революцию.

Эта движущая сила, то есть истинная жизненная сила, проявляющаяся в жизненных потребностях, по своей природе бессознательна и произвольна, и именно там, где она такова, — в народе — она и является единственно истинной и решающей. Наши народные наставники пребывают в большом заблуждении, считая, что народ вначале должен осознать, чего он хочет, то есть захотеть на их манер, а затем уж получить возможность и право хотеть. Эта ошибка породила всю злосчастную половинчатость, всю позорную слабость, все бессилие недавних движений.

Познание в истинном смысле есть не что иное, как чувственная данность, ставшая благодаря мышлению пред-

ставлением. Мышление до тех пор остается произвольным, пока оно не может представить чувственно наличное и то, что не дано в непосредственном чувственном опыте или уже прошло, как абсолютную данность в ее необходимых взаимосвязях, ибо сознание этого представления и есть разумное знание. Чем истиннее знание, тем откровеннее оно должно признать свою исключительную обусловленность и взаимосвязь с чувственными явлениями, достигшими полноты и завершенности, признать, что возможность познания заключена в самой действительности. Но как скоро мысль, абстрагируясь от действительного, пытается конструировать будущую действительность, она не в состоянии воспроизвести подлинные знания и порождает лишь фантомы, которые ничего общего не имеют с бессознательным. Лишь погружаясь в чувственное, в действительные чувственные потребности, мысль в состоянии приобщиться к деятельности бессознательного; и лишь действительно чувственное деяние, вызванное к жизни произвольной и необходимой потребностью, может стать действительным предметом мысли и знания. Процесс человеческого развития идет (в согласии с законами разума и природы) от бессознательного к сознательному, от незнания к знанию, от потребности к ее удовлетворению, а не наоборот — во всяком случае не возвращается к потребности, которая уже была удовлетворена.

Изобретательны не вы, интеллектуалы, — изобретателен народ, потому что к изобретательности его побуждает нужда: все великие изобретения — дело народа, изобретения интеллектуалов — лишь порождение, а то и искажение великих народных изобретений (изобретая, интеллектуалы лишь используют или приспособливают, а то и мельчат или портят великие народные изобретения). Не вы изобрели язык, а народ, вы лишь сумели утратить его чувственное богатство, обуздать его силу и, перестав понимать, сумели лишь превратить его в предмет нудных исследований. Не вы изобрели религию, а народ, вы сумели лишь исказить ее внутреннюю суть, превратить ее небо в ад, ее истину в ложь. Не вы изобрели государство, а народ; вы лишь превратили его из естественного сообщества равноправных в противоестественное соединение чуждых друг другу людей, из договора, защищающего права каждого, в средство защиты привилегированных; из мягкой, свободной одежды на живом и подвижном теле человечества в неподвижный

и пустой железный панцирь, достойное украшение собрания старинного оружия. Не вы даете жизнь народу, а народ — вам; не вы побуждаете народ думать, а народ — вас. Не вы должны поучать народ, а народ — вас. Я обращаюсь к вам, а не к народу — народу достаточно сказать всего несколько слов, и даже обращение к нему: «Поступай как должно!» — является излишним, ибо народ всегда поступает как должно. Я обращаюсь к вам от имени народа, но на вашем языке, к вам, интеллектуалам и умникам, с призывом освободиться от вашей эгоистической отрешенности, припав в преисполненных любви объятиях народа к чистому источнику природы, — где и я искал спасения как художник, где и я обрел твердую веру в будущее — в результате долгой борьбы между внутренней верой и навязанным извне отчаянием.

Народ совершит дело спасения — спасет себя и своих врагов. Он будет действовать так же произвольно, как сама природа: со стихийной необходимостью он разорвет те связи, которые являются единственным условием господства противоестественного. До тех пор пока существуют эти условия, пока бесполезно растрачиваются силы народа, пока бессмысленно и эгоистично уничтожаются творческие возможности народа — до тех пор беспредельны и бесполезны все попытки изменять, улучшать, реформировать* Народ должен действительно уничтожить то, что в действительности — ничто, то есть бесполезно, ненужно и ничтожно; ему достаточно при этом знать, чего он не хочет, а этому его учит инстинкт; ему достаточно сделать несуществующим ненужное — уничтожить подлежащее уничтожению, — и тогда перед ним предстанет разгадка будущего.

Как только будут уничтожены условия, при которых излишек поедал необходимое, сами собой возникнут условия для необходимого, истинного, непреходящего; как только будут уничтожены условия, при которых существовала потребность в роскоши, сами собой возникнут условия, когда *необходимые* потребности человека будут удовлетворены с избытком, но по справедливости, благодаря безмерному богатству природы и творческих сил человека. Как только будут уничтожены условия, при которых господствовала *мода*, сами собой возникнут условия для *ис-*

* Чем честнее человек, тем меньше он питает надежд на успех своей реформаторской деятельности.

тинного искусства и оно расцветет, как по волшебству; порукой тому благородство человека: святое, великое искусство расцветет так же роскошно и полно, как расцвела природа, пройдя через родовые муки и обретя нынешнюю, современную нам гармонию. Подобно обретшей гармонию природе, и искусство будет жить и творить, удовлетворяя самым благородным и истинным потребностям совершенного человека — человека, каким он *может быть* по своей природе и, следовательно, *должен быть и будет*.

5. *Антихудожественный строй жизни
при современном господстве абстракции и моды*

Начало и основа всего сущего и мыслящего — действительное чувственное бытие. Осознание своих жизненных потребностей в качестве общих жизненных потребностей вида (в отличие от других распространенных в природе видов живых существ, не похожих на людей) — начало и основа мышления. Мышление, таким образом, — это способность человека не только ощущать действительное и известное в соответствии с внешними проявлениями, но и различать по существу, способность охватить и представить его во взаимосвязях. Понятие предмета — это мыслительный образ его истинной сущности; представление о совокупном целом, в котором мысль видит воплощение отраженных в понятиях сущностей всех реально существующих предметов в их взаимосвязях, является результатом высшей деятельности души человека — *духа*. Совокупное целое включает в себе также воплощение собственной сущности человека, которое является образотворяющей силой мысли в произведении искусства, а эта сила и совокупность всех образно воплощенных ею реальных предметов имеет своим источником реального чувственного человека и, в конечном счете, его жизненные потребности и условия, вызывающие эти жизненные потребности, то есть реальное чувственное бытие природы. Там же, где мысль перестает замечать связь этих звеньев одной цепи, где она после двукратного и трехкратного самовоплощения начинает воспринимать себя в качестве собственного основания, где дух начинает считать себя не вторичным и обусловленным, а чем-то изначальным и безусловным, то есть основой и источником природы, — там не существует больше необходимости, там в сфере мысли царит безграничный произвол—

свобода, как думают наши метафизики, — и этот произвол, подобно вихрю безумия, врывается в мир действительности.

Если дух создал природу, если мысль создала действительность, если философ появился прежде человека, тогда ни природа, ни действительность, ни человек больше не нужны, их существование, будучи излишним, тем самым и вредно; излишнее становится несовершенным, когда появилось совершенное. Природа, действительность и человек получают смысл, оправдание своего существования лишь в том случае, если дух (абсолютный, несущий в самом себе свою причину и основание, сам себе закон) распоряжается ими по своему абсолютному, суверенному желанию. Если дух является необходимостью, тогда природа оказывается чем-то произвольным, фантастическим карнавалом, пустым времяпрепровождением, легкомысленным капризом — «*car tel est notre plaisir*»¹ — духа; тогда все человеческие добродетели, и прежде всего любовь, оказываются чем-то, что можно по желанию принять или отринуть; тогда все человеческие потребности превращаются в роскошь, а роскошь — в действительную потребность; тогда все богатства природы оказываются чем-то ненужным, а все извращения культуры чем-то необходимым; тогда счастье человека — лишь мелочь, а главное — государство; народ — лишь случайный материал, а князь и интеллектуал — потребители этого материала.

Если мы примем конец за начало, удовлетворение за потребность, насыщение за голод, то дальнейшее движение приведет лишь к воображаемым потребностям, лишь к искусственному возбуждению голода — и таковы в действительности жизненные побуждения всей нашей современной культуры, выражение которых — господство *моды*.

Мода является искусственным возбудителем неестественных потребностей там, где не осталось естественных; но то, что рождено не действительными потребностями, — всегда произвол и тиранство. Мода поэтому — чудовищная, дикая тирания, порожденная извращенностью человеческого существа; она требует от природы абсолютной покорности; требует от действительных потребностей полного самоотрицания во имя воображаемых; заставляет естественное чувство прекрасного, свойственное человеку, преклониться перед безобразным; разрушает здоровье человека и пробуждает у него любовь к болезни; отнимает у него силу и заставляет его находить удовольствие в слабости Там, где

царит нелепая мода, — там считают нелепостью природу; там, где царит преступная извращенность, — там естественность кажется самым большим преступлением; там, где безумие поставлено на место истины, — там истину готовы упрятать за решетку, как безумную.

Сущность моды — в абсолютном единообразии; она поклоняется эгоистичному, бесполому и бесплодному боже-ству; она постоянно стремится к произвольным переменам, ненужным изменениям, к тому, что противоположно ее сущности, заключающейся именно в единообразии. Ее сила — сила привычки. Привычка же — всесильный деспот всех слабых, трусливых и лишенных настоящих потребностей. Привычка — это общность эгоизмов, она прочно связывает между собой всех не нуждающихся ни в чем своекорыстных людей; ее искусственно возбуждает и поддерживает мода.

Мода не самостоятельное художественное создание, а лишь искусственно выращенный отросток на теле природы, которая является для него единственным источником питания, подобно тому как роскошь высших классов питается стремлением низших, трудящихся классов к удовлетворению естественных потребностей. Поэтому и произвол моды вынужден искать опоры в реальной природе: все ее порождения, завитки и украшения в последнем счете имеют свой прообраз в природе; она не в состоянии, как и наша абстрактная мысль в своих самых далеких блужданиях, породить в конце концов что-либо, чего нет изначально в чувственной природе и человеке. Но образ ее действия высокомерен и произволен в отношении природы: она распоряжается и приказывает там, где в действительности следует подчиняться и слушаться. Поэтому в своих созданиях она в состоянии лишь исказить природу, но не изобразить ее; она может лишь комбинировать и варьировать, но не *изобретать*, ибо изобретение на самом деле не что иное, как нахождение, то есть постижение природы.

Изобретения моды имеют механический характер. Механическое отличается от художественного тем, что оно переходит от одной комбинации к другой, от одного средства к другому, производя все снова и снова лишь средства, лишь *машину*. Художественное же идет обратным путем, отбрасывая одно средство за другим, одну комбинацию за другой, и, стремясь в соответствии с разумом удовлетворить свои потребности, достигает в конце концов первоис-

точника всех производных комбинаций, то есть природы. *Машина* оказывается бесстрастным и бездушным благодетелем жадного к роскоши человечества. С помощью машины оно подчинило себе наконец и разум; сойдя с пути художественных исканий и изобретений, человечество все дальше отходит от своей сути и тщетно истощает себя в механических изощренностях, в отождествлении себя с машиной, вместо того чтобы в произведении искусства слиться с природой.

Потребности *моды* тем самым оказываются прямо противоположными потребностям *искусства*; и потребности искусства не могут иметь место там, где мода диктует жизни свои законы. Стремление немногих искренно воодушевленных художников нашего времени могло свестись в действительности лишь к попытке пробудить средствами искусства необходимые потребности; но все подобные стремления тщетны и бесплодны. Дух не в состоянии пробудить потребности. Для удовлетворения действительных потребностей человек легко и быстро найдет средства, но он никогда не найдет средств пробудить потребности, если в них отказывает сама природа, если в ней не заключены условия для этого. Если нет потребности в произведениях искусства, то невозможны и сами произведения искусства. Они могут возникнуть лишь в будущем, когда для этого создадутся условия в самой жизни.

Лишь из жизни, которая только и рождает потребность в искусстве, может оно черпать *материал* и *форму*: там, где жизнь подчиняется моде, она не в состоянии питать искусство. Отклонившись от естественной необходимости и избрав ложный путь, дух произвольно (а в так называемой повседневной жизни и произвольно) так обезобразил материал и исказил формы жизни, что, возжаждав вырваться из своей роковой изоляции и вновь соединиться с природой, испить живительной влаги из ее рук, он уже не может обрести для этого материал и формы в реальной сегодняшней жизни. Стремясь в поисках спасения к безоговорочному признанию природы, видя возможность примирения с ней в ее верном воспроизведении, в чувственно наличном произведении искусства, дух убеждается, однако, что нельзя достичь примирения приятием и воспроизведением современности — жизни, обезображенной модой. Поэтому в этом своем стремлении он невольно начинает поступать произвольно. Природу, которая в естественной

жизни сама открылась бы ему, он вынужден искать там, где он еще надеется найти ее не столь обезображенной. Повсюду и всегда, однако, человек набрасывал на природу покров если не моды, то, во всяком случае, нравственности. Естественные, благородные и прекрасные правила нравственности почти совсем не искажают природы, они, скорее, образуют соответствующее ее сути человеческое одеяние. Подражание этим правилам, их воспроизведение (без них современный художник не может подступиться ни с какой стороны к природе) по отношению к современной жизни является таким же произвольным актом, неотделимым от заранее обдуманного намерения; и то, что создается с искренним стремлением подражать природе, оказывается в современной общественной жизни или непонятным, или всего лишь новой модой.

Стремление к природе в современных условиях и наперекор этим условиям приводит на самом деле лишь к *манере* и к частой беспокойной смене различных манер. В манере произвольно вновь дает себя чувствовать сущность моды. Лишенная необходимой связи с жизнью, манера так же произвольно диктует свои законы искусству, как и мода — жизни, сливается с модой, так же непререкаемо господствуя над всеми направлениями в искусстве. Наряду со своей серьезной стороной она с той же необходимостью в полной мере обнаруживает и смешную сторону. Наряду с модой на античность, Ренессанс и средние века нашим искусством время от времени овладевали в большей или меньшей степени и различные другие манеры: рококо, нравы и одежды диких народов вновь открытых стран, старинные китайские и японские моды. Переменчивая манера в качестве бесполезного стимулятора преподносит искусственному миру знати, утратившему бога, фанатизм религиозных сект; извращенному миру моды — наивность швабских крестьян; хорошо откормленным идолам нашей индустрии нужду голодных пролетариев. В этих условиях духу, стремящемуся к воссоединению с природой в произведении искусства, не остается ничего другого как надеяться на будущее или принудить себя к смирению. Он понимает, что может обрести спасение лишь в чувственно наличном произведении искусства, а значит, лишь в современности, которая нуждалась бы в искусстве и создала бы его благодаря своей верности природе и красоте. Следовательно, он надеется лишь на будущее и верит в силу необходи-

мости, благодаря которой появится произведение искусства будущего. Во имя той современности он отказывается от этой современности — от того, чтобы произведение искусства появилось на поверхности современного общества, то есть он отрывается и от самого общества, поскольку оно во власти моды.

Великое универсальное произведение искусства, которое должно включить в себя все виды искусств, используя каждый вид лишь как средство и уничтожая его во имя достижения общей цели — непосредственного и безусловно-изображения совершенной человеческой природы, — это великое универсальное произведение искусства не является для него произвольным созданием одного человека, а необходимым общим делом людей будущего. Это стремление, которое может осуществиться лишь при совместном усилии всех, отвергает современное общество — соединение произвола и своекорыстия, — чтобы найти удовлетворение, насколько оно достижимо для отдельного человека, в одиноком общении с самим собой и будущим человечества.

б. Контуры произведения искусства будущего

Одинокий дух, стремящийся найти искупление перед природой художественной деятельностью, не может создать произведение искусства будущего. Это дано лишь духу общественному, нашедшему удовлетворение в жизни. Но одинокий дух в состоянии мысленно представить себе это произведение. Характер же стремления духа — его стремление к природе — препятствует вырождению этих представлений в пустое мечтательство. Дух, ищущий спасения в природе и не находящий поэтому удовлетворения в современности, находит образы (созерцание которых в состоянии примирить его с жизнью) не столько в природе в целом, сколько в *человеческой* природе, раскрывающейся перед ним в ее историческом развитии. В этой природе, в ее узких границах, угадывает он тот образ, который благодаря своему стремлению к природе он может представить себе и за пределами этих узких границ.

В истории развития человечества четко выступают два *основных момента: родовой, национальный, и сверхнациональный, универсальный*. Если вторая тенденция получит свое завершение в будущем, то первая тенденция нашла свое завершение в прошлом. У нас есть все основания вос-

хищаться тем, до каких пределов смог развиваться человек под почти непосредственным влиянием природы, бессознательно подчиняясь ей в соответствии с происхождением, языковой общностью, однородностью климата и природных условий своей общей родины. В естественных нравах и обычаях всех народов — в той мере, в какой речь идет о нормальном человеке, пусть и ославленном дикарем, — мы познаем суть человеческой природы в ее благородстве и красоте. Нет *ни единой* добродетели, присвоенной религией в качестве божественной заповеди, которая не была бы присуща естественной нравственности; нет *ни единого* действительно человеческого правового понятия, развитого позднее и при этом, увы! — предельно искаженного цивилизованным государством, которое не получило бы в ней ясного выражения; нет *ни единого* общепризнанного изобретения, усвоенного — с высокомерной неблагодарностью — позднейшей культурой, которое не было бы этой культурой заимствовано из мастерской естественного разума.

То, что искусство не является *искусственным* продуктом, что потребность в искусстве не произвольно придумана, а свойственна естественному, истинному и неизуродованному человеку, — кто может доказать это с большей очевидностью, чем эти народы? Откуда наш дух может черпать доказательства необходимости искусства, как не из самого факта потребности в искусстве и тех замечательных плодов, которые принесла эта потребность у естественно развившихся народов, у *народа* вообще? Перед каким явлением мы остаемся с чувством большего стыда за бессилие нашего легковесного искусства, чем перед искусством *греков*? Мы смотрим на него, на это искусство любимцев любвеобильной природы, совершенных людей, ярко и победно свидетельствующих о творческих силах матери-природы вплоть до унылой поры современной модной культуры, — на это искусство смотрим мы, стараясь понять, каким должно быть произведение искусства будущего! Природа сделала все, что было в ее силах: она создала грека, вскормила его своим молоком, напитала его материнской мудростью и, явив его нам с законной гордостью матери, воззвала ко всем нам, людям, как любящая мать: «Вот что я сделала из любви к вам, сделайте же из любви к себе все, что вы можете!»

Мы должны превратить искусство *древних греков* в ис-

кусство *всех людей*; отделить его от тех условий, благодаря которым оно было только древнегреческим, а не общечеловеческим искусством; религиозные одежды, которые делали его общегреческим искусством и исчезновение которых превратило его в обособленный вид искусства, отвечавший не общим потребностям, а лишь требованиям роскоши,— преобразовать эти древнегреческие религиозные одежды в узы религии будущего, всеобщей религии, чтобы уже сейчас получить верное представление о произведении искусства будущего. Но именно этих уз — религии будущего — нам, несчастливцам, создать не дано, ибо, сколько бы ни было нас, стремящихся к созданию произведения искусства будущего, мы всего лишь *одиночки*. Произведение искусства — это живое воплощение религии, но религия не придумывается художником, она порождается народом.

Удовлетворимся же тем, что без всякого эгоистического тщеславия, не ища спасения в какой-нибудь своекорыстной иллюзии, честно и с горячей верой в произведение искусства будущего будем исследовать сущность различных видов искусства, которые в своей разобщенности и раздробленности образуют сегодня современное искусство. Исследуя, укрепим верность глаза созерцанием искусства греков и смело и доверчиво обратимся с результатами этих исследований к *великому, всеобщему произведению искусства будущего!*

II. АРТИСТИЧЕСКИЙ ЧЕЛОВЕК И ИСКУССТВО, ВЫРАЖАЮЩЕЕ ЕГО НЕПОСРЕДСТВЕННО

1. Человек как предмет и материал искусства

Можно говорить о *внешнем и внутреннем* человеке. Органами чувств, воспринимающими его как предмет искусства, являются *глаз и ухо*: глазу раскрывается внешний человек, уху — внутренний.

Глаз воспринимает *телесный облик* человека, сопоставляет его с окружением и выделяет его из окружения. Телесный человек и произвольные выражения его впечатлений, полученных извне и выражающихся в физической боли или в физическом удовольствии, непосредственно воспринимаются глазом; опосредствованно глаз воспринимает и чувства скрытого от глаз внутреннего человека благодаря выражению лица и жесту; но прежде всего

благодаря выражению глаз, с которыми непосредственно встречаются глаза наблюдающего, он может сообщить последнему не только чувства, но и выразить деятельность разума. Чем определеннее внешний человек выражает внутреннего, тем выше оказывается он как артистический человек.

Непосредственно же внутренний человек раскрывается слуху благодаря звуку своего голоса. Звук — непосредственное выражение чувства, физическое же его местопребывание — в сердце, откуда исходит и куда возвращается ток крови. Благодаря слуху звук, идущий от сердечного чувства, достигает сердечного чувства; боль и радость чувствующего человека сообщаются благодаря богатой выразительности голоса непосредственно чувствующему человеку.

И там, где способность телесного человека выражать и сообщать свои внутренние чувства понятно для глаза достигает поставленных ей границ, — там решительно выступает голос, обращающийся к слуху и через слух к чувству. Там, однако, где непосредственное выражение с помощью звука голоса при сообщении вполне определенных чувств сочувствующему и сострадающему внутреннему человеку достигнет своих границ, там выступает опосредованное звуком голоса выражение с помощью *языка*. *Язык* — сконцентрированная стихия голоса, слово — *уплотненная масса* звука. В нем чувство открывает себя через слух чувству, которое в свою очередь должно быть уплотнено и сконцентрировано и которому другое чувство хочет открыться со всей ясностью и определенностью. Язык, следовательно, — орган понимающего и ищущего понимания особого чувства — разума. Неопределенному чувству, чувству вообще, хватало непосредственности звука, оно довольствовалося им как достаточной чувственно приятной формой выражения — благодаря его распространенности оно могло выразить себя в своей всеобщности. *Определенная* потребность, пытающаяся выразить себя в языке, более решительна и постоянна; она не может ограничиться удовлетворением, полученным от чувственного выражения как такового; она стремится выразить лежащее в ее основе конкретное чувство в его отличии от всеобщих чувств — и, следовательно, описать то, что звук передавал непосредственно как выражение всеобщего чувства. Говорящий поэтому должен заимствовать образы у близких,

но отличных предметов и сочетать их. Для этого сложного опосредованного образа действия он вынужден, с одной стороны, распространяться вширь; однако, стремясь в первую очередь к взаимопониманию, он, с другой стороны,— старается ускорить этот процесс, по возможности не задерживаясь на звуках как таковых и оставляя без всякого внимания их общую выразительность. Ограничив себя таким образом, отказавшись от чувственной радости звуковой выразительности — во всяком случае, от той степени радости, которую находят в своем способе выражения телесный человек и человек чувствующий,— человек разума оказывается, однако, в состоянии с помощью своего средства — языка — достичь точного выражения там, где первые не могут переступить поставленных им границ. Его возможности безграничны: он охватывает и расчленяет всеобщее; разъединяет и соединяет по желанию и в зависимости от потребности образы, черпая их с помощью органов чувств из внешнего мира; сочетает и разделяет конкретное и общее, стремясь достичь ясного и понятного выражения своего чувства, впечатления, желания. Он не может перейти положенных ему пределов лишь там, где надо выразить смятенность чувства, силу радости, остроту боли. Когда же особое, произвольное отступает перед всеобщим и произвольным охватившего его чувства, когда, переступая границы эгоизма личных чувств, он вновь обретает себя во всеобщности великого всеохватывающего чувства, в абсолютной истине чувства и переживания — там, следовательно, где он должен подчинить свою индивидуальную волю необходимости страдания или радости, должен покорствоваться, а не повелевать,— там безграничное, могучее чувство требует единственно возможного непосредственного выражения. Тогда он вновь должен обратиться ко всеобщему выражению и проделать путь, обратный тому, которым он шел к своей особенности, искать у человека чувствующего чувственной выразительности звука, у физического человека — чувственной выразительности жеста. Ибо когда дело идет о самом непосредственном и точном выражении самого высшего и самого истинного, доступного человеческой выразительности вообще, тогда нужен совершенный цельный человек, а таким является человек рассудка, полностью слившийся в совершенной любви с человеком телесным и человеком чувствующим, а не каждый из них в отдельности.

Путь от внешнего телесного человека через человека чувства к человеку рассудка является путем увеличивающихся опосредованностей: человек рассудка, как и само средство его выражения — язык, в наибольшей мере опосредован и зависим; все предшествующие качества должны нормально развиться до того, как будут созданы условия для его собственного развития. Наиболее обусловленная способность является одновременно и наиболее высокой, и естественная радость от сознания высоких непревзойденных качеств заставляет человека рассудка высокомерно воображать, что он по своему усмотрению вправе распоряжаться, как служанками, теми качествами, которые служат ему основой. Это высокомерие, однако, побеждается могуществом чувственного впечатления и сердечного чувства, лишь только они выступают как свойственные всем людям, как впечатления и чувства всего человеческого рода. Отдельное впечатление или чувство, вызванное в человеке как индивидууме конкретным личным соприкосновением с данным конкретным предметом, он может подавить, поняв, что существует более богатое сочетание разнообразных явлений; но самое богатое сочетание всех известных ему явлений приводит его в конце концов к *родовому человеку в его связи со всей природой* и перед величием оно исчезает его высокомерие. Теперь он будет стремиться ко всеобщему, истинному и безусловному, жаждать раствориться не в любви к тому или другому предмету, а в любви *вообще*: так эгоист становится коммунистом, одиночка — всем, человек — богом, отдельный вид искусства — искусством вообще.

2. Три чисто человеческих рода искусства в их первичном единении

Три главные художественные способности цельного человека непосредственно и сами собой получили, развившись, тройственное выражение в искусстве — первоначально в *лирическом* произведении искусства, затем в своей высшей завершенности — в *драме*.

Танец, музыка и поэзия — так зовутся три старшие сестры, которые сплетаются в хороводах повсюду, где только создаются условия для появления искусства. Их нельзя разлучить друг с другом, не расстроив хоровода; в этом хороводе, который и есть само искусство, они спле-

лись физически и духовно с такой чудесной силой во взаимной склонности и любви, что каждая из них, оторванная от сестер, обречена влачить лишь жалкое искусственное существование; если в этом тройственном союзе они сами создавали себе блаженные законы, то теперь каждая из них должна подчиняться насильственным, механическим правилам.

Созерцая этот восхитительный хоровод истинных благородных муз артистического человека, мы видим их то всех вместе, любовно положивших руки на плечи друг другу; то каждую порознь: как бы желая явить себя другим в своей красоте и самостоятельности, высвободилась она из объятий и касается лишь кончиками пальцев своих сестер; то одну из них, с восхищением погруженную в созерцание двух других, слившихся в объятии; то двух, благоговейно склонившихся перед красотой третьей; то снова всех вместе, слившихся в блаженном поцелуе в один прекрасный живой образ. Такова прихотливая жизнь искусства — всегда остающегося самим собой и всегда нового, растекающегося на множество ручейков и вновь сливающегося в единый мощный поток.

Таково свободное искусство. Вечно подвижным и оживленным хороводом сестер правит *стремление к свободе*; поцелуй и объятия *скрепляют блаженство обретенной свободы*.

Одинокий всегда несвободен, ибо он зависим и ограничен в своей нелюбви; *общительный всегда свободен*, ибо он неограничен и независим благодаря любви.

Все сущее подчинено могуществу *инстинкта жизни*; он непреодолимая сила взаимосвязи всех условий, породивших все сущее, — предметов и жизненных сил, которые во всем, что живет ими, являются тем, чем они в этой точке схождения могут и хотят быть. Человек удовлетворяет свои жизненные потребности, беря нужное ему у природы, и это является не хищничеством, а потреблением и усвоением того, что в качестве условия жизни должно быть потреблено и усвоено человеком; ибо эти условия жизни и жизненные потребности не отменяются с рождением человека — они продолжают существовать для него и в нем до тех пор, пока он живет: прекращение этой связи есть смерть. Жизненной потребностью жизненной потребности человека является *потребность в любви*. Подобно тому как условия естественной человеческой жизни

заклучены в любовном союзе низших природных сил, стремящихся к осознанию и растворению в более высоком, то есть в *человеке*, так и человек ищет понимания и удовлетворения только в более высоком. Этим более высоким является *человеческий род, сообщество людей*, ибо для *человека* чем-то более высоким, чем он сам, могут быть лишь *люди*. Удовлетворение потребности любить человек находит лишь в *отдаче*, и прежде всего в *самоотдаче* во имя других людей, во имя *людей вообще*. В абсолютном эгоисте отвратительно стремление видеть в других лишь естественное условие собственного существования, потреблять и использовать их подобно плодам и животным — пусть и особым, варварски цивилизованным образом, — то есть *брать, но не давать*.

Как сам человек, так и все, исходящее от него, может обрести свободу только через любовь. Свобода заключается в удовлетворении необходимой потребности, высшая свобода — в удовлетворении высшей потребности, а высшей человеческой потребностью является *любовь*.

Ничто живое не могло бы быть порождено человеком, исходить из него, если бы оно не соответствовало полностью характерной сущности его природы — характерной же чертой этой сущности является потребность в любви.

Каждая отдельная способность человека ограничена; лишь объединившись, дополняя друг друга, любя друг друга, они составляют безграничную общечеловеческую способность. Так же и каждая отдельная способность к определенному виду искусства имеет свои естественные границы, поскольку человек обладает не одним органом чувств, а несколькими. Каждая способность определяется данным органом чувств. Границы возможностей данного органа чувств являются границами данной способности. Границы отдельных чувств являются точками соприкосновения между ними, точками, где они сливаются, взаимопроникают, и точно так же соприкасаются и взаимопроникают и определяемые ими способности. Взаимопроникновение уничтожает границы. Однако оно возможно лишь там, где существует любовь, любовь же — это взаимопонимание и, следовательно, самопознание; познание и понимание через любовь — это и есть свобода, свобода человеческих способностей — всеобщая способность.

Только искусство, соответствующее этой всеобщей способности, свободно, но не отдельный вид искусства, обя-

занный своим существованием какой-либо одной способности. Танец, музыка и поэзия в отдельности ограничены. Наталкиваясь на собственные границы, каждый из этих видов искусства не чувствует себя свободным до тех пор, пока он не протянет через границу руку другому виду искусства — с безусловным признанием и любовью. Пожатие рук раздвигает границы; полное взаимопроникновение, растворение одного вида искусства в другом, полностью уничтожает границы. После того как уничтожены границы, перестают существовать и отдельные виды искусства и остается лишь *искусство* — единое, неограниченное искусство.

Пагубной и ложной является свобода того, кто хочет быть свободным в обособлении и в одиночестве. Стремление отделиться от всех, требование свободы и самостоятельности для себя одного могут привести лишь к прямо противоположному результату: к полнейшей несамостоятельности. В природе действительно самостоятельным является лишь то, что обладает не только внутренними, но и внешними условиями для этого: внутренние условия как раз и возникают тогда, когда есть внешние. Кто стремится отличаться, должен иметь то, от чего можно отличаться. Кто хочет быть полностью самим собой, должен сначала познать самого себя — этого он может достичь, лишь сопоставляя себя с тем другим, чем он не является: если он полностью это другое отделит от себя, то перестанет быть чем-то отличным и, следовательно, познаваемым для самого себя. Чтобы полностью стать самим собой, отдельный человек совсем не должен быть тем, чем он не является; чем он не является, как раз и является другой; но только в сообществе с отличным от него, в полном слиянии с сообществом других он может полностью быть тем, чем он является, чем он должен быть и чем он благоразумно хочет быть. Лишь в общности эгоист может найти полное удовлетворение. *Эгоизм*, который стал причиной неисчислимых бедствий в мире и причиной прискорбных искажений и лжи в искусстве, — этот эгоизм, конечно, отличается от естественного и разумного эгоизма, который находит полное удовлетворение в сообществе с другими. Исполненный благородного негодования, этот неестественный и неразумный эгоизм отклоняет от себя само прозвание «эгоизм», называя себя любовью к ближнему — и любовью к искусству; воздвигает храмы богу и искусству;

жертвует на больницы, чтобы вернуть молодость и здоровье старости, и на школы, чтобы превратить молодежь в больных стариков; основывает университеты и государства, создает конституции и правовые нормы и многое, многое другое для доказательства того, что он вовсе никакой не эгоизм. Но именно этот эгоизм является самым безнадежным и гибельным по отношению как к самому себе, так и ко всякому сообществу. Это обособление одиночки, когда все обособленно-ничтожное хочет казаться чем-то, а всеобщее оказывается ничем; когда каждый претендует на то, чтобы быть чем-то особенным и оригинальным, а целое оказывается в действительности ничем в особенности и не оригинальным. Это самостоятельность индивидуума, когда каждый, чтобы только «быть милостью божией свободным», живет за счет другого, пытается казаться тем, чем другие являются на самом деле, — короче, следует учению, противоположному учению Христа: «Радость доставляет присвоение, а не даяние».

Это и есть истинный эгоизм, когда каждый отдельный род искусства выдает себя за искусство вообще и при этом в действительности лишь теряет свое настоящее своеобразие. Вглядимся пристальнее: что же стало с теми тремя прекрасными сестрами?

3. Танец

Самый конкретный вид искусства — танец. Его художественным материалом является реальный телесный человек — не какая-либо его часть, а весь человек, с головы до пят, такой, каким видит его глаз. Танец поэтому включает в себя неперемное условие для существования всех других видов искусства: поющий и говорящий человек — это всегда прежде всего телесный человек. С помощью своего внешнего облика, с помощью телодвижений внутренний человек — поющий или говорящий — являет себя; музыка и поэзия первоначально раскрывают себя восприимчивому к искусству человеку (не только слушающему, но и смотрящему) в движении.

Произведение искусства становится свободным, лишь непосредственно раскрываясь соответствующему органу чувств, когда художник в своем обращении к этому чувству уверен в понятности сообщаемого им. Самым важным и достойным предметом искусства является человек.

Полного удовлетворения человек достигает, лишь являясь глазу в своем телесном облике. Не доставляя зрительного впечатления, ни одно искусство не может полностью удовлетворить, поэтому не получает самоудовлетворения и остается несвободным. При всем совершенстве своей выразительности для слуха или для мышления, способного комбинировать и дополнять полученные впечатления, то искусство, которое не раскрылось ясно и понятно глазу, полно стремлений, но не достигает всех своих *возможностей* — недаром в немецком языке слова «мочь» (*können*) и «искусство» (*Kunst*) — от одного корня.

Чувство удовольствия или боли у физического человека выражается непосредственно теми членами тела, которые испытывают удовольствие или боль. Боль или удовольствие, которые испытывает весь человек, он выражает совокупностью всех или только наиболее выразительных членов. Из взаимоотношения и взаимоположения этих членов, из смены взаимодополняющих телодвижений, наконец, из многообразных изменений самих телодвижений — как они вызываются постепенной или быстрой сменой чувств (от нежных и спокойных до страстных и бурных), — из всего этого создаются законы бесконечного разнообразного движения, в согласии с которыми выражает себя художественно одаренный человек. Дикарь, охваченный грубыми страстями, не знает в своем танце иных переходов, как только от однообразного неистовства к столь же однообразному апатичному спокойствию и наоборот. В богатстве и разнообразии переходов дает себя знать облагороженный человек; чем богаче и разнообразнее эти переходы, тем естественнее и очевиднее их порядок и взаимосвязь — закономерностью же этого порядка является *ритм*.

Ритм — это не произвольное установление, в согласии с которым артистический человек *должен* совершать телодвижения, а открывшаяся человеку душа необходимых движений, при помощи которых он произвольно стремится выразить свои чувства. Если движение и жест являются как бы исполненным чувства *звуком* этих чувств, то их ритм — понятным и выразительным *языком*. Чем быстрее смена чувств, тем более одержимым страстями, тем менее ясным оказывается сам человек и тем менее способным выразить понятным языком свои чувства. Чем спокойнее эта смена, тем нагляднее чувства. Покой — это

остановка; а остановка в движении означает повторение движения. Повторения могут быть исчислены, закономерность же этих чисел и есть *ритм*.

Лишь благодаря ритму танец становится искусством. Он мера движений, при помощи которых выражают себя чувства; мера, благодаря которой чувства приобретают доступную для понимания зрелость. Однако материал ритма, этого добровольно взятого на себя закона движения, через который он внешне выражает себя, определяя порядок и соразмерность, не телодвижения как таковые, а нечто иное; ведь я могу познать себя лишь через другое, отличное от меня самого,— вот таким отличным, другим для телодвижений является то, что человек воспринимает иным, чем телодвижения, органом чувств; и таким органом является ухо. Ритм, рожденный из необходимости выразительности и ясности телодвижений, сообщается танцующему как внешне упорядочивающая необходимость, как закон, прежде всего через воспринимаемый ухом *звук*, точно так же как в музыке такт — отвлеченная мера ритма — сообщается движением, воспринимаемым глазом. Равномерная повторяемость, заложенная с необходимостью в самом движении, выступает для танцующего в равномерной повторяемости звуков, управляющей его движениями. Эти звуки в простейшем случае вызываются ударами в ладони, ударами в деревянные, металлические или иные предметы.

Танцор, который представляет себе последовательность своих движений в согласии с внешним законом, не может, однако, полностью удовлетвориться простым обозначением временных отрезков, в которые повторяется то или иное движение; танцору хотелось бы, чтобы подобно движению, которое после быстрой смены время от времени останавливается, превращаясь в живую картину,— чтобы таким же образом как бы застыл, растянулся во времени мгновенно возникающий и исчезающий звук; ему хотелось бы, наконец, чтобы те чувства, которые одушевляют его движения, нашли выражение и в этих замедленных звуках, ибо лишь в таком случае ритм полностью отвечал бы танцу, заключая в себе не одно, а по возможности *все* условия его существования; мерой должна, следовательно, стать сама серьезность танца, воплотившаяся в другом, родственном виде искусства.

Этим другим видом искусства, в котором танец с необ-

ходимостью стремится познать самого себя, вновь обрести себя, раствориться, является *музыка*, которая из танца получает ритм, эту основу основ собственного построения.

Ритм естественно и нерасторжимо связывает танец с музыкой; без ритма нет ни танца, ни музыки. Если ритм является — в качестве связывающего и определяющего единообразия закона — *духом* танца, то, с другой стороны, он составляет *костяк* музыки. Чем больше этот костяк обрастает плотью звуков, тем менее различимым оказывается этот закон танца в особых закономерностях музыки и тем выше становится способность танца выражать переполняющие сердце чувства и соответствовать, таким образом, сущности звуков. Живая плоть звуков — это *человеческий голос*, слово же — крепкий мускулистый ритм человеческого голоса. В определенности и решительности слова подвижное чувство, хлынувшее из танца в музыку, находит наконец четкое и безошибочное выражение, с помощью которого оно может понять и высказать себя. Тем самым чувство благодаря звуку, ставшему языком, обретает высшее удовлетворение и одновременно возвышение в музыке, ставшей поэзией. Оно поднимается от танца до *мимики*, от широкого изображения всеобщих телесных ощущений до самого концентрированного и тончайшего выражения определенных духовных аффектов и волеустремлений.

В этом открытом взаимопроникновении, взаимопорождении и взаимодополнении отдельных искусств — в отношении музыки и поэзии мы лишь бегло указали на это — рождается единое *лирическое произведение*; в нем каждое искусство таково, каким оно только и может быть по своей природе; чем оно не является, оно и не пытается стать, эгоистично заимствуя у других, — оно довольствуется тем, что существуют другие искусства. В *драме* — высшей форме лирики — каждое искусство проявляет свои высшие возможности, среди других — и танец. В драме человек в согласии со своим высшим достоинством одновременно и предмет и материал искусства. Танец в драме, где он служит непосредственному раскрытию отдельных или общих чувств через отдельные или общие движения и где порожденный им закон ритма является упорядочивающей мерой всего представления, — танец в драме облагораживается и достигает своего наиболее духовного выражения в *мимике*. В качестве искусства мимики он становится не-

посредственным, захватывающим всех выражением внутреннего человека, и законом его выступает больше не грубо чувственный звуковой ритм, а духовно-чувственный ритм языка, соответствующий первичной сущности танца. Все, что язык стремится высказать, все переживания и чувства, взгляды и мысли — смутные, податливые и слабые поначалу, а затем исполненные несокрушимой энергии и обнаруживающие себя в актах воли, — все это обнаруживает очевидную истинность только через мимику. Даже сам язык как чувственное средство выражения обретает убедительность и правдивость благодаря непосредственной связи с мимикой. Танец присутствует в драме не только в этих своих высочайших достижениях, но и в своей самой первичной форме; там, где язык лишь описывает и объясняет, где музыка — лишь одушевленный ритм, сопровождающий танец, там с помощью прекрасного тела и его движений только и может быть непосредственно выражено охватившее всех радостное чувство.

Так в драме танец достигает своих высочайших вершин и полнейшего разнообразия выражения, восхищая там, где он главенствует, захватывая там, где он подчиняется, всегда и везде оставаясь самим собой, всегда произвольным и поэтому необходимым и невозполнимым; лишь тогда, когда какой-либо вид искусства необходим и невозполним, он является полностью тем, чем может и должен быть.

Как при вавилонском столпотворении, когда спутались все языки и народы, лишенные возможности понять друг друга, разошлись в разные стороны, так же и отдельные виды искусства, когда их национальная общность распалась на тысячу эгонстических устремлений, покинули гордо высящийся храм драмы, где они перестали понимать друг друга.

Посмотрим теперь, какая судьба постигла пляску, после того как она покинула хоровод сестер и одна отправилась на поиски счастья.

Танец опустил руку, протянутую в знак сотрудничества и согласия угрюмо-тенденциозному и наставительному искусству Еврипида², — руку, от которой это искусство высокомерно и брюзгливо отвернулось, с тем чтобы снова попытаться ухватиться за нее, смиренно протянутую, из утилитарных соображений; пляска рассталась со своей философически настроенной сестрой, которая с мрачной

развязностью могла лишь завидовать юным прелестям, но не любить их. Пляска, однако, не была в состоянии совсем отказаться от помощи более близкой к ней сестры — музыки. Она была связана с ней нерасторжимыми узами, музыка владела *ключом* к ее сердцу. Как после смерти отца, любовь которого соединяла их всех и имущество которого было их общим достоянием, наследники своекорыстно начинают рассчитывать, что же принадлежит каждому из них в отдельности, так пляска рассчитала, что тот ключ выкован ею самой, и потребовала его себе как условие своего отдельного существования. Она охотно отказалась от полного чувства звука голоса сестры — из-за этого голоса, в основе которого лежало поэтическое слово, она оказалась бы прочно прикованной к высокомерной сестре своей — поэзии! Но тот *инструмент* из дерева или металла, *музыкальный инструмент*, который создала в поддержку своему голосу сестра, стремясь оживить любовно своим дыханием мертвую материю природы, инструмент, обладающий способностью воспроизводить необходимые такт и ритм и подражающий прекрасному голосу сестры, — этот музыкальный инструмент она взяла с собой. Она беззаботно оставила сестру свою, музыку, плыть по безбрежному потоку христианской гармонии с верой в силу слова и легкомысленно и самонадеянно устремилась в жадный до роскоши мир.

Нам знакома эта фигура в короткой одежде; кто не встречал ее? Повсюду, где только дает себя знать современная тупая жажда развлечений, она с величайшей готовностью берется исполнить за деньги все, что угодно. Свою драгоценнейшую способность, которой она теперь больше не находила применения, — способность своими жестами и мимикой воплотить мысли и стремления поэзии, — она легкомысленно утерjala, а может быть, столь же легкомысленно уступила кому-то. У нее теперь лишь одна забота — всеми чертами своего лица, всем своим телом выразить полнейшую готовность услужить. Ее только беспокоит, не может ли показаться, что она в чем-то может отказать, и от этого беспокойства она освобождается с помощью одного-единственного выражения на своем лице, на которое теперь она только и способна, — неизменной улыбки безусловной готовности ко всему и ради любого. При этом неизменном и постоянном выражении лица она может единственно с помощью ног удовлетворить требо-

ваниям разнообразия и движения. Все ее художественные способности сосредоточились в ногах. Голова, плечи, грудь, спина и бедра выражают теперь только самих себя, одни лишь ноги оказались в состоянии показать все свои возможности, а руки взялись ради сохранения равновесия дружески их поддержать. То, на что в частной жизни позволяют себе лишь робко намекнуть с цивилизованной деревянной беспомощностью — когда наши сограждане начинают танцевать на так называемых балах в соответствии с обычаями и привычками, усвоенными во время различных общественных развлечений, — разрешено выразить перед публикой с предельной откровенностью прелестной танцовщице: ведь ее образ действий всего лишь искусство, а не истина — и, будучи объявленной *вне* закона, она тем самым оказывается *над* законом. Мы можем позволить ей прельщать нас, не поддаваясь, однако, этим прельщениям в нашей нравственной жизни, подобно тому как религия прельщает нас добротой и добродетелью, которым мы отнюдь не чувствуем необходимости уступать в обыденной жизни. Искусство *свободно*, и танец пользуется этой свободой — и он прав, для чего же иначе нужна свобода?

Как могло это благородное искусство так низко пасть, что оно в состоянии завоевать признание и право на существование в нашей публичной художественной жизни лишь как сочетание всех соблазнов, что оно покорно соглашается влачить позорные оковы жизненной зависимости? Ибо все оторванное от своих естественных связей, отъединенно-эгоистическое, в действительности *несвободно*, потому что зависит от чего-то постороннего. Только телесный чувственный человек, только человек чувства или только человек рассудка — каждый из них сам по себе не способен к самостоятельности настоящего человека; их односторонность приводит к нарушению всякой меры, ибо истинная мера может быть обретена — и притом сама собой — лишь в сообществе с себе подобными и в то же время в чем-то отличном; нарушение меры означает абсолютную несвободу, и эта несвобода неизбежно выступает как внешняя зависимость.

Танец, отделившись от музыки и, в особенности, от поэзии, не только отрекся от своих высших возможностей, но и утерял *своеобразие*. Свообразно лишь то, что сподобно к творчеству. Танец был чем-то совершенно свое-

образным, пока он мог, повинаясь своей сущности и внутренней потребности, творить законы, на основании которых он стал понятным и выразимым. Сегодня только народный, национальный танец сохранил своеобразие, он выражает неповторимым образом свою особую сущность в жесте, ритме и размере, законы которых он создал непроизвольно сам и которые обнаруживают себя в качестве законов, рожденных произведением народного искусства как его абстрагированная сущность. Дальнейшее развитие народного танца, его всестороннее обогащение возможны только во взаимосвязи с переставшими подчиняться ему свободной музыкой и свободной поэзией, потому что он может развить и расширить свои возможности в полной мере лишь с помощью возможностей родственных искусств и под их влиянием. Произведения греческой лирики показывают нам, как свойственные танцу законы ритма, многообразно развившись и обогатившись в музыке и, в особенности, в поэзии благодаря своеобразию этих искусств, сообщили танцу новые бесконечно разнообразные импульсы для поисков новых, свойственных только ему движений. В этом живом, радостном и многообразном взаимном обмене и влиянии своеобразие каждого вида искусства смогло достичь своего высшего развития. Подобный взаимный обмен не мог принести пользу современному народному танцу: так же как христианством и христианско-государственной цивилизацией были задавлены ростки развития всего народного искусства современных наций,— так и народный танец, это одинокое растение, не мог полностью развиться и расцвести. И тем не менее единственными своеобразными явлениями в области танца, известными нашему современному миру, оказались создания народа, порожденные или еще порождаемые особым характером той или иной нации. Все наше цивилизованное танцевальное искусство представляет собой компиляцию этих национальных танцев: оно воспринимает, использует, искажает — но не развивает дальше — своеобразные черты каждой нации, ибо оно как искусство питается лишь чужим. Оно сознательно подражает, искусственно соединяет и сочетает, но никогда не творит и не создает вновь; оно лишь следует моде, которая из пустого стремления к разнообразию сегодня предпочитает одно, а завтра — другое. Оно должно поэтому придумывать произвольные системы, облекать свои намерения в форму пра-

вил, предписывать ненужные условия, чтобы быть понятым и повторенным своими приверженцами. Однако эти системы и правила лишь обрекают танец на полное одиночество, мешая любому естественному соединению с другим видом искусства для совместного воздействия. Это противоестественное создание, искусственно поддерживаемое законами и произвольными нормами, крайне эгоистично и, будучи не в состоянии ничего породить само, не способно ни к каким соединениям.

Это искусство не испытывает потребности любить, оно может *брать*, но не *давать*: оно охотится за любым жизненным материалом, расчленяет и поглощает его всем своим бесплодным существом, но не в состоянии сочетаться с каким-либо вне его находящимся, самостоятельным жизненным элементом, потому что не может ничему отдаться.

В *пантомиме* современный танец старается достичь того, к чему стремится драма; он хочет, как всякое одинокое, эгоистическое искусство, быть всем, все уметь и все делать сам; он хочет представлять людей, события, состояния, конфликты, характеры и побуждения, не обращаясь к той способности, которая увенчивает способности человека, — к *языку*; он хочет быть поэтом, не приобщаясь к поэзии. Что может породить он в своей чопорной чистоте и «независимости»? Лишь несамостоятельное искалеченное существо — человека, который не может говорить, и не потому, что он лишился этого дара в результате несчастного случая, а из упрямства; актера, который думает, что в любую минуту может сбросить роковые чары, овладевшие нами, стоит только ему решиться нормально заговорить, освободившись от мучительной немoty жестов; по правилам и предписаниям искусства пантомимы запрещают ему осквернять незапятнанную чистоту и независимость танца естественным звуком слова.

Это немое абсолютное зрелище находится в столь жалкой зависимости, что оно решается в лучшем случае использовать лишь тот материал драмы, который никак не обращается к разуму человека, но и в этом наиболее благоприятном для себя случае оказывается вынужденным обратиться к такому презренному средству, как сообщение о своих намерениях зрителю при помощи поясняющей программы!

И при этом проявляются еще самые благородные устремления искусства танца: оно стремится быть чем-то, оно

поднимается до тоски по величайшему произведению искусства — драме. Оно стремится укрыться от нестерпимо похотливых взглядов под покрывалом искусства, которое скрыло бы его постыдную наготу. Но в какую недостойную зависимость оно попадает в этом своем стремлении! Каким отвратительным уродством оно должно расплачиваться за свое тщеславное стремление к неестественной самостоятельности! Искусство танца без существеннейшего своеобразного вклада которого не может быть создано величайшее произведение искусства, вынуждено, порвав с другими видами искусства, в поисках спасения от проституции попадать в смешное положение и искать спасения из смешного положения в проституции! О дивное искусство танца! О презренное искусство танца!

4. Музыка

Океан разделяет и соединяет материки, так же и музыка соединяет два противоположных искусства — танец и поэзию.

Она — сердце человека; кровь, приводимая им в движение, придает облекающей человека плоти теплую живую окраску; нервам, идущим к мозгу, оно сообщает упругую энергию. Без деятельности сердца деятельность мозга была бы чисто механической, деятельность членов тела — столь же механической, лишенной всякого чувства. Благодаря сердцу разум чувствует свою связь со всем телом, а ощущения человека возвышаются до рассудочной деятельности.

Сердце выражает себя при помощи *звуков*; его сознательным художественным языком является *музыка*. Она — потоком изливающаяся из сердца любовь, облагораживающая чувственные ощущения и очеловечивающая абстрактную мысль. Музыка — посредник между танцем и поэзией, в ней соприкасаются и сочетаются законы, на основании которых танец и поэзия выражают свою сущность; их стремления становятся в музыке чем-то произвольным, поэтический размер и музыкальный такт — естественным ритмом сердца.

Воспринимая средства своего выражения у танца и поэзии, музыка возвращает их им бесконечно более прекрасными как средства их собственного выражения; танец знакомит музыку с законами своего движения, а музыка воз-

вращает их ему как полный чувства и выразительности ритм, который становится мерой облагороженных и осмысленных движений; восприняв от поэзии полнозначные ряды слов, четко отграниченных друг от друга и вновь соединенных смыслом и размером, в качестве твердой опоры для бесконечно подвижной и текучей звуковой стихии, она возвращает ей эти закономерные ряды слов, говорящих через посредство образов, но не уплотненных еще до непосредственного, необходимого и истинного звукового выражения,— возвращает их как *мелодию*, исполненную непосредственного чувства, несущего в себе свое оправдание, и освобождающую.

В *ритме*, одушевленном звучанием, и в *мелодии* танец и поэзия вновь обретают в чувственно-конкретной форме свою сущность, ставшую бесконечно более богатой и прекрасной. Ритм и мелодия подобны рукам, которыми музыка любовно привлекает к себе танец и поэзию; они — берега двух континентов, соединенных океаном — музыкой. Если океан отступит от этих берегов и между ними разверзнется пропасть пустыни, ни один корабль с радостно раздувающимися парусами не сможет доплыть от одного континента к другому. Континенты навсегда останутся отрезанными друг от друга — пока какое-нибудь механическое изобретение (может быть, железная дорога) не проложит путь через пустыню; тогда и пароходы придут на помощь. Чад и дым машины заменят живое дыхание ветра. Если дует западный ветер, какое это имеет значение? Машина, если нужно, направит пароход на запад. Так же и танцор добудет себе через укрощенную паровой машиной морскую стихию с берегов поэзии программу для новой пантомимы, а драмодел — с берегов танца столько всяких антраша, сколько нужно ему, чтобы оживить безнадежно скучную ситуацию.

Посмотрим, что же стало с музыкой после смерти любящей матери всех искусств — *драмы*.

Сохраним еще на некоторое время образ моря для выражения внутреннего существа музыки. Если *ритм* и *мелодия* как бы берега двух континентов — двух родственных видов искусств, которые омывает и оплодотворяет музыка, то звук является ее текучей исконной стихией, а бесконечные пространства этой влаги — морем гармонии. Глазом можно охватить лишь поверхность этого моря, его глубину можно измерить лишь сердцем. Над темной глубиной

расстиляется солнечно-ясная поверхность: от одного берега идут, делаясь все шире и шире, ритмические круги, от тенистых долин другого берега исходит сладостно томительное дуновение, поднимающее на гладкой поверхности гармоничные волны мелодии.

В это море погружается человек, чтобы вновь предстать освеженным и преображенным; сердце его ширится от радости, когда он вглядывается в эту чреватую многообразными возможностями глубь, дна которой не в состоянии достичь его глаз, безграничность которой наполняет его удивлением и предчувствием бесконечности. Эти глубина и бесконечность самой природы скрывают от пытливых глаз человека бездонные недра вечного рождения, роста, становления, ибо глаз может воспринимать лишь то, что обрело очертания — родившееся, выросшее, ставшее. Эта природа является одновременно и *природой человеческого сердца*, которое заключает в себе любовь и стремление к ее бесконечному существу, которое само — любовь и стремление и которое в своей ненасытности, стремясь лишь к самому себе, понимает и постигает лишь самого себя.

Когда море начинает волноваться из глубочайших недр своих, само порождая причину волнений в сокровенных своих глубинах, движение его волн оказывается бесконечным, никогда не затухающим, в своем вечном беспокоействе то возвращающимся к своим истокам, то вновь устремляющимся вдаль. Когда же волнение это пробуждается какой-либо внешней причиной; когда эта причина исходит из упорядоченного самоценного мира явлений; когда пламя неумного страстного беспокойства зажигает взором своих неумных глаз озаренный солнцем стройный и быстрый юноша, когда он своим сильным дыханием пробуждает подвижную хрустальную массу моря, — как бы высоко не взмывались языки этого пламени, как бы бурно не вскипали волны, огонь после буйных вспышек превращается в ласково сияющий свет, поверхность моря, после того как улягутся гигантские валы, колеблется живой игрой волн; и человек, радуясь сладостной гармонии, доверчиво препоручает свой легкий челн дружественной стихии, уверенно направляя его к знакомому, ласковому сиянию.

Эллин, бороздя на своем корабле моря, никогда не терял из виду берегов, море было для него безопасной рекой, которая прибивала его то к одному, то к другому

берегу, по которой он плыл меж знакомых берегов под звук размеренных ударов весел, здесь наблюдая танец лесных нимф, там вслушиваясь в гимн божеству, мелодические звуки которого до него доносил ветерок из храма, высящегося на горе. Поверхность воды, окаймленная полоской голубого эфира, отражала берега с возвышающимися скалами, расстилающимися долинами, цветы, деревья, людей — и эта чарующая поверхность, оживляемая свежим дуновением, представлялась ему *гармонией*.

От берегов жизни оттолкнулся христианин и поплыл по широкому, безграничному морю, чтобы в конце концов оказаться совершенно одиноком между небом и водной стихией. *Слово* — слово веры — служило ему компасом, стрелка которого неизменно указывала на небо. Над ним простиралось небо, спускаясь к горизонту и ставя предел морю; но корабль никогда не мог достичь этого предела: столетие за столетием плыл он навстречу мерещившейся впереди и недоступной новой родине, пока его не охватили сомнения в верности компаса, пока он гневно не бросил за борт это последнее несовершенное дело рук человеческих и теперь, уже свободный от всех пут, не отдался беспредельному произволу волн морских. В неутолимой любовной ярости он возмутил против недостижимого неба глубины моря — этого воплощения неутомимости и жажды любви и тоски, которое, не находя предмета любви, обречено вечно любить и жаждать само себя; этот глубочайший безысходный ад неумного эгоизма, бесконечно простирающийся, жаждущий и стремящийся, который может жаждать лишь самого себя и стремиться лишь к самому себе, — его он возмутил против абстрактной голубой всеобщности неба; беспредметное всеобщее желание — против абсолютной абстракции. Обрести блаженство, во что бы то ни стало обрести блаженство, одновременно оставаясь полностью собой, — таково было неутолимое стремление христианской души. Так море вздымалось из своих глубин к небу, и вновь опускалось в свои глубины, вечно оставаясь самим собой, и поэтому вечно неудовлетворенное, как безграничное, всеохватывающее желание сердца, обреченное всегда оставаться самим собой, не будучи в силах полностью отдаться и раствориться в другом.

Но в природе все чрезмерное стремится к мере, все беспредельное само ставит себе предел; стихии обретают в конце концов определенные очертания, и безграничное

море христианского стремления встретило новые берега, о которые разбилось его неистовство. Там, где за дальним горизонтом мы мнили найти желанный, но постоянно утрачиваемый путь в безграничное пространство неба,— там самый смелый мореход обнаружил *страну*, населенную людьми, настоящую, прекрасную страну. Его открытие не только указало границы океана, но и превратило его во внутреннее море, берега которого расположены просто на гигантском расстоянии друг от друга. Подобно тому как Колумб научил нас доверять океану и это соединило между собой континенты, подобно тому как благодаря его открытию близорукий, национально ограниченный человек стал человеком всевидящим и универсальным — стал настоящим человеком,— так благодаря герою, который избородил гигантское, безбрежное море музыки до самых его границ, открылись новые, неведомые берега; и море теперь больше не разъединяет, а соединяет эти берега с древним континентом в интересах рожденного вновь, счастливого, приобщенного к искусству человечества будущего. И этот герой — не кто иной, как *Бетховен*.

Когда музыка покинула хоровод сестер, она взяла — без этого она не могла существовать — у своей глубоко-мысленной сестры, поэзии, *слово*, подобно тому как ветреная сестра, пляска, взяла у нее ритм. Но это было не творческое слово, а лишь телесная оболочка слова, сгущенный уплотненный звук. Предоставив в полное распоряжение пляски ритмический такт, музыка стала находить удовольствие лишь в словах — в словах христианской веры, в этих текучих, не имеющих твердых очертаний словах, охотно, без сопротивления предоставляющих себя музыке. Чем больше слова превращались в смиренное бормотание, в бессвязный лепет детской любви, тем настоятельнее музыка ощущала необходимость придать твердые, определенные очертания собственной текучей сущности; стремление к созданию твердой формы и привело к построению *гармонии*.

Гармония растет подобно стройной колонне из последовательного сочетания и наложения один над другим родственных звуков. Непрестанная смена таких же вновь и вновь вздымающихся рядом друг с другом колонн составляет единственную возможность абсолютного гармонического движения вширь. Самому существу абсолютной гармонии чужда необходимая забота о красоте этого движе-

ния вширь. Она знает лишь красоту смены красок в возносящихся колоннах, но не изящество их расположения во времени, ибо последнее создается ритмом. Неисчерпаемое многообразие этой смены красок, напротив, вечный и щедрый источник ее непрерывного обновления, ее безмерного самолюбования; дыханием, которое движет этой непрерывной, самопроизвольной сменой, является само существо звука, дух непостижимого томления и стремления сердца. В царстве гармонии нет поэтому ни начала, ни конца, и беспредметный, пожирающий сам себя душевный пыл, незнакомый со своим источником, сводится к самому себе — остается желанием, томлением, стремлением — умиранием, то есть смертью без обретения удовлетворения в каком-либо предмете, смертью без смерти, и тем самым непрерывным возвращением к самому себе.

Пока слово обладало властью, оно определяло начало и конец; когда же оно потонуло в бездонных глубинах гармонии, став лишь «стоном и вздохом души», как на экстатических высотах католической церковной музыки, тогда и слово, оказавшись на вершине тех колонн гармонии, словно закачалось на волнах неритмической мелодии, а безграничные гармонические возможности вынуждены были из самих себя черпать законы своего конечного проявления. Сущности гармонии не соответствует никакая другая художественная способность человека, она не может найти отражения ни в пластических движениях тела, ни в строгой логике мышления, не может обрести свою меру подобно мысли в познанной необходимости чувственного мира явлений или подобно телодвижениям во временном выражении их произвольной, чувственной определенной природы, — гармония подобна воспринимаемой человеком, но непостижимой стихийной силе. Черпая из собственных безмерных глубин, гармония должна, подчиняясь лишь внешней, а не внутренней необходимости, придать себе конечный, завершенный вид, создавать себе законы и следовать им. Законы гармонической последовательности, основанные на родственной близости (так же как на родственной близости основаны гармонические колонны, аккорды), образуют в совокупности некую меру, которая ставит благой предел безграничной игре произвольных возможностей. Эти законы допускают многообразный выбор среди гармонических семейств, позволяют по свободному усмотрению расширять возможность соче-

таний с членами чуждых семейств, но при этом требуют, однако, прежде всего твердого следования особому закону избранного семейства и верности этому семейству ради счастливого завершения. Это завершение, то есть мера временной протяженности музыкального произведения вообще, не может быть дана или обусловлена, однако, бесчисленными правилами гармонии; последние в состоянии — в качестве того раздела музыки, которому можно обучать и потому можно научить, — оказать помощь в расчленении гармонической звуковой массы и разделении ее на отдельные группы, но не в силах определить меру времени этих отграниченных друг от друга масс.

Поскольку полагающая границы власть слова исчезла, и музыка, ставшая искусством гармонии, не была в состоянии сама найти для себя закон, определяющий временную меру, ей пришлось обратиться к остаткам ритма и размера, оставленных ей танцем. Ритмические фигуры призваны были оживлять гармонию; их смена, их возврат, их разделение и соединение, должны были уплотнить растекающуюся вширь гармонию — как первоначально слово уплотняло звук — и придать ей временную завершенность. Но в основе этого оживления не лежала внутренняя, требующая чисто человеческого выражения необходимость: ее движущей силой был не чувствующий, мыслящий и целеустремленный человек, такой, каким он выражает себя в языке и в телодвижениях, а внешняя необходимость стремящейся к эгоистическому завершению гармонии. Эта ритмизация, не определяемая внутренней необходимостью, могла оживлять лишь согласно произвольным законам и изобретениям; а этими законами и изобретениями являются законы и изобретения *контрапункта*.

Контрапункт со всеми своими изобретениями — искусственное порождение, математика чувства, механический ритм эгоистической гармонии. Абстрактной музыке в такой степени пришлось по душе ее изобретение, что она стала считать себя абсолютным, единственно самоценным и самодовлеющим искусством, искусством, которое своим происхождением обязано не какой-либо человеческой потребности, а исключительно *самому себе*, своей абсолютной божественной сущности. Произвольное представляется себе самому, совершенно естественно, единственно законным. Этому произволу музыка обязана своим самостоятельным поведением, ибо механические продукты искусств-

ва контрапункта совершенно не в состоянии были удовлетворить какой бы то ни было *душевной потребности*. К собственной гордости, музыка превратилась в свою прямую противоположность: душевная потребность стала рассудочной деятельностью, безграничное стремление христианской душе обернулось счетной книгой современных биржевых спекуляций.

Живое дыхание вечно прекрасного благородно чувствительного человеческого голоса, свежо и молодо рвущегося из груди народа, смело карточный домик контрапункта. Оставшиеся верными своей природной грации *народные мелодии*, внутренне тесно спаянная с поэзией, целостная и четко отграниченная *песня* на своих упругих крыльях поднялись как вестники освобождения в жаждущий красоты мир ученой музыки. Этому миру снова захотелось показать людей, заставить петь людей, а не дудки; он использовал для этого народные мелодии и создал с их помощью *оперные арии*. Подобно тому как танец воспользовался народным танцем — в поисках источника свежих сил для своих художественных созданий, в угоду требованиям моды, — так же и оперное искусство поступило с народными мелодиями: оно не стремилось понять целостного человека, чтобы затем предоставить ему действовать только в согласии с художественной необходимостью, оно хотело понять лишь *поющего*, а в пении искало не народную поэзию с ее животворной силой, а лишь не связанную с поэзией мелодию, которой оно подсовывало модные, условные и пустые слова; воспринималось не живое сердце соловья, а лишь его рулады, которым и старались подражать. Подобно тому как танцор упражнял свои ноги, чтобы, наклоняясь, приседая и кружась, воспроизвести народный танец, который он не мог органически развивать, так и певец заботился лишь о своем горле, о мелодии, которая больше не принадлежала поющему народу и которую он не способен был ни обновить сам, ни дополнить, ни украсить на тысячу ладов. И вместо контрапунктической ловкости воцарилась механическая сноровка другого рода. Отвратительное, непереносимое искажение народной мелодии дает себя знать в оперной арии, ибо она всего лишь обезображенная народная мелодия, лишенная всякого поэтического основания, насмешка над природой, над человеческим чувством, безжизненный и бездумный модный вздор, щекочущий уши тупоумных оперных всегда-

таев. Нет нужды больше распространяться на эту тему; нам только остается с болью признать, что наша современная публика видит сущность музыки в арии.

Но независимо от этой публики и обслуживающих ее поставщиков модных товаров должно было начаться возрождение исконной сущности музыки из ее бездонных глубин во всей полноте ее возможностей, должно было начаться ее освобождение под солнечными лучами всеобщего, единого искусства будущего. И это возрождение началось на той почве, которая является почвой всякого чисто человеческого искусства,— на почве *пластических телодвижений*, связанных с музыкальным *ритмом*.

Человеческий *голос*, бесконечно лепеча все одни и те же потерявшие всякий смысл слова христианских песнопений, превратился в конце концов просто в музыкальный инструмент, и музыка, потерявшая всякую связь с поэзией, оказалась представляющей лишь самое себя. Наряду с голосом различные механические музыкальные инструменты, игра на которых сопровождала танцы, становились все выразительнее и совершеннее. В качестве носителей танцевальной мелодии они стали единственными обладателями *ритмической мелодии*. Благодаря тому, что они восприняли с легкостью элемент христианской гармонии, на их долю выпало все дальнейшее развитие музыки. Гармонизированный танец является основой наиболее развитого художественного произведения — современной симфонии. Гармонизированный танец оказался также лакомым куском для контрапункта — последний увел его от его повелительницы пляски и заставил прыгать и вертеться по своим правилам. Но едва в этот мертвый манекен созданного по правилам контрапункта танца проникло теплое дыхание народной мелодии, как он ожил и превратился в человечески прекрасное произведение искусства, которое достигло своего высшего совершенства в симфониях *Гайдна, Моцарта и Бетховена*.

В симфонии *Гайдна* ритмическая танцевальная мелодия движется с юношеской свежестью и беззаботностью: ее сплетения, расхождения и схождения, выполненные с высшей контрапунктической искусностью, уже почти не кажутся результатом подобного искусного метода, а точно рождены самим характером танца, подчиненного своим прихотливым законам, настолько они проникнуты дыханием подлинной, человечески радостной жизни. Среднюю

часть симфонии, движущуюся в умеренном темпе, Гайдн предназначает для нарастающего развития простой народной мелодии; она раскрывается здесь согласно законам мелоса, свойственным сущности песни, нарастая с большой силой и повторяясь с удивительным многообразием. Эта мелодия становится необходимым элементом симфонии певучего *Моцарта*. Он вдохнул в свои инструменты взволнованное сладостное дыхание человеческого голоса, к которому его гений питал особую склонность. Неиссякаемый поток гармонии он направил к сердцу мелодии, озабоченный тем, чтобы придать ей, исполняемой одними лишь инструментами, глубину чувства и страстность, свойственные естественному человеческому голосу, этому неисчерпаемому источнику выразительности, основы которого — в глубинах сердца. В то время как Моцарт в своей симфонии, необычайно искусно владея контрапунктом, старался поскорее покончить со всем, что лежало в стороне от его истинных стремлений, — покончить с помощью более или менее традиционных и ставших для него привычными приемов, — он поднял певучую выразительность инструментов на такую высоту, что ей стали доступны не только светлые, безоблачные настроения и тихая, душевная радость, но и вся глубина безграничных стремлений сердца.

Неограниченная способность инструментальной музыки выражать могучие стремления и желания раскрылась *Бетховену*. Он сумел дать полную свободу самой сути христианской гармонии — этому бездонному морю беспредельной полноты и бесконечного движения. *Гармоническая мелодия* — так должны мы назвать отделившуюся от стиха мелодию в отличие от ритмической танцевальной мелодии, — исполняемая одними инструментами, обрела безграничную выразительность и допускала теперь самое широкое использование. Как в своих длинных взаимосвязанных частях, так и в меньших, маленьких и мельчайших частицах она превратилась во вдохновенных руках мастера в звуки, слоги, слова и фразы языка, на котором выразило себя нечто неслышанное и несказанное до сих пор. Каждая буква этого языка была наполнена бесконечным душевным содержанием, а мерой их соединения стала неограниченная свобода, которая и нужна музыканту-поэту, стремящемуся к безграничному выражению глубочайших чувств. Счастливый огромной выразительностью этого языка и страдающий под тяжестью своих художественных ду-

шевных стремлений, которые в своей бесконечности ни в чем не могли найти удовлетворения, кроме как в самих себе, этот блаженно-несчастный мореплаватель, влюбленный в море и уставший от него, искал надежной гавани, чтобы укрыться от сладостных бурь неукротимой стихии. Если безграничным было его владение этим языком, то ведь безграничны были и желания, оживлявшие этот язык своим вечным дыханием,— как же было выразить утоление своих желаний, их конец на том же языке, который и был выражением этих желаний? Когда пробуждено желание выразить на первичном абсолютном музыкальном языке неизмеримые стремления сердца, то необходимостью является лишь сама *бесконечность* этого выражения, как и самих стремлений, а не конечное *завершение* как удовлетворение стремлений, которое может быть только произвольным. С помощью определенного выражения, заимствованного у ритмической танцевальной мелодии, инструментальная музыка в состоянии представить — придав этому завершенный характер — спокойное, вполне определенное настроение именно потому, что мера этого выражения имеет своим источником предмет, первоначально лежащий вовне, то есть телодвижения. Если музыкальное произведение с самого начала ограничено лишь этим выражением, которое всегда в большей или меньшей степени будет лишь выражением веселья, то даже при самом богатом развитии музыкального языка в нем окажется заложенной возможность любого рода удовлетворения с такой же необходимостью, с какой это удовлетворение должно быть чисто произвольным. Поэтому в действительности не будет настоящего удовлетворения в том случае, если это ограниченное выражение будет сочетаться с бурями бесконечного стремления. Переход от бесконечно взволнованного, мятущегося состояния к радостно-удовлетворенному может произойти лишь при растворении стремления в каком-либо *предмете*. Этим предметом в соответствии с характером бесконечного стремления может быть лишь предмет конечный, чувственно и нравственно вполне определенный. Такой предмет ставит вполне определенный предел абсолютной музыке: она не в состоянии, не прибегая к произвольнейшим допущениям, сама по себе представить ясно и четко чувственно и нравственно определенного человека; она остается даже в своих крайних проявлениях *только чувством*, она может сочетаться с нравственным

поступком, но никогда сама не является *поступком*; она может сопоставлять чувства и настроения, но не может с необходимостью вывести одно настроение из другого: ей не хватает *моральной воли*.

Сколько исключительного искусства применил Бетховен в своей симфонии с-молл³, чтобы вывести свой корабль из океана безграничных стремлений и ввести в гавань свершений! Он смог придать своей музыке почти что характер морального приговора, однако произнести его не смог; и после каждого волевого напряжения нас, лишенных моральной опоры, пугает равная возможность оказаться как приведенными к победе, так и возвращенными к страданиям. И этот возврат к страданиям кажется нам даже неизбежнее, чем морально не оправданный триумф — этот случайный дар, а не закономерный итог, который морально не возвышает и не удовлетворяет нас так, как того требует наша душа.

Но разве кто-нибудь был менее удовлетворен этой победой, чем сам Бетховен? Разве ему хотелось еще одной подобной победы? К такой победе стремились полчища бездумных подражателей, которые превращали мажорные ликования, сменившие минорные печали, в нескончаемые победные торжества, но не сам мастер, призванный воплотить в своих произведениях *всемирную историю музыки*.

Благоговейный страх удерживал его от того, чтобы вновь кинуться в море этого неутолимого беспредельного стремления. Он направился к веселым жизнерадостным людям, которых он приметил на свежем лугу у опушки благоухающего леса, дружески расположившихся, шутивших и танцевавших. Там, в тени деревьев, под шум листьев и ласковое журчание ручья, заключил он счастливый союз с природой⁴; там ощутил он себя человеком, и его стремления отступили перед всесилием дарующего счастье сладостного *видения*. Благодарный, он назвал отдельные части музыкального произведения, созданного в этом взволнованном состоянии, в точном согласии с теми картинами жизни, созерцание которых их породило; «*Воспоминаниями сельской жизни*» назвал он произведение в целом.

Это были действительно воспоминания, образы, а не чувственная, непосредственная реальность. Но к этой реальности влекла его могучая сила художнических стремлений. Придать своим музыкальным образам ту плотность, ту непосредственно воспринимаемую чувственную четкость

и ясность, которые он наблюдал с радостным удовлетворением в явлениях природы,— это и было душой того радостного стремления, которому мы обязаны великолепной Симфонией A-dur⁵. Все беспокойство, все неистовство стремлений сердца превращаются здесь в сладостное торжество радости, которая в вакхическом порыве влечет нас через пространства природы, по потокам и морям жизни, ликуя повсюду, куда бы мы ни вступили в смелом ритме этого человеческого танца небесных сфер. Эта симфония — апофеоз танца, танец в его высшей сущности; телодвижения, идеально воплощенные в звуках. Мелодия и гармония облекают твердый костяк ритма, точно плоть — человеческие фигуры, которые с нежной гибкостью, стройные и прекрасные, почти зримо, перед нашими глазами, ведут хороводы; и не переставая звучит бессмертная мелодия: то ласково, то смело, то сдержанно*, то буйно, то задумчиво, то ликующе, пока в последнем порыве желания торжествующий поцелуй не заключит последнего объятия.

И, однако, эти блаженные танцоры существовали лишь в звуках! Подобно новому Прометею, создавшему людей из глины, Бетховен старался создать их из звуков. Но не из одной глины или одних звуков, а из того и другого одновременно должен быть создан человек, образ и подобие дарующего жизнь Зевса. Если создание Прометея существовало лишь для глаз, то создание Бетховена — лишь для слуха. Но только там, где зрение и слух взаимно поверяют свои впечатления, и присутствует художник в его целостности.

Но где же нашел Бетховен тех людей, которым он мог бы протянуть руку через стихию своей музыки? Людей, чьи сердца были бы так широки, чтобы вместить могучий поток этих гармонических звуков? Людей, которые были бы так сильны и прекрасны, что их не раздавили бы его мелодические ритмы? Увы, ниоткуда не явился на помощь

* К торжественному ритму второй части присоединяется страстная жалоба побочной темы; эта просящая мелодия обвиняется вокруг торжественного ритма, уверенным шагом проходящего через все произведение, как дуб оплетается плющом, который без поддержки могучего ствола остался бы лежать спутанными пышными гирляндами на земле, а теперь — богатое украшение шершавого ствола — благодаря четким контурам дерева сам обретает твердую форму. Как бездумно использовано это знаменитое открытие Бетховена нашими современными композиторами с их вечными «побочными темами»!

дружественный Прометей, который указал бы ему на таких людей! Он сам должен был отправиться сначала на поиски страны людей будущего.

С берега танца он вновь бросился в безграничное море, из которого он некогда выбрался на тот берег,— в море ненасытных стремлений сердца. Но на этот раз он отправился в бурное плавание на громадном, крепко построенном корабле, уверенной рукой правил он рулем: он *знал* цель поездки и был полон решимости достичь ее. Он не стремился ни к воображаемым триумфам, ни к тому, чтобы, смело преодолев все трудности, снова вернуться в тихую родимую гавань; он хотел достичь границ океана и найти страну, которая должна лежать по ту сторону водной пустыни.

Так мастер, испытав все неслыханные возможности языка звуков — и не просто испытал, а от всей полноты сердца произнес все вплоть до последнего звука этого языка,— подобно мореплавателю достиг того места, где этот последний начинает лотом измерять глубину моря; где с каждым шагом все определеннее дает себя знать постепенно поднимающийся берег нового континента; где мореплаватель должен решиться или вернуться в бездонный океан, или бросить якорь у неведомого берега. Но не привычная тоска по морю заставила мореплавателя отправиться в столь далекое плавание — он должен был, он хотел достичь Нового Света, ради него отправился он в плавание. Бодро бросил он якорь — и этим якорем было *слово*. Но это было не произвольное, пустое слово, которое бессмысленно жует модный певец, это было необходимое, всесильное, объединяющее слово, способное вместить в себя весь полноводный поток сердечных чувств; надежная гавань для беспокойных скитальцев; свет, озаряющий ночь безграничных стремлений,— слово, родившееся из полноты сердца освобожденного человечества, которым Бетховен увенчал свое творение⁶. Это слово — «радость»! И он призывает к человечеству: *«Обнимитесь, миллионы! Этот поцелуй — всему миру!»* И это слово будет языком произведения искусства будущего!

В последней симфонии Бетховена музыка выходит за собственные границы и превращается во *всеобщее искусство*. Эта симфония — человеческое евангелие искусства будущего. После нее невозможно движение вперед, ибо за ней может следовать непосредственно лишь совершенное

произведение искусства, *всеобщая драма*, художественный ключ к которой выкован Бетховеном.

Так музыка сотворила нечто такое, чего не смогли сотворить два остальных отделившихся искусства. Каждое из двух остальных искусств обходилось в своей бесплодной самостоятельности с помощью эгоистических заимствований, и ни одно из них не смогло остаться самим собой и объединить всех. Музыка, оставшаяся *полностью собою*, выйдя за пределы своей первичной стихии, нашла в себе силы для великого самопожертвования: владея собой, поднявшись над собой, она протянула спасительную руку другим искусствам. Она показала, что может быть *сердцем*, объединяющим голову и члены. Не лишен значения тот факт, что именно музыка в современном мире получила такое широкое распространение повсюду в общественной жизни.

Чтобы ясно представить себе противоречивый характер этой общественной жизни, мы должны прежде всего понять, что тот грандиозный процесс, о котором мы сейчас говорим, совершился не благодаря соединенным усилиям художников и публики, даже не благодаря соединенным усилиям музыкантов, а благодаря усилиям бесконечно богатого художника, который один воплотил в себе не существовавший в обществе дух общности, возродил его в самом себе как художник, сочетав богатство своей души с богатством своих музыкальных возможностей. Мы видим, что этот чудесный творческий процесс, дающий себя знать в качестве живого импульса во всех симфониях Бетховена, был осуществлен мастером не только в полном одиночестве, но и не был понят остальными художниками, был даже позорным образом ложно истолкован. Формы, в которых выразил мастер свои художественные всемирно-исторические стремления, остались для музыкантов его времени и последующего поколения только *формами*. Они стали модной манерой, и, хотя ни один из композиторов не мог придумать ничего нового в этих формах, они не теряли надежды и продолжали писать симфонии и сходные музыкальные произведения, даже не подозревая того, что последняя симфония уже *написана* *. И нам пришлось

* Тот, кто собирается писать историю инструментальной музыки, начиная с Бетховена, обнаружит в этот период отдельные явления, заслуживающие особого внимания. Тот, кто рассматривает историю искусств с той широтой, какая здесь необходима, должен держаться лишь основных, решающих моментов. Он должен

стать свидетелями того, что великое плавание Бетховена, приведшее к открытию Нового Совета,— этот единственный и неповторимый подвиг, осуществленный в его последней симфонии, последнее дерзание его гения,— было с наивнейшей непосредственностью повторено и благополучно окончилось без особых затруднений. Новый жанр, «симфония с хорами»⁷ — вот и все, что здесь увидели нового! Почему же кому-нибудь другому тоже не написать симфонии с хорами? Почему же не воздать в конце громкую хвалу Господу Богу за то, что он помог так легко справиться с предшествующими тремя инструментальными частями? Колумб, оказывается, открыл Америку для современных льстивых мелких торгашей!

Причина этого отвратительного явления заключена глубоко в самом существе нашей современной музыки. Отделенная от танца и от поэзии музыка перестала быть естественным, необходимым искусством. Теперь она должна следовать законам, извлеченным из самой ее сущности, но не находящимся ни в каком соответствии с мерой чисто человеческих явлений. Каждое из других искусств придерживалось меры внешнего человеческого облика, внешней жизни человека или меры самой природы, даже когда оно представляло это непосредственно данное и существующее в искаженном виде. Музыка, внешняя человеческая мера которой заключена в слухе, легко поддающемся обману и воздействию воображения, должна была создать для себя абстрактные законы и сочетать их в целостную научную систему. Эта система стала основой современной музыки: на ней начали строить, громоздя башни одну над другой, и чем смелее была постройка, тем необходимее была прочная основа — основа, которая сама по себе не была природой. Скульптору, живописцу, поэту — каждому из них законы его искусства разъясняют природу; без глубокого понимания природы они не могут создать ничего пре-

оставлять без внимания все, что лежит в стороне от них или является производным. Чем очевиднее, однако, проявляются в отдельных случаях большие возможности, тем несомненнее именно они доказывают бесперспективность подобных художественных начинаний, невозможность что-то еще открыть если не в области техники искусства, то в области живого духа, когда в них уже сказано то, что сказал в своей музыке Бетховен. В области великого всеобщего произведения искусства будущего вечно будут существовать возможности новых находок и открытий, но не в области отдельных искусств, если они — подобно музыке Бетховена — уже достигли всеобщности и тем не менее стремятся развиваться обособленно.

красного. Музыканту разъясняют законы гармонии, законы контрапункта; усвоенное им, то, без чего он не может возвести свое музыкальное здание, является абстрактной научной системой; приобретает сноровку в ее применении, он становится членом ремесленного цеха и с этой цеховой точки зрения начинает смотреть на мир, который, естественно, должен казаться ему иным, чем стоящему вне цеха *профану*. Не посвященный в тайны ремесла профан стоит озадаченный перед искусным созданием искусственной музыки, не будучи в состоянии уловить в ней что-нибудь другое, кроме идущих от нее токов душевного волнения. Он воспринимает ее лишь в обязательной форме услаждающей слух мелодии — все остальное или не трогает его, или странным образом беспокоит, потому что он просто-напросто этого не понимает и не в силах понять. Наша современная публика, демонстрирующая на концертах симфонической музыки свою заинтересованность, лжет и лицемерит; мы легко можем в этом убедиться: едва только — как это обычно бывает на самых знаменитых концертах — после симфонии раздадутся мелодичные звуки музыкального отрывка из современной оперы, как музыкальный пульс аудитории начинает стучать с искренной радостью.

Не симфония связывает нашу музыку с публикой — там, где будто бы такая связь существует, она или аффектирована и лжива, или, в известной части народной публики, способной иногда увлечься яркой характерностью бетховенской симфонии, остается смутной, а впечатление от этих произведений — неполным и отрывочным. Там же, где этой связи не существует, связь членов художественного цеха между собой тоже только внешняя; внутренний рост и формирование искусства не определяются общим духом, который является духом искусственной системы; лишь в отдельном художнике, в его неповторимой индивидуальности может проявиться естественное стремление к развитию искусства согласно внутренним произвольным законам. Лишь своеобразием и полнотой индивидуальной природы художника может питаться это творческое стремление, не находящее себе пищи во внешней природе. Только такая индивидуальность в своей особости, в своих неповторимых желаниях и потребностях может дать материал для этих художественных стремлений, материал, которого они не находят во внешней природе; лишь благо-

даря индивидуальности неповторимого человека музыка становится чисто человеческим искусством; она поглощает эту индивидуальность, чтобы из ее разрозненных элементов воссоздать целое, чтобы самой приобрести индивидуальность.

Таким образом, в музыке, как и в других искусствах, но по совсем иным причинам, различные манеры или так называемые школы возникают из индивидуальных особенностей того или иного художника. Эти школы были цехами, которые создавались вокруг великих мастеров, неповторимо воплотивших существо музыки, и где им подражали и на них молились. До тех пор пока музыка не выполнила своей всемирно-исторической задачи, широко распространившиеся ответвления этих школ, сплетаясь между собой, могли создавать новые школы. Но как только эта задача полностью была выполнена величайшими музыкантами, как только музыка благодаря силе этих музыкантов идущими из глубины полнотой и богатством прорвала границы самой всеобъемлющей формы, в пределах которой она могла оставаться эгоистически самостоятельным искусством,—одним словом как только *Бетховен* создал свою последнюю симфонию, все эти музыкальные цеха могли как угодно кроить и штопать, стараясь создать абсолютного музыканта,—из этих цехов выходило только скроенное и сшитое из лоскутков фантастическое существо, но не живой человек с нервами и мышцами. Вслед за Гайдном и Моцартом мог и должен был появиться Бетховен. Дух музыки требовал его появления и, не заставив себя долго ждать, он появился. Кто же может стать после Бетховена тем, чем он был после Гайдна и Моцарта для абсолютной музыки?.. Величайший гений здесь был бы бессилён, потому что дух абсолютной музыки в нем больше не нуждался.

Вы напрасно стараетесь для оправдания своих беспомощно эгоистических творческих устремлений отрицать уничтожающее историко-музыкальное значение последней симфонии Бетховена; вас не спасет даже ваша глупость, из-за которой вы не понимаете этого произведения! Делайте что угодно: старайтесь не замечать Бетховена, старайтесь ухватиться за Моцарта или спрятаться за Себастьяна Баха, пишите симфонии с хорами или без таковых, пишите мессы, оратории,—эти бесполое зародыши опер!—пишите песни без слов, оперы без текстов—вам не удастся

создать ничего, что дышало бы подлинной жизнью. Знайте же: у вас нет *веры!* Великой веры в необходимость того, что вы делаете! У вас лишь ложная вера в возможность необходимости вашего эгоистического произвола!

Озирая пустыню нашего суетящегося музыкального мира; наблюдая абсолютное бесплодие этой вечно самодовольной музыкальной массы; смотря на это бесформенное, замешенное на закоренелом педантическом бесстыдстве месиво, из которого при всем глубокомысленном музыкальном высокомерии поднимаются на поверхность нашей музыкальной жизни очищенные испарения в виде чувственных итальянских оперных арий или дерзких французских канканных мелодий,— короче, видя это полное творческое бессилие, мы без страха встретим великий, уничтожающий роковой удар, который положит концу этому непомерно разросшемуся музыкальному базару, чтобы очистить место для произведения искусства будущего, в котором истинной музыке будет предназначена немаловажная роль, но которое не может произрасти на этой почве*.

5. Поэзия

Если бы сейчас снова стало обычным или модным правильнымписание и произношение слова «сочинять» (*tichten*) вместо нынешнего «*dichten*», то, поставив рядом названия трех исконно человеческих видов искусств: танца, музыки, поэзии — *Tanz*-, *Ton*-, *Tichtkunst*,— мы получили бы наглядное представление о сущности этого триединства искусств благодаря аллитерации, исконно свойствен-

* Хотя сравнительно с другими видами искусства я слишком распространено написал о сущности музыки (что, впрочем, объясняется как своеобразием, так и вытекающим отсюда особо поучительным характером процесса развития музыки), я тем не менее отдаю себе отчет в отрывочности моего изложения. Потребовалась бы, однако, не одна, а несколько книг, чтобы исчерпывающе показать безразличный, разлагающий и низменный характер связи нашей современной музыки с публикой, чтобы раскрыть роковую чувствительную, эмоционально-чрезмерную особенность музыки, из-за которой она превращается в предмет спекуляций наших «народных просветителей», которые хотели бы пролить освежающие капли музыки на покрытый кровавым потом лоб замученного фабричного работника как единственный способ облегчения его страданий (примерно так же, как наши политические и биржевые мудрецы стараются засунуть мягкую вату религии в щели полицейских забот о людях); чтобы, наконец, объяснить печальное психологическое явление, заключающееся в том, что человек может быть не только трусом и негодяем, но и *дураком*, оставаясь при этом вполне порядочным музыкантом.

ной немецкому языку. Эта аллитерация была бы примечательна и с точки зрения того, какое место в этом ряду занимает поэзия: как последний член ряда она, собственно, и создает аллитерацию, без нее созвучие первых двух членов казалось бы чем-то случайным, и лишь благодаря третьему члену оно выступает в своей необходимости — подобно тому как союз мужчины и женщины представляется чем-то необходимым благодаря рожденному ими ребенку.

В этом ряду необходимость выступает независимо от того, идем ли мы от конца к началу или от начала к концу: первые два члена воспринимаются как аллитерирующие лишь при наличии третьего; третий же, заключающий член возможен лишь при наличии первых двух. Так, поэзия не может создать настоящего произведения искусства — а таковым может быть лишь произведение, существующее в своей непосредственно-чувственной форме, — без помощи искусств, обладающих этой непосредственной чувственной выразительностью. Мысль — всего лишь образ явления и не обладает сама по себе зримым обликом; лишь пройдя в обратном направлении путь своего возникновения, она может обрести художественное бытие. Только в поэзии искусство сознает само себя, но лишь другие искусства заключают в себе бессознательную необходимость этого самосознания. Поэзия — творческий процесс, благодаря которому возникает художественное произведение; но только бог творит из ничего, а поэт, следовательно, должен иметь нечто — и этим нечто является прежде всего целостный артистический человек, в танце и музыке выражающий свои чувственные желания, ставшие душевными стремлениями; желания, которые рождают потребность в поэтическом выражении и находят в нем свое завершение и удовлетворение.

Повсюду, где появляется *народная* поэзия — а истинная поэзия всегда народна, — она опирается на танец и музыку, выступает как сознание действительного человека. Лирика Орфея не была бы способна укрощать зверей, если бы он давал им читать напечатанные стихи: звери должны были слышать его идущий от сердца голос, видеть своими жадно высматривающими добычу глазами его смелые и ловкие телодвижения, чтобы почувствовать в этом человеке не пищу для своего желудка, не нечто съедобное, а нечто достойное быть увиденным и услышанным; и по-

чувствовать это прежде, чем они согласятся выслушать его моральные сентенции.

Истинный народный эпос также не предназначался только для чтения вслух; поэмы Гомера в том виде, какими мы их теперь знаем, — результат критического редакционного отбора⁸, произведенного в эпоху, когда истинный эпос уже перестал существовать. В эпоху, когда Солон издал свои законы и началось правление Писистрата, была сделана попытка собрать остатки исчезнувшего народного эпоса и приспособить их для чтения — так же как в эпоху Гогенштауфенов собирали отрывки «Песни о Нибелунгах». Прежде чем стать объектом подобных литературных интересов, эти эпические песни бытовали в народной среде в качестве «уплотненных» лирических песен с танцами, с преобладанием описательных моментов и героических диалогов. Эти лиро-эпические представления являются, без сомнения, соединительным звеном между древнейшими формами лирики (в истинном значении этого слова) и трагедией, естественной формой перехода от первой ко второй. Трагедия — это произведение народного художественного творчества, созданное в обстановке публичной политической жизни, и по ней мы легко можем судить, насколько отличаются друг от друга художественное творчество народа и литературная стряпня, изготавливаемая в так называемых художественных кругах. Живой эпос стал объектом литературных критических интересов при дворе Писистрата, когда пора его расцвета в народной среде уже миновала, но отнюдь не потому, что иссякли силы народные, а потому, что народ стремился превзойти уже созданное и, черпая из своего неиссякаемого художественного богатства, превратить менее совершенное художественное произведение в более совершенное. И в то самое время, когда при дворе Писистрата ученые и исследователи трудились над конструированием *литературного Гомера* и, примирившись с собственной бесплодностью, восхищались тем, что понимали ушедшее в прошлое и уже не существующее, — в это время *Теспид*⁹ въехал в Афины на своей повозке, поставил ее у стен дворца, соорудил *сцену* и поднялся на нее сам в окружении народного хора не для того, чтобы *описывать*, как в *эпосе*, деяния героев, а для того, чтобы *самому представить их*.

Народ стремится превратить все в действительное и в действие; он *действует* — и радуется, размышляя затем над

своими поступками. Так однажды под горячую руку веселый афинский народ прогнал унылых сыновей¹⁰ покровительствовавшего литературе Писистрата, а затем задумался над тем, каким образом он стал самостоятельным и свободным народом. Он соорудил сцену, стал наряжаться в одежды и маски бога или героя, чтобы самому стать богом или героем, — и так была создана *трагедия*, расцветом которой он наслаждался в блаженном сознании своих творческих сил, бесцеремонно предоставив нашим современным придворным драматургам ломать голову над ее метафизическим смыслом.

Расцвет трагедии продолжался до тех пор, пока она создавалась в духе народа и пока этим духом был действительно народный дух, то есть дух *общности*. Когда же народная общность распалась, когда узы религии и исконной нравственности были разорваны софистическими ухищрениями эгоистически разрушительного афинского духа — тогда перестало существовать народное произведение искусств и профессора и доктора почтенного цеха литераторов завладели руинами разрушенного здания, растащили по углам камни, дабы подвергнуть их глубокомысленному изучению. Смеясь аристофановским смехом, народ предоставил в распоряжение этих ученых насекомых свои экскременты, забросил на пару тысячелетий искусство, занявшись по внутреннему побуждению мировой историей, в то время как те по повелению александрийского двора¹¹ стали кропать историю литературы.

Существо поэзии, после того как перестала существовать трагедия и после того как поэзия вышла из содружества с танцем и музыкой, несмотря на ее чрезмерные притязания, легко поддается определению. Оставшись в одиночестве, поэзия перестала быть поэзией: она больше не изображала, она только *описывала*; она не создавала больше непосредственно, она посредничала; она сочетала отдельные части, но без внутренней связи, она будила, но не давала удовлетворения; она побуждала к жизни, но сама не жила; она была не собранием картин, а всего лишь их каталогом. По-зимнему голые ветви языка, лишённые летнего наряда живой листы звуков, превращались в сухие, беззвучные знаки *письма*: немые, они раскрывались зрению, но не слуху. Творческая манера стала манерой письма, живое дыхание поэта — стилем писателя.

И вот, одинокая и угрюмая, поэзия осталась сидеть

в мрачной комнате при коптящей лампе, подобная Фаусту (но в женском обличе), стремящемуся среди пыли и старья уйти от бесплодной работы мысли, от вечной муки сменяющих друг друга представлений и игры воображения в живую жизнь и прочно стать действительным человеком среди действительных людей с плотью и кровью. Увы! Собственной плоти и крови в своей многодумной бездумности бедняжка лишилась: чего ей, лишенной плоти душе, не хватало, она могла *описывать*, глядя из своей мрачной комнаты через окошко мысли в широкий чувственный мир с его жизнью и движением. Своего возлюбленного времен далекой юности она могла лишь бесконечно описывать: «Вот так он выглядел, вот так ходил, вот так сияли его глаза, вот так звучал голос!» Но все эти воспоминания и описания, как ни хотелось ей поднять их на уровень искусства, как ни изобретательна была она по части словесной выразительности, ища в искусстве замены и утешения,— все они были тщетны и напрасны, эти попытки удовлетворять потребность, которая вытекала из произвольно вызванного органического недостатка. Это был лишь богатый запас отвратительных в сущности знаков языка немых.

Истинный здоровый человек, каким мы знаем его в его телесном обличе, не описывает, чего он хочет и кого он любит, он *хочет* и *любит* и передает нам радость, полученную от своих желаний и своей любви, с помощью искусства — в драме — со всей определенностью и непосредственностью. Стремлению к замещающему описанию, описанию, искусственно оживляющему вещи и оторванному от явления, а также невероятной обстоятельности этих описаний мы только и обязаны грандиозной массой толстых книг, с помощью которых поэзии удастся представить лишь жалкое зрелище своей беспомощности. Вся эта неподолжимая груда накопившейся литературы на самом деле не что иное, как — несмотря на миллионы фраз — длящегося века бессильное косноязычное бормотание в стихах и прозе, потуги мысли, жаждущей естественной непосредственности выражения.

Мысль — высшая форма деятельности артистического человека — отделилась от теплого, прекрасного тела, желания которого породили и вскормили ее, как от чего-то связывающего, сдерживающего, препятствующего ее неограниченной свободе: христианское стремление считало

своим долгом порвать с чувственным человеком, чтобы беспрепятственно парить в небесном эфире, повинувшись лишь собственной прихоти. Насколько, однако, эта мысль и это стремление нерасторжимо связаны с существом человека, они поняли в своем разъединении: как высоко они ни возносились, им не дано было существовать вне телесного облика человека. Тела, послушного законам тяжести, они не могли, конечно, увлечь с собой, но их сопровождали испарения материи, которые вновь произвольно принимали форму человеческого тела. Так поэтическая мысль парила в воздухе подобно облаку, принявшему человеческий облик, отбрасывая свою тень на действительную земную жизнь, с которой она некогда не сводила глаз и в которой ей хотелось раствориться, ибо легкие испарения земли только и питали ее. Настоящее облако тает, возвращая земле источник своего существования: оплодотворяющим дождем низвергается оно на поля и доли, проникая в глубины жаждущей земли и насыщая влагой томящиеся ростки растений, пышно расцветающие навстречу солнечному свету — свету, который до того был скрыт набежавшим облаком. Так и поэтическая мысль должна оплодотворять жизнь, а не парить между жизнью и светом, подобно призрочному облаку.

То, что поэзия увидела с этой высоты, и было жизнью; чем выше она поднималась, тем шире она могла охватить жизнь в целом; чем шире она охватывала жизнь в ее взаимосвязях, тем сильнее становилось желание понять эти взаимосвязи, познать их с возможной глубиной. Так поэзия превращалась в науку, в философию. Стремлению познать сущность природы и человека мы обязаны богатейшей литературой, ядром которой является поэзия мысли, дающая себя знать в науках о человеке и природе и в философии. Чем настойчивее в этих науках проявляется стремление к изображению познанного, тем больше они приближаются снова к поэзии. Благодаря достигнутому совершенству в наглядном изображении отвлеченных предметов замечательные произведения философии и науки принадлежат литературе. Но в конце концов самая всеобъемлющая наука не может познать ничего, кроме жизни, а содержание жизни составляют человек и природа; поэтому последнее свое оправдание наука обретает в художественном произведении, в *таком произведении*, которое непосредственно изображает человека и природу в той ме-

ре, в какой природа осознает себя в человеке. Наука завершается ее искуплением в поэзии, но лишь в поэзии, объединившейся с другими искусствами в совершенном произведении искусства — в *драме*.

Драма мыслима лишь как самое полное выражение всех художественных стремлений. Эти стремления могут найти удовлетворение лишь как выражение общих интересов. Там, где нет ни того, ни другого, драма является не необходимым, а произвольным созданием. Хотя условия для этого в жизни и не было, поэт, стремясь непосредственно изобразить жизнь, попытался создать драму сам. Созданное им неизбежно должно было заключать в себе все недостатки, свойственные произвольному акту. Лишь в той мере, в какой стремление поэта имело своим источником общее стремление и могло рассчитывать на общее сочувствие, возникали при новом подъеме драмы необходимые условия для драматического искусства, и старания использовать эти условия оказывались награжденными.

Общее стремление к созданию произведения драматического искусства может проявиться только там, где драматические представления создаются совместными усилиями, то есть, согласно нашим взглядам, в *актерских товариществах*. Такие товарищества выходили непосредственно из народной среды на исходе средних веков. Те, кто позднее взял их в свои руки и стал предписывать им законы с точки зрения абсолютной поэзии, имеют за собой бесспорные заслуги: им удалось весьма основательно попороть созданное на удивление векам одним из членов подобного товарищества совместно с другими членами товарищества и для них. *Шекспир* создал для своих товарищей-актеров драму, исполненную народного духа и повергающую нас в изумление еще и тем, что она творится только силой слова, без всякой помощи со стороны родственных искусств: она прибегает лишь к помощи *фантазии* зрителей, которые живо откликнулись на воодушевление товарищей поэта. Величайший гений и единственные в своем роде благоприятные обстоятельства восполнили совместно то, чего им не хватало. Объединяющее их творческое начало заключалось в *потребности*, а там, где она выступает в своей исконной естественной силе, человек для ее удовлетворения отваживается на невозможное: бедность превращается в богатство, нехватка — в избыток. Неоте-

санный простой комедиант выступает подобно герою, резкие звуки обиходного языка начинают звучать подобно музыке, а грубо сколоченные деревянные подмости, увешанные коврами, превращаются в театр жизни со всем разнообразием его сцен. Изъяв это произведение искусства из благоприятствовавшего ему окружения, поставив его вне сферы действия творческих сил, вытекавших из потребностей именно того периода времени, мы с грустью убедимся, что бедность осталась бедностью, недостатки — недостатками; что, хотя Шекспир и величайший поэт всех времен, его драма не является произведением искусства на все времена; что не его гений, а художественный дух его времени — стремящийся, но не обретший завершения — делает его всего лишь *Теспидом трагедии будущего*. Как колесница Теспиды — в краткий период художественного расцвета — относится к театру Эсхила и Софокла, так и театр Шекспира — на безграничных просторах времени всечеловеческого художественного цветения — относится к театру будущего. Дело жизни Шекспира, которое делает его всечеловеком, богом, — это то же, что дело жизни одинокого Бетховена, создавшего художественный язык человека будущего. И лишь там, где оба этих Прометея — Шекспир и Бетховен — протянут друг другу руки; где мраморные создания Фидия придут в движение, обретя плоть и кровь; где изображение природы, раздвинув тесную раму картины, которая висит на стене у эгоиста, обретет для себя грандиозную раму на пульсирующей жизнью сцене будущего, — лишь там, в сообществе всех своих собратьев по искусству, и поэт найдет себе искупление.

На долгом пути от театра Шекспира до произведения искусства будущего поэту приходилось неоднократно сознавать свое роковое одиночество. *Драматический поэт* естественно родился в театральном содружестве. В неразумном своем высокомерии он пожелал возвыситься над своими товарищами, и без их любви, без их усилий, взойдя на ученую кафедру, он сам предписывает правила драматического искусства тем, кто их произвольно создал, свободно представляя, и чьим совместным усилиям он и должен был предоставить решение вопроса об их обязательности и всеобщности. Так, низведенные до положения рабов, драматические исполнители ответили молчанием поэту, который пожелал стать господином всех художнических устремлений, а не просто их выразителем.

Подобно виртуозу, лишь нажимающему на клавиши, он захотел управлять искусно подобранным штатом актеров как послушным инструментом, способным показать лишь его, поэта, искусство, захотел заставить слушать лишь себя, лишь свою виртуозную игру. На это клавиши ответили честолюбивому эгоисту по-своему: чем яростнее он барабанил по ним, тем чаще они застревали и тем громче дребезжали.

Гёте однажды насчитал всего четыре счастливые недели¹² во всей своей столь богатой жизни; о несчастливых годах своей жизни он особо никогда не упоминает, но мы о них знаем — это были годы, когда он пытался приспособить для своих нужд тот расстроенный и капризный инструмент. Могущественный, он испытывал потребность бежать из беззвучной пустыни литературного творчества в область живого, полнозвучного искусства. Чей взор в жизни видел дальше и яснее, чем его? То, что он увидел и описал, он хотел заставить звучать на том инструменте. О боже, как искаженно, как неузнаваемо зазвучало увиденное им, когда он превратил это в поэтическую музыку! Как только ни колотил он молоточком по струнам, натягивал их и снова отпускал, пока наконец они не лопнули с жалобным стоном! Он должен был убедиться, что все на свете возможно, но нельзя подчинять людей абстрактному духу: если этот дух не рожден цельным, здоровым человеком, не достигает в нем своего расцвета, его нельзя заставить спуститься на людей выше. Эгоистически отъединившийся поэт может заставить механических кукол двигаться в соответствии со своими намерениями, но не может превратить машины в людей. Со сцены, где Гёте хотел создать *людей*, его в конце концов прогнал *пудель* — предостерегающий пример для всех попыток противоположного руководства сверху!

Там, где потерпел поражение сам Гёте, стало хорошим тоном выдавать себя с самого начала за потерпевшего поражение: поэты продолжали писать пьесы, но не для грубой сцены, а только для бумаги. Писатели второго и третьего ранга, приспособляясь к условиям, еще снисходили до актеров — но не благородный самозабвенно творящий поэт, предпочитавший из всех цветов только абстрактные цвета прусского флага — черный и белый. И так появилось нечто неслыханное — *драма, предназначенная для чтения про себя!*

Если Шекспир, стремясь к непосредственной жизни, мирился с грубо сколоченными подмостками народного театра, то современному драматургу хватало в его эгоистическом самоограничении книжного прилавка, на котором он лежал заживо похороненный. Если живая драма обращалась непосредственно к сердцу народа, то вышедшая в издательстве пьеса припадала к ногам благосклонного критика. Переходя из одной рабской зависимости в другую, драматическая поэзия тщеславно мнила себя безгранично свободной. Те обременительные условия, при которых драма только и могла существовать, она могла отбросить от себя без дальних слов. Тот, кто хочет *жить*, должен подчиниться необходимости, тот же, кто хочет значительно большего, чем жизни,— хочет смерти,— может делать с собой что ему угодно: произвольное для него становится необходимым, и, чем более свободной от условий чувственного бытия оказывалась поэзия, тем свободнее она могла отдаться самоуслаждению и абсолютному самопоклонению.

Включение драмы в литературу означало лишь освоение еще одной новой формы, в которой поэзия продолжала воспроизводить лишь саму себя, беря из жизни только случайный материал и произвольно используя его для единственно необходимого самопрославления. Любой материал, любая форма нужны были ей лишь для того, чтобы преподнести читателю абстрактную идею, идеализированное, эгоистическое, бесценное «я» поэта. Как легко она забывала, что всеми, даже самыми сложными своими формами она обязана исключительно этой высокомерно презираемой действительной жизни! Начиная с лирики и кончая литературной драмой нет ни одной поэтической формы, которая бы не имела своим источником конкретную непосредственность народной жизни — эту самую чистую и благородную форму. Чего стоят все продукты якобы самостоятельного творчества абстрактной поэзии в области языка, стиха и выразительных средств по сравнению с вечно юной красотой, многообразием и законченностью народной лирики, которую исследователи вновь пытаются извлечь из-под мусора и развалин? Эти народные песни, однако, немислимы без мелодии, а все, что не только произносится, но и поется, принадлежит непосредственно выражающей себя жизни. Кто говорит и поет, тот одновременно выражает свои чувства жестом и движением —

по крайней мере тот, кто это делает произвольно, как народ, а не как послушный выученик наших профессоров пения. Там, где процветает подобное искусство, оно само находит все новые средства выражения, новые поэтические формы. Ведь показали же нам афиняне, как в результате этого совершенствования может родиться высшая форма искусства — трагедия. Напротив, поэзия, отвернувшаяся от жизни, навсегда останется бесплодной; все ее творчество может быть только следованием моде, произвольным комбинированием, а не созиданием. Беспомощная при соприкосновении с материей, она снова и снова обращается к мысли, этой побудительной причине желания, вечного, неутолимого желания, которое, отвергнув единственно возможную форму удовлетворения в *чувственном мире*, навеки обречено желать лишь самого себя, питаться лишь самим собой.

Из этого печального состояния литературная драма может найти выход лишь в том, чтобы стать живой, действительной драмой. На этот спасительный путь и в новейшее время пытались встать неоднократно — одни из благородных побуждений, другие, к сожалению, только лишь потому, что театр незаметно стал более доходной статьей, чем книжный прилавок.

Публика, как бы она ни была испорчена, всегда держится непосредственного и действительного. В конечном счете ведь взаимодействие действительных сил и создает то, что мы называем публикой. Высокомерная бесплодная поэзия устранилась от этого взаимодействия, и драмой завладели актеры. Вполне естественно, что театральная публика находится в зависимости только от актерских товариществ. Там, где все эгоистически отделились друг от друга — как поэт отделился от товариществ, к которым он прежде естественно принадлежал, — там распалась и та связь, которая делала эти товарищества *художественными*. Если поэт хотел во что бы то ни стало видеть на сцене только себя и отрицал за товариществом художественное значение, то с гораздо большим правом стремился обособиться отдельный актер, чтобы добиться признания тоже для себя одного; и в этом он был полностью поддержан публикой, которая всегда предпочитает нечто абсолютное. Актерское искусство стало, таким образом, искусством *данного* актера, личным мастерством, эгоистическим искусством, которое ищет абсолютной славы лишь

для себя, для своей личности. Общая цель, благодаря которой драма только и становится произведением искусства, лежит для такого виртуоза где-то в неразличимой дали, и то, что актерское искусство призвано создать сообщество, что основывается на таком единении — драматическое произведение искусства, — о нем-то как раз и меньше всего думает такой виртуоз или клан виртуозов; он думает только о *себе*, о том, что отвечает его личным возможностям, что способно удовлетворить его тщеславие. Сотня *самых способных* эгоистов, собравшись вместе, не может, однако, сделать то, что может явиться лишь общим делом; во всяком случае до тех пор, пока они не перестанут быть эгоистами; пока они остаются таковыми, единственной возможной формой совместной деятельности при внешнем принуждении является для них взаимная вражда и зависть — поэтому наши театральные подмостки часто напоминают арену сражения двух львов, на которой мы обнаруживаем в конце концов лишь хвосты съевших друг друга противников.

И тем не менее даже там, где для публики *виртуозным мастерством актера* исчерпывается представление о театральном искусстве, как это имеет место в большинстве французских театров и даже на оперных сценах Италии, — там стремление к драматическому воплощению проявляется более естественно, чем в тех случаях, когда поэт силится использовать это стремление для собственного прославления. Из среды виртуозов, как показывает опыт, может выйти — при соответствующей *художественному* дарованию здоровой *душе* — актер, которому одной своей ролью глубже удастся раскрыть самое существо драматического искусства, чем доброй сотне литературных драм. Напротив, там, где искусственная драматическая поэзия вмешивается в вопросы сценического воплощения, она лишь способна полностью сбить с толку как публику, так и виртуозов или попасть при всем своем самомнении в самую позорную зависимость. В таком случае или все ее детища оказываются мертворожденными — и это самый удачный случай, потому что этим никому не наносится вреда, — или она заражает своей исконной болезнью — бессильным желанием, как страшной чумой, еще здоровые члены актерского искусства. При всех случаях она должна действовать согласно непререкаемым законам зависимости: стремясь обрести какую-либо форму, она вынуж-

дена искать ее там, где эта форма была создана действительным живым актерским искусством. У нас, в новейшее время, эти формы заимствуются почти исключительно у учеников *Мольера*.

В живом, враждебном всякой абстракции, французском народе театральное искусство — если оно не находилось под влиянием двора — существовало обычно само по себе: всем здоровым, что только могло развиваться в современном театральном искусстве при огромном, враждебном искусству влиянии наших всеобщих социальных условий, мы обязаны после заката шекспировской драмы исключительно французам. Но и у них — под давлением господствующих повсюду роскоши и моды, убийственных для всякой общности, — законченное, истинное драматическое художественное произведение могло быть создано лишь не полностью. *Дух торгашества и спекуляции*, ставший единственной связью в современном мире, и у них держал в эгоистическом отъединении друг от друга отдельные ростки истинного драматического искусства. Французская драматургия, правда, создала художественные формы, соответствующие этому жалкому состоянию. При всей безнравственности содержания эти формы свидетельствуют о необычайном мастерстве, с помощью которого это содержание делается предельно привлекательным; формы эти отличаются тем, что они порождены существом *французского* театрального искусства, то есть жизнью.

Наши немецкие драматурги, ищущие спасения от необходимого содержания своих поэтических замыслов в необходимой форме, представляют себе эту форму, не будучи в состоянии ее создать, крайне произвольно, хватаясь за французские схемы и не думая о том, что они порождены совсем другими, *истинными* потребностями. Кто действует не под влиянием необходимости, тот может сколько угодно выбирать. И наши драматурги были не вполне удовлетворены, заимствуя французские формы, — в этой смеси не хватало то одного, то другого: немного шекспировской живости, немного испанской патетики, а как дополнение — шиллеровской идеальности или ифландовской мещанской задушевности¹³. Все это, весьма хитро приправленное согласно французским рецептам, ориентированное с журналистской сноровкой на последний скандал, с популярным актером в роли поэта — поскольку поэт не научился играть комедии, — с добавкой чего-нибудь еще в зави-

симости от обстоятельств — таково новейшее драматическое художественное произведение, таков в действительности *поэт*, пишущий *про самого себя*, про собственную очевидную *неспособность*.

Пожалуй, достаточно о беспримерно жалком состоянии нашей *театральной* поэзии, с которой мы тут, по существу, только и имеем дело, поскольку мы не собирались включать в круг наших специальных исследований литературу. Мы занимаемся поэзией применительно к произведению искусства будущего лишь в той мере, в какой она стремится стать живым и непосредственным искусством, то есть *драмой*; нас она не интересует там, где она отказывается от этой живой жизни и — при всем богатстве мыслей — приспособливается к царящему в нашем обществе безнадежному художественному бессилию. Эта литература — единственное — печальное и бессильное! — утешение одинокого современного человека, ищущего поэтической улады. Утешение, которое она дает, на самом деле — лишь повышенная жажда жизни, жажда живого произведения искусства. Эта жажда является душой литературы — там, где она не дает о себе знать открыто и неудержимо, исчезает последняя правда из литературы. Чем прямее и беспокойнее эта жажда дает о себе знать, тем искреннее в литературе выражается признание ее собственной недостаточности и убеждение в том, что единственно возможное удовлетворение этой жажды — *самоуничтожение, растворение в жизни, в живом произведении искусства будущего*.

Подумаем, что может явиться в будущем ответом на эту благородную, неутолимую жажду, предоставив нашу современную драматическую поэзию шумным триумфом глупого тщеславия!

6. Предшествующие попытки вновь объединить три вида искусства

Знакомясь с судьбой каждого из трех видов искусства, после того как распался их первоначальный союз, мы должны были ясно увидеть, что именно там, где один вид искусства соприкасался с другим, где возможности двух искусств переходили в возможности третьего, каждое искусство обретало свою естественную границу: оно могло перейти эту границу и, распространившись вплоть до треть-

его вида искусства, снова вернуться к самому себе, к своему своеобразию, но только подчиняясь естественному закону любви, закону самоотречения во имя общего дела, во имя любви. Подобно тому как мужчина во имя любви сочетается с женщиной, чтобы через нее раствориться в третьем — в ребенке, и в этом тройственном союзе снова находит лишь себя, но себя уже как бы расширившегося, дополненного, более совершенного, так и каждый из видов искусства может в совершенном, свободном произведении искусства обрести вновь самого себя, увидеть свое существо в этом произведении искусства как бы расширившимся, как скоро он во имя истинной любви, погружаясь в родственный вид искусства, снова возвращается к себе и обретает вознаграждение за свою любовь в совершенном произведении искусства, в котором заключено его расширившееся существо. Только вид искусства, стремящийся к общему произведению искусства, достигает предельной полноты своего существа; искусство же, стремящееся лишь к собственной полноте, при всей роскоши, которой оно окружает себя, остается бедным и несвободным. Стремление к общему произведению искусства возникает в каждом искусстве произвольно и бессознательно, когда оно, достигая своих границ, *отдает* себя другому виду искусства, а не старается *взять* от него: остается полностью собой, полностью отдавая себя. Оно превращается в свою противоположность, когда оно стремится лишь сохранить само себя: «чей хлеб ем, того песни пою». Когда же оно *полностью* отдает себя другому, оно *полностью* в другом сохраняется, может *полностью* перейти в третье, чтобы в общем произведении искусства снова *полностью* быть самим собой.

Из всех видов искусства ни одно не нуждалось по своей сути в такой мере в сочетании с другим, как музыка, потому что она подобна природной текучей стихии, разлитой между двумя другими видами искусства с более индивидуальными и четко выраженными контурами. Лишь с помощью ритмов танца или поэтического слова могла она, несмотря на свою беспредельно текучую природу, обрести характерно выраженную материальность. Но ни один из других видов искусства не был способен с безграничной любовью погрузиться в стихию музыки: каждый черпал из нее ровно столько, сколько ему нужно было для своих эгоистических целей. Каждый брал у нее, ничего ей не

давая, и музыка, вынужденная протягивать руку за подающим, чтобы жить, в конце концов должна была только брать. Так, она сначала поглотила слово, чтобы распорядиться им по своему усмотрению; подчиняя в христианских песнопениях слово целиком и полностью чувству, она теряла его субстанцию, в которой нуждалась для своего воплощения — для того чтобы ее текучая кровь стала плотной плотью. Новое отношение к слову — стремление с его помощью обрести форму — сказалось в *протестантской* церковной музыке и привело к созданию церковной музыкальной драмы, к страстям Господним; слово здесь не было лишь смутным выражением чувств, оно стало обозначать действие. В этих церковных драмах музыка, которая продолжала оставаться господствующим конструктивным началом, потребовала у поэзии серьезного и мужественного сотрудничества. Но трусливая поэзия, казалось, испугалась этого требования; она сочла более уместным бросить грандиозно выросшей и усилившейся музыке несколько лишних кусков, точно желая ее умиловить, на самом же деле чтобы, по-прежнему эгоистически повелевая, остаться полностью собой в собственной сфере, то есть в литературе. Этому трусливо-своекорыстному отношению поэзии к музыке мы обязаны противоестественным рождением *оратории*, которая в конце концов перекочевала из церкви в концертные залы. Оратория хочет быть драмой, но лишь в той степени, в какой она разрешает музыке быть абсолютно господствующим элементом, задавать всему в драме. Там, где поэзия пожелала остаться в единственном числе, как в разговорных пьесах, она воспользовалась музыкой для побочных целей, для своего удобства, как, например, для развлечения зрителей в антрактах или для усиления воздействия некоторых немых сцен, как, скажем, украдкой совершаемого нападения бандитов и т. д. Сказанное о поэзии не в меньшей степени относится и к танцу, который, гордо красуясь на коне, милостиво разрешал музыке придерживать стремя. Так же поступала музыка с поэзией в оратории — она разрешала последней лишь таскать камни, из которых она по своему усмотрению возводила здание. Непрестанно растущее высокомерие музыки самым бесстыдным образом проявилось в опере. Тут она потребовала от поэзии огромной дани: поэзия не только должна была писать ей стихи; не только, как в оратории, лишь

наметить характеры и драматические положения, чтобы дать ей точку опоры; нет, она должна была сложить к ее ногам все свое существо, все, что она только имела: законченные характеры и сложные драматические ходы — короче, всю драму полностью, с которой музыка могла бы поступать, как ей заблагорассудится.

Опера, по видимости представляющая собой соединение всех трех родственных видов искусства, стала местом сосредоточения их своекорыстных интересов. Без сомнения, музыка тут является законодательницей и лишь ей, ее стремлению — конечно, эгоистически направленному — к истинному произведению искусств, к драме, мы обязаны оперой. Вынужденные лишь подчиняться, танец и поэзия постоянно восстают из собственных эгоистических интересов против властолюбивой законодательницы. Поэзия и танец *на свой лад* овладели драмой; разговорная пьеса и балет-пантомима явились теми двумя территориями, между которыми и возникла опера, заимствуя с обеих сторон то, что казалось ей необходимым для эгоистического самоутверждения музыки. Однако пьеса и балет прекрасно сознавали свое самостоятельное положение; они отдавали себя в распоряжение музыки лишь против собственной воли и во всяком случае с коварным умыслом при благоприятном случае добиться собственного господства. Когда поэзия покидает почву патетических чувств — единственную подобающую опере — и разворачивает свою сеть современных интриг, музыка оказывается пойманной и должна, хочет она этого или нет, принять участие в пустом плетении нитей, которые только эта искусственная изготовительница театральных пьес может превратить в ткань; тогда поэзия начинает щебетать и чирикать, как во французских операх, пока у нее не перехватывает дыхание, и тогда сестрица проза уже одна свободно располагается повсюду. Танец же, стоит ему только заметить паузу, когда певица-законодательница останавливается и переводит дыхание, или почувствовать понижение температуры извергающейся лавы чувств, как он сразу же начинает скакать по всей сцене, вытесняя музыку в оркестр, кружиться и вертеться до тех пор, пока публика не перестает видеть леса за деревьями, то есть оперу за мельканием ног.

Так опера становится соглашением между эгоизмами трех искусств. Музыка, желая спасти свое главенство,

договаривается с танцем о том, сколько времени будет принадлежать *ему одному*: все это время законы сцены пишутся мелом с подошв танцоров, а музыка руководствуется законами не колебания звуков, а колебания ног. На это время певцам запрещаются решительно всякие грациозные движения — они принадлежат лишь сфере танца. Певец обязан полностью воздерживаться от жестов хотя бы ради сохранения своего голоса. С поэзией музыка — к полному удовольствию первой — заключает соглашение о том, что она не будет никак использована на сцене, ее стихи и слова не будут даже произноситься, но зато она в качестве напечатанного либретто, существующего самостоятельно, снова станет литературой. Так возник этот благородный союз, каждый вид искусства снова стал самим собой, и между пируэтом и либретто музыка снова располагает собой по своему усмотрению. *Это и есть современная свобода, весьма точно отраженная в зеркале искусства!*

Но, заключив столь позорный союз, музыка должна была прийти к пониманию своей унижительной *зависимости*, несмотря на видимость господствующего положения в опере. Условием ее существования является сердечная склонность. Даже стремясь к собственному удовлетворению, эта склонность ощущает потребность в предмете, более настоящую и горячую, чем чувственная или рассудочная любовь. Сила этой потребности дает ей мужество самопожертвования, и если Бетховен выразил это в смелом деянии, то такие поэты-музыканты, как *Глюк* и *Моцарт*, выразили в столь же прекрасном, исполненном любви деянии ту радость, с которой любящий сливается со своим предметом и, перестав быть самим собой, становится чем-то бесконечно большим. Там, где опера, созданная с самого начала лишь для того, чтобы каждое искусство могло показать себя, давала малейшую возможность для растворения музыки в поэзии, названные композиторы осуществляли это самопожертвование музыки во имя единого и целостного произведения искусства. Неизбежное отрицательное влияние господствующих дурных условий объясняет, однако, нам, почему эти свершения были единичны и почему оставались одинокими отважившиеся на них композиторы. То, что при счастливых обстоятельствах, почти всегда случайных, оказывалось возможным для отдельного человека, не могло стать законом для всех ос-

тальных — здесь же мы видим эгоистическое господство произвола, вызванное стремлением к подражанию и неспособностью творить самим. *Глюк* и *Моцарт*, подобно немногим родственным им композиторам *, — лишь одинокие путеводные звезды над пустынным ночным морем оперной музыки, указывающие на возможность растворения богатой музыки в еще более богатой драматической поэзии, именно в такой поэзии, которая благодаря свободному растворению в ней музыки становится всеильным драматическим искусством. Насколько невероятно создание совершенного художественного произведения при господствующих сейчас обстоятельствах, как раз и доказывается тем фактом, что свершения Глюка и Моцарта, раскрывших предельные возможности музыки, не оказали никакого влияния на наше современное искусство и искры, порожденные их гением, промелькнули перед нашим художественным миром великолепным фейерверком, не будучи в силах зажечь того огня, который обязательно вспыхнул бы, если бы искры упали на действительно горючий материал.

Но свершения Глюка и Моцарта оказались свершениями односторонними, ибо они показали лишь возможности музыки, раскрыли ее стремления и не были поняты родственными искусствами, которые должны были бы способствовать этим свершениям, ответить на них, охваченные тем же стремлением к взаимному слиянию. Лишь общее стремление всех трех видов искусств к созданию истинного произведения искусства может спасти их и тем самым создать это произведение. Только после того как будет сломлено эгоистическое упорство всех трех искусств и они любовно сольются друг с другом; только после того как каждое будет любить себя лишь в другом; только после того как они перестанут существовать как изолированные искусства, — они окажутся в состоянии создать совершенное произведение искусства. Их исчезновение в этом смысле явится рождением такого произведения искусства, их смерть — его жизнью.

Драма будущего возникнет в тот момент, когда не будет больше ни пьесы, ни оперы, ни пантомимы; когда условия, благодаря которым они возникли и влачили свое противоестественное существование, будут полностью унич-

* Мы подразумеваем композиторов французской школы начала нашего века.

тожены. Эти условия исчезнут только тогда, когда возникнут условия, которые породят произведение искусства будущего. Но они возникнут не отдельно, а только во взаимосвязи с условиями всей нашей жизни. Только тогда, когда царящая религия эгоизма, расчленившая искусство на уродливые, своекорыстные направления и виды, будет безжалостно изгнана из жизни, искоренена без снисхождения, сама собой родится *новая религия*, включающая в себя условия существования произведения искусства будущего.

Прежде чем мы постараемся составить представление об этом произведении искусства — представление, почерпнутое из полного отрицания нашего нынешнего искусства, — нам необходимо еще бросить взгляд на существо так называемых *изобразительных искусств*.

III. ЧЕЛОВЕК, ТВОРЯЩИЙ ИЗ ПРИРОДНОГО МАТЕРИАЛА

1. Архитектура

Являясь сам для себя первейшим и важнейшим предметом искусства, человек распространяет свое стремление к художественному творчеству и на предметы окружающей его, дружественной и подчиненной ему *природы*. В той мере, в какой человек в своих представлениях о природе определяет свое отношение к ней, ставя себя в центре как проснувшегося к сознанию и будящего сознание, он может изобразить природу *художественно* и, подчиняясь стремлению, близкому к тому (хотя не столь необходимому), скаким он создает художественное произведение, предмет и материал которого он сам, преподнести это произведение единственному, на кого оно только и может быть рассчитано — человеку.

Только человек, создавший из себя и для себя художественное произведение чисто человеческого характера, то есть способный художественно понять и раскрыть самого себя, в состоянии художественно изобразить *природу*, — но не человек неразвитый и подчиняющийся природе. Народы *Азии* и даже *Египта*, для которых природа была только произвольно-стихийной или животной силой — а человек или полностью подчинялся ей, или упивался ею до самозабвения, — ставили природу как предмет покло-

нения на *первое место* и не могли именно поэтому подняться до свободного художественного самосознания. Здесь человек никогда не становился предметом художественного изображения; но поскольку человек все индивидуальное — как индивидуальная стихийная сила — произвольно воспринимает лишь в соответствии с человеческой мерой, он переносил свой облик — уродливо искаженный — на изображаемые предметы.

Впервые древним грекам дано было создать чисто человеческое произведение искусства и затем включить в него природу. Но они обрели необходимую для этого зрелость, лишь преодолев ту природу, которую изображали азиаты, и поставив во главу природы человека, поскольку они представляли себе силы природы в виде человечески прекрасных и человечески поступающих богов. Лишь когда *Зевс Олимпийский* оживил мир своим дыханием, когда из пены морской родилась *Афродита*, а *Аполлон* провозгласил содержание и форму своего существа нормой прекрасного в человеческой жизни, исчезли жестокие и примитивные азиатские идола и человек, осознавший себя прекрасным, перенес законы своей красоты на восприятие и изображение природы.

Перед миром богов в Додоне¹⁴ склонялся *предок древнего грека*, нуждавшийся в природном оракуле; под тенистыми зелеными сводами, окруженный живыми колоннами деревьев в *роще богов*, раздавался голос *орфика*¹⁵; под красиво высящейся остроконечной двускатной крышей, среди стройных мраморных колонн *храма* устраивал *лирик* свои танцы под звуки гимнов, а в *театре* с его центром-алтарем, сценой, с которой раздавались поучения, и амфитеатром, где зрители ждали поучений, *трагедия* являла собой живое произведение совершеннейшего искусства.

Так артистический человек, стремящийся к художественному самовоплощению, подчинил себе природу в соответствии со своими художественными потребностями, заставив ее служить своим высочайшим замыслам. Так лирика и трагедия определили появление архитектора, который должен был возвести достойное их искусства и нужное для него здание.

Естественная нужда заставляет человека строить жилища и крепости: в той же стране и у того народа, где берет свое начало все наше искусство, не физическая нужда, а художественная потребность превратила строительное ре-

месло в подлинное искусство. Наше представление о нем сложилось не на основе царских жилищ Тезея и Агамемнона или грубых стен крепостей пеласгов, а на основе *храмов* богов и народных *театров*. Все, что после упадка трагедии, этого совершенного греческого искусства, не имело отношения к этим сооружениям, по своему существу *азиатского* происхождения.

Покорный природе азиат мог представить себе величие человека только в образе неограниченного владыки, деспота, и всю роскошь он стремился сосредоточить вокруг своего «земного божества». Это нагромождение роскоши было рассчитано на удовлетворение эгоистического чувственного желанья, которое в нечеловеческом упоении жаждет лишь самого себя, любит лишь себя до безумия и в своем чувственном стремлении громоздит предмет на предмет, массу на массу, чтобы удовлетворить наконец чудовищно разросшуюся чувственность. Роскошь составляет существо азиатской архитектуры: ее чудовищными, бездуховными и ошеломляющими порождениями являются дворцы азиатских деспотов, подобные городам.

Сладостное спокойствие и тихое восхищение охватывают нас, напротив, при виде древнегреческих храмов, в которых мы вновь обретаем природу, одухотворенную дыханием искусства. Храмом, ставшим тем местом, где явило себя величайшее искусство, и был *театр*. Здесь искусство, созданное общими усилиями и обращенное ко всем, создавало само для себя законы, повинуюсь необходимости, в полном согласии с необходимостью, обязанное этой необходимости своими самыми смелыми и прекрасными созданиями. Жилища, напротив, соответствовали лишь потребностям, из которых они возникали: если первоначально они сооружались из древесных стволов, и — подобно шатру Ахилла — согласно простейшим законам целесообразности, то в пору расцвета древнегреческой культуры они украсились гладкими каменными стенами и стали больше за счет помещений, служивших целям гостеприимства; никогда, однако, они не выходили за границы естественных потребностей частной жизни; никогда отдельный человек не старался здесь удовлетворять потребности, которые могли найти удовлетворение лишь в порывах их общественной жизни.

Совсем другой стала роль архитектуры, когда общественная жизнь угасла и эгоистические желанья одиночек

стали диктовать ей свои законы. Когда частные лица стали приносить жертвы не общим богам — Зевсу и Аполлону, — а каждого в одиночку спасающему Плутусу, богу богатства¹⁶, тогда они наняли себе в услужение и *архитектора*, приказав ему строить храмы идолу Эгоизма. Но богачу-эгоисту мало было для его личных удовольствий стройных храмов мудрой Афины: его богом-покровителем стало наслаждение, жадное и ненасытное. Оно требовало азиатской чрезмерности, его капризы могли удовлетворить лишь замысловатые завитушки и украшения. И, точно мстя Александру за его завоевания, азиатский деспотизм дотянулся своей рукой до сердца европейского мира, уничтожая все прекрасное и распространяя свою власть при римских императорах до таких пределов, что красота, исчезнув из живого сознания людей, продолжала жить лишь в воспоминаниях.

В цветущую пору римского мирового господства бросается в глаза, с одной стороны, чудовищная *роскошь* в архитектуре дворцов императоров и богачей и голая *полезность* в архитектуре общественных зданий — с другой.

Общество, способное лишь к совместному выражению всеобщего эгоизма, не испытывало больше потребности в красоте и интересовалось теперь только *практической пользой*. Красота отступила перед принципом *абсолютной пользы*; радости *человеческого бытия* свелись к наслаждениям *желудка*; к *удовлетворению потребностей желудка* ведет, по существу, этот *принцип пользы**, и как раз в наше время, кичащееся своими полезными изобретениями и все менее способное (по мере того как накапливаются полезные изобретения) — что весьма симптоматично! — наполнить действительно голодные желудки. Там, где забыли о том, что истинно прекрасное в то же время и самое полезное, поскольку оно только тогда может дать себя знать в жизни, когда жизненная потребность получает естественное и необходимое удовлетворение, когда это удовлетворение не затруднено бесполезными «полезными наставлениями»; где заботы общества заключаются только

* Конечно, забота о пользе является первейшей и необходимейшей, но время, которое не может подняться над этой заботой, пренебречь ею ради красоты и превращает ее в единственную религию во всех областях общественной жизни и в искусстве, является воистину *варварским*. Только ложная цивилизация может порождать подобное варварство: она постоянно и повсюду препятствует всему полезному, чтобы казаться озабоченной одной лишь пользой.

в обеспечении едой и питьем — а это создавало условия для господства богачей и императоров в таких грандиозных масштабах, как римская мировая держава, — там возникали удивительные дороги и каналы, способные соперничать с нашими железными дорогами, там природа превращалась в *дойную корову*, а строительное искусство — в *подойник*: роскошь и великолепие богачей питались сливками, снятыми с надоенного молока, которое доставалось простому народу уже водянистым до синевы.

Это стремление к полезности, эта роскошь, однако, приобретали у римлян величественные формы; светлый мир Греции не был еще столь далек от них, чтобы они (вопреки своему трезвому практицизму, с одной стороны, и упоенностью азиатской роскошью — с другой) не заглядывались бы время от времени на него. Поэтому для нас на всей римской архитектуре лежит еще величественный волшебный отсвет, который мы принимаем за прекрасное. Но то, что дошло до нас из этого мира, минуя колокольни средневековья, лишено красоты и величественности; если нам еще доступно мрачное *величие*, как мы видим по нашим грандиозным соборам, то мы почти вовсе лишены чувства *прекрасного*. На *греческих колоннах*, правда, покоится весьма изобретательно крыша истинного храма нашей современной религии — биржи; греческие фронтоны украшают вход на наши вокзалы, и из афинского Парфенона шагает навстречу нам сменившийся караул, но, как ни вдохновляют подобные исключения, они всего лишь исключения и наша утилитарная архитектура остается мелкой и безобразной. Самое изящное и величественное, на что способна современная архитектура, несет на себе следы ее постыдной зависимости, ибо сами общественные и частные потребности таковы, что архитектура, стремясь соответствовать им, вынуждена подражать и комбинировать, но не творить. Лишь подлинные потребности вынуждают изобретать, а подлинные потребности нашего времени выражаются в тупом утилитаризме, им соответствуют лишь механические устройства, но не художественные творения. За пределами этих подлинных потребностей находится лишь потребность в роскоши, в избыточном, и с помощью избыточного и бесполезного только и может служить ей архитектура, *повторяя* архитектурные сооружения прежних времен, творимые согласно потребности в прекрасном, прихотливо комбинируя отдельные части этих

сооружений, соединяя (из беспокойного стремления к переменам) все национальные архитектурные стили в бесвязные и пестрые сочетания,— короче, поступая в соответствии с капризами моды, следуя ее изменчивым законам, поскольку эта архитектура не творит по внутренней необходимости.

Архитектура, следовательно, вынуждена полностью разделить унижительную участь трех отделившихся друг от друга чисто человеческих видов искусства, поскольку и ее побуждает к истинно творческому созиданию только потребность человека, способного выразить себя согласно законам красоты или стремящегося к подобному выражению. Одновременно с упадком греческой трагедии наступил и упадок архитектуры, началось оскудение ее творческих сил. И роскошные сооружения, которые она вынуждена была возводить для прославления колоссального эгоизма более поздних времен и даже эгоизма христианских верований, рядом с возвышенной простотой и глубокой значительностью греческих зданий времен расцвета трагедии кажутся буйными порождениями лихорадочных ночных сновидений рядом со светлыми образами ясного солнечного дня.

Лишь тогда, когда эгоистически обособившиеся чисто человеческие искусства сольются в единое произведение искусства будущего, когда *утилитарный* человек превратится в *художественного* человека будущего, тогда и архитектура освободится от оков рабства, от проклятия бесплодия и обретет свободу и неисчерпаемые творческие возможности.

2. Скульптура

Азиаты и египтяне, изображая господствующие над ними силы природы, перешли от подражания облику животных к *человеческому* образу, с помощью которого, безгранично меняя его пропорции и подвергая их символическому искажению, они пытались представить эти силы. Они не стремились изобразить человека, но поскольку высшим представляется человеку в конце концов всегда лишь он сам и, следовательно, его собственный облик, они произвольно переносили человеческий образ — поэтому и искаженный — на те явления природы, которым поклонялись.

Поэтому мы находим — что вызвано сходными условия-

ми — и у древнейших греческих племен богов, то есть обожествленные силы природы, в облике людей в качестве объектов поклонения, изображенных в камне или дереве. Религиозной потребности в овеществлении незримых, внушающих страх или благоговение божественных сил, древнейшее искусство ваяния отвечало подражаниями *человеческому облику* в естественных материалах, подобно тому как архитектура отвечала насущной человеческой потребности, употребляя и сочетая естественные материалы для соответствующего определенной цели, в известном смысле *концентрированного* подражания *природе* (как, например, в *храме* мы узнаем сконцентрированно представленную *священную рощу*). Пока в архитектуре человек заботился лишь о ближайшей непосредственной пользе, искусство оставалось ремеслом или снова опускалось до ремесла; но как только он превращался в *художественного* человека и становился для самого себя материалом и объектом искусства, он поднимал строительное ремесло до искусства. До тех пор пока человек ощущал свою животную зависимость от природы, он, хотя и представлял себе почитаемые им силы природы в человеческом облике, был в состоянии изобразить их лишь так, как видел себя, то есть в природном состоянии и с атрибутами природы, от которой чувствовал себя зависимым, как всякое животное. В той же мере, в какой он видел собственное тело, собственные чисто человеческие возможности предметом и материалом искусства, он оказывался в состоянии представлять своих *богов* в свободном, неискаженном человеческом виде, пока он наконец не увидел, к своему величайшему удовлетворению, в этом прекрасном человеческом облике всего-навсего человека.

Мы подошли здесь к очень важному поворотному моменту, когда живое человеческое произведение искусства оказалось расчлененным и продолжало жить искусственной жизнью в ваянии, точно окаменев в монументальной неподвижности. Разговор об этом моменте нельзя было начать до показа развития ваяния.

Первая и древнейшая форма человеческой общности была делом самой природы. Родовой союз, то есть совокупность всех тех, кто произошел от одного общего предка и его потомков, является самым первичным объединением в истории всех известных нам племен и народов. В передающихся по традиции сказаниях подобный род сохраняет,

как в живой памяти, сведения о своем происхождении: впечатления от окружающей природы, не похожей на другую, превращают эти родовые легендарные воспоминания в религиозные представления. Как ни разнообразно и богато складывались и сочетались эти воспоминания и представления у наиболее активных народов благодаря смешению родов, смене впечатлений от природы во время странствий и переселений, во все эпохи, когда мифы и религиозные представления были живыми верованиями народа, данный народ объединяли именно данные мифы и религиозные представления; конечно, в той мере, в какой данный народ в своих сказаниях и верованиях выходил за узкие границы своей народности и приходил к мысли о своем особом происхождении, к мысли о происхождении человека от *его* богов как богов всеобщих. Память о своем общем происхождении эллинские племена сохраняли в религиозных празднествах, в почитании и прославлении бога или героя, которые для них олицетворяли их единство. Испытывая потребность сохранить предельно живым и ясным уходящее прошлое, они воплощали свои национальные воспоминания в памятниках искусства, и прежде всего в наиболее совершенном произведении искусства — в трагедии. Лирическое и драматическое произведение было *религиозным* актом. Но с самого начала в этом акте, по сравнению с первоначальным простым религиозным празднеством, давало себя знать художественное стремление, стремление произвольно и намеренно воспроизвести то общее воспоминание, которое в обыденной жизни уже потеряло свое непосредственное и живое воздействие. Трагедия была таким образом религиозным празднеством, ставшим художественным произведением, рядом с которым действительные традиционные религиозные празднества в такой степени казались лишенными истинности и глубины, что превратились в пустую традиционную церемонию, в то время как их живое ядро продолжало жить в художественном произведении.

В крайне важных *внешних проявлениях* религиозного акта — древних обычаях и формах, полных значения, — род выступает как общность, как целое: одеяние религии является как бы национальной одеждой племени, благодаря которой с первого взгляда обнаруживается его общность. Это одеяние, освещенное вековой традицией, эти религиозно-общественные условности были перенесены с

религиозного празднества на празднество художественное, на трагедию: благодаря этому одеянию и этой условности трагедия выступила как знакомая и почитаемая форма народной общности. Не только размеры театра и отдаленность зрителей вызвали необходимость увеличить человеческий рост с помощью *котурнов* и потребовали употребления постоянных и неизменных *масок* — котурны и маски были непреложными, полными значения религиозными атрибутами, которые вместе с другими символическими знаками сообщали актеру его важный священнический характер. Там, где от религии, исчезающей постепенно из повседневной жизни и уступающей место политике, остаются лишь внешние одежды — а эти одежды, как у афинян, в качестве одежд искусства принимают очертания действительной жизни, — там эта действительная жизнь вынуждена открыто признать себя ядром эллинской религии. Ядром же эллинской религии, из которого вытекала вся ее сущность, которое только и имело значение в действительной жизни, был *человек*. Искусство было призвано выразить это ясно и определенно — оно это сделало, сбросив с себя последний религиозный покров и до конца обнажив свою суть, показав действительного телесного человека.

Но тем самым было уничтожено единое и общее произведение искусства: объединяющим началом в нем как раз и был ведь религиозный покров. Подобно тому как в драматическом искусстве — в соответствии с поэтическими замыслами и представлениями, а затем и под влиянием своеобразного поэтического произвола — подверглось изменению, а затем и искажению содержание мифов и религиозных верований, так же исчезла вера и из жизни народного сообщества, знающего теперь только одну форму связи — политический интерес. Вера, почитание богов, твердая убежденность в истинности древних родовых преданий служили объединяющими началами; когда же все это исчезло или было объявлено предрассудком, обнажилось истинное содержание этой религии — действительный *человек*. Но это не был уже человек, связанный с родом, это был *эгоистический, абсолютный, единичный* человек — обнаженный и прекрасный, но порвавший со всякой общностью.

С этого момента — гибели греческой религии, разрушения греческого естественного государства и превращения

его в политическое государство, распада целостного художественного произведения — трагедии — начинается во всемирной истории человечества новый, безгранично великий этап пути от *естественно-родовой национальной общности к чисто человеческой всеобщности*. Узы, которые разорвал осознавший себя в эллине совершенный человек, ощущавший по мере пробуждения самосознания их стеснительность, — узы эти теперь должны объединить все человечество. Период, начавшийся с того момента и продолжающийся до наших дней, представляет собой историю абсолютного духа; концом этого периода будет наступление коммунизма*. Искусством, которое в качестве напоминания представило нам этого одинокого, эгоистического, голого человека как исходный пункт указанного всемирно-исторического этапа, является скульптура, достигшая своего расцвета как раз тогда, когда наступил упадок трагедии — единого и всеобщего художественного произведения.

Красота человеческого тела была основой эллинского искусства, даже основой естественного государства. Нам известно, что у благороднейшего из эллинских племен, у дорийцев Спарты, здоровье и красота новорожденного младенца были непременным условием его жизни: уроды и калеки не имели права на жизнь. Прекрасный обнаженный человек является сутью спартанства. Из радости, получаемой от созерцания красоты совершенного человеческого, мужского тела, родилась *мужская любовь*, пронизывающая все спартанское государство. Эта любовь в своей первоначальной чистоте представляется нам благороднейшим и бескорыстнейшим выражением свойственного человеку чувства прекрасного. Если любовь мужчины к женщине в своем естественном выражении по сути своей эгоистична, и мужчина, находя удовлетворение в конкретном чувственном наслаждении, не может, однако, полностью раствориться в ней, то любовь мужчины к мужчине представляет собой несравненно более высокое чувство, поскольку она не ищет удовлетворения в конкретном чувственном наслаждении, и мужчина благодаря этой любви может всем своим существом раствориться в другом суще-

* Слово это употреблять опасно, но нет другого, которое лучше и точнее обозначало бы понятие, противоположное *эгоизму*. Тот, кто стыдится ныне слыть эгоистом — а этого не хочется никому, — должен примириться со словом «коммунист».

стве. И лишь в той степени, в какой женщина в своей совершенной женственности, любя мужчину и растворяясь в его существе, раскрывает мужской элемент своей женственности и приводит его в гармонию с чисто женским элементом,— в той степени, таким образом, в какой она становится для мужчины не только возлюбленной, но и другом, мужчина оказывается в состоянии обрести в любви женщины полное удовлетворение*. Высшее начало любви мужчины к мужчине заключалось в том, что она исключала момент чувственно эгоистического наслаждения. Тем не менее эта любовь не сводилась *только* к чисто духовной дружбе, духовная дружба сама была плодом, завершающим наслаждение чувственной дружбы: эта последняя в свою очередь непосредственно рождалась радостью от созерцания красоты любимого — красоты телесной и чувственной. Радость эта, однако, не была эгоистическим чувством, она заключалась в выходе за пределы своей природы и в полном приобщении к радости возлюбленного, произвольно дающей себя знать во всем поведении этого счастливца, упоенного жизнью и красотой. Эта любовь, имевшая своим источником благороднейшее духовно-чувственное наслаждение, не похожая на нашу литературно-эпистолярную, деловую и рассудительную дружбу, была у спартанцев единственной воспитательницей юношества, нестареющей наставницей юноши и мужчины, устройтельницей общих празднеств, побудительницей дерзких замыслов, вдохновенной помощницей в битвах, соединявшей любовные союзы в военный строй, предписывавшей жертвовать собой для спасения возлюбленного или мстить за его смерть — согласно непреложным и необходимым душевным законам. Спартаец, который творил свое чисто человеческое коллективное произведение искусства непосредственно в самой жизни, произвольно мыслил его себе только в форме *лирики*, этого непосредственного выражения радости бытия, которое в своих необходимых проявлениях почти не доходит до художественного самосознания. Спартацкая лирика периода

* Приобщение женщины к мужскому началу является результатом христианско-германского развития: греку духовный процесс благородного приобщения женщины к мужскому началу был неизвестен; для него все оставалось таким, каким непосредственно было,— женщина оставалась женщиной, мужчина — мужчиной, и, как скоро его любовь к женщине получала естественное удовлетворение, он ощущал потребность в мужчине.

расцвета естественного дорического государства настолько еще была близка к первоначальной основе всякого искусства — *живому танцу*, что — весьма характерно! — до нас почти не дошли литературные памятники того периода, именно потому что лирика была тогда лишь чистым чувственно-прекрасным жизненным проявлением и сопротивлялась всякому отделению поэзии от музыки и танца.

Даже переход от лирики к драме, который мы наблюдаем в эпических песнях, спартамцам был чужд. Характерно, что гомеровские песни дошли до нас на ионическом, а не на дорическом диалекте. В то время как ионические племена (и в их числе афиняне) в живом взаимном общении создали политические государства и в трагедии сохранили в художественно преображенной форме исчезающие из жизни религиозные верования, спартамцы, отрезанные от морей, сохранили свою первично эллинскую сущность, противопоставляя свое исконное естественное государство как живой художественный памятник изменчивым образованиям новой политической жизни. Все, что в бурном водовороте наступающих разрушительных времен искало спасения и опоры, обращало свои взоры к Спарте. Государственный муж стремился исследовать формы этого государства, а *художник*, на глазах которого происходил распад трагедии, устремлял свои взоры туда, где он видел ядро этого коллективного произведения — прекрасного человека, которого он мог бы сохранить для искусства. Подобно тому как Спарта дошла до нового времени в качестве живого памятника, так искусство ваяния сохранило для варваров грядущих времен увиденный в этом живом памятнике облик эллина в качестве каменного безжизненного памятника ушедшей красоты.

В то время, однако, когда афиняне устремляли свой взор к Спарте, червь всеобщего эгоизма уже точил это прекрасное государство. Пелопоннесская война втянула его в водоворот нового времени, и Спарта смогла победить Афины лишь *тем* оружием, которое прежде делало для нее афинян такими страшными и неприступными. Вместо медных монет — этого памятника презрения к деньгам и превосходящего их значения человека — в сундуках спартамцев стали накапливаться деньги азиатской чеканки. Прежним простым и скромным общим трапезам они стали предпочитать роскошные пиршества в четырех стенах собственного дома, а прекрасная *любовь мужчины к муж-*

чине выродилась, так же как и у остальных эллинов, в обратительное *чувственное влечение*; то, что питало эту любовь, благодаря чему она оказывалась выше любви к женщине, превратилось в свою противоположную противоположность.

Этого человека, прекрасного самого по себе, но некрасивого в своем эгоистическом одиночном существовании, сохранило нам в мраморе и бронзе искусство вааяния — неподвижным и холодным, точно окаменевшее воспоминание, точно *мумию Эллады*. Искусство вааяния, находившееся на службе у богачей, украшавшее их дворцы, распространилось с тем большей легкостью, что очень скоро художественное творчество пало до уровня механического воспроизведения. Предметом вааяния является, несомненно, человек, бесконечно разнообразный и многообразный, раскрывающий себя в различных аффектах, но материал для своих изображений это искусство заимствует у чувственной внешней стороны явлений, которая может составить лишь оболочку, а не суть человеческого существа. Конечно, внутренний человек выражает себя адекватно через внешние проявления, но *совершенным образом* лишь в движении и через *движение*. Скульптор в состоянии схватить и передать в движении только *один* момент и тем самым дать представление о самом движении лишь с помощью отвлечения от чувственно наличного произведения искусства согласно определенным математическим расчетам. Как только однажды был найден верный и соответственный способ преодоления этой бедности и беспомощности в изображении действительной жизни, как только естественному материалу однажды были приданы совершенные пропорции внешнего облика человека и была достигнута возможность верно отражать в этом материале человеческий облик, оказалось, что этому вновь открытому способу можно обучать; переходя от подражания к подражанию, искусство вааяния оказалось способным существовать бесконечно долго, создавать прекрасное и истинное, не испытывая необходимости в притоке действительных творческих сил. Так, в период римского мирового владычества, когда все художественные импульсы давно уже заглохли, искусство вааяния в большом количестве создавало произведения, в которых, казалось, живет художественный гений, хотя в действительности они были обязаны своим происхождением лишь удачливому искусству меха-

нического подражания. Ваяние смогло стать высоким ремеслом, перестав быть искусством, которым оно было лишь до тех пор, пока оно жило открытиями и изобретениями, ибо повторение изобретения — лишь подражание.

Сквозь закованное в латы или скрытое под сутаной средневековье алчущему жизни человечеству в конце концов вновь засияла сверкающая мраморная плоть греческой телесной красоты: новому миру было дано вновь узнать человека в прекрасном камне, а не в действительной жизни древнего мира. Наше современное ваяние родилось не из стремления изобразить *действительно существующего* человека, которого оно едва могло увидеть под модными одеждами, а из стремления подражать тому *подражанию*, предмет которого реально уже не существовал. Это подражание — результат искреннего желания, отвлекаясь от безобразной современности и опираясь на прошлое, сконструировать прекрасное. Если уходящий из действительности прекрасный человек явился основой художественного образования в области ваяния, которое, точно стремясь удержать исчезающую общность, пыталось сохранить его как памятник, то в основе *современного* стремления повторить эти памятники для своего времени уже не лежало ничего. Поскольку это стремление тем самым не получало удовлетворения в жизни и лишь переходило от одного памятника к другому, от камня к камню, от статуи к статуе, наше современное искусство ваяния приняло ремесленный характер, и обилие правил и норм, которыми оно руководствовалось, лишь обнаружило его бедность как искусства, его неспособность *изобретать*. Поставив себя и свои произведения на место отсутствующего в жизни прекрасного человека и существуя как искусство в известной мере за счет этого отсутствия, оно оказалось эгоистически одиноким, превратилось в род барометра, показывающего погоду — царящее в обществе безобразии, испытывая при этом известное удовлетворение от сознания своей *относительной* необходимости при такой погоде. Современное искусство ваяния лишь до тех пор может отвечать какой-либо потребности, пока в реальной действительности нет прекрасного человека: его появление в жизни, его творчество по собственному образу и подобию явилось бы концом нашей современной скульптуры. Ибо потребность, которой она отвечает, которую она искусственно сама пробуждает, — это стремление бежать от уродства жизни, а не

стремление изобразить окружающую прекрасную жизнь в живом произведении искусства. Истинное творческое художественное стремление исходит, однако, из богатства, а не из ущербности, богатство же современной скульптуры имеет своим источником богатство дошедших до нас памятников греческой скульптуры. Среди этого богатства она не творит, а ищет в нем прибежища от недостатка красоты в жизни — погружается в богатство, спасаясь от бедности.

Так, лишенное возможности творить, искусство ваяния, чтобы получить какие-нибудь возможности творчества, идет в конце концов на уступки существующим формам жизни: в отчаянии оно облекается в модные одежды и, чтобы получить от этой жизни признание и награды, подражает безобразному, а чтобы быть правдивым — правдивым согласно *нашему* пониманию, — отказывается быть *прекрасным*. Так искусство ваяния в этих условиях, которым оно обязано своим искусственным существованием, попадает в злосчастное состояние бесплодия или подражания безобразному, состояние, из которого оно стремится вырваться. Жизненные условия, от которых оно хотело бы освободиться, являются как раз условиями той жизни, где искусство ваяния как самостоятельное искусство должно перестать существовать. Чтобы иметь возможность творить, оно мечтает о господстве красоты в реальной жизни, где только и надеется обрести живой материал для творчества; но эти мечты, как только они осуществляются, должны будут обнаружить свои собственные им эгоистические иллюзии, ибо в *действительно реальной прекрасной жизни* исчезнут условия для необходимого существования ваяния.

В современной жизни искусство ваяния как самостоятельное искусство отвечает лишь относительной потребности, но именно ей обязано оно своим нынешним существованием, даже расцветом. Другим, противоположным нынешнему является состояние, при котором нельзя себе представить наличие необходимой потребности в произведениях скульптуры. Когда человек поклоняется в жизни прекрасному, когда прекрасным становится его собственное тело и он радуется своей красоте, то предметом и художественным материалом воссоздания этой красоты и источником доставляемой ею радости становится сам совершенный *живой человек*; произведением его искусства сказывается *драма* — *камень оживает, превращаясь в теплую*

человеческую плоть, неподвижность разрешается движением, застывшее напоминание оборачивается реальным присутствием. Лишь вселившись в душу танцора, поющего и говорящего актёра — мима, — творческий порыв скульптора находит действительное разрешение. Лишь тогда, когда искусство ваяния прекратит свое существование или, избрав другое направление, растворится в архитектуре; когда неподвижное одиночество *одного* изваянного в камне человека сменится подвижным множеством живых реальных людей; когда память о дорогих усопших будет оживать при виде вечно живой одухотворенной плоти, а не бронзовых или мраморных статуй; когда камень станет служить нам для сооружения зданий, дающих приятным живым произведениям искусства, и для показа живых людей, — только тогда возникнет настоящая скульптура.

3. Живопись

Подобно тому как, лишенные возможности слушать симфонический оркестр, мы стараемся заменить эту радость при помощи фортепианного переложения; подобно тому как невозможность постоянно иметь перед глазами взволновавшее нас в картинной галерее живописное полотно мы возмещаем приобретением гравюры с него, — так и живопись, если не в момент своего возникновения, то в своем дальнейшем развитии, отвечает настоятельной потребности восстановить в памяти утерянное человеком живое произведение искусства.

Мы не будем останавливаться на примитивной стадии развития живописи, когда она, подобно ваянию, отвечала еще религиозным потребностям, ибо художественное значение она приобретает лишь тогда, когда тускнеет живое произведение искусства — трагедия и яркая, красочная живопись пытается удержать внимание на тех прекрасных и значительных сценах, которые уже не существуют для непосредственного, живого созерцания.

Так живопись явилась поздним цветком греческого искусства. Этот цветок не был естественным и необходимым результатом жизненного богатства; его необходимость была, скорее, обусловлена потребностями культуры, он — результат сознательного, произвольного стремления, знания о красоте искусства и желания удержать эту красоту в жизни, для которой она уже больше не была бессозна-

тельным, произвольным и необходимым выражением внутренней сути. Искусство, без понуждения извне, само собой возникшее из общности народной жизни, своим существованием и связанными с ним размышлениями породило и *понятие* о себе. Не *идея* искусства вызвала к жизни искусство, а наоборот — реально существующее искусство родило идею о себе. Проявлявшаяся с естественной необходимостью творческая сила народа иссякла, созданное им продолжало жить лишь в воспоминаниях, да в искусственных повторениях. В то время как народ во всем, что он делал — в том числе и уничтожая собственное национальное своеобразие и замкнутость, — всегда действовал лишь в соответствии с внутренней необходимостью и в согласии с великим ходом развития человеческого рода, одинокий художник, которому в его жажде прекрасного оставался непонятным жизненный порыв народа в его уродливых проявлениях, — этот художник мог найти утешение лишь в созерцании произведения искусства прошлого. Сознавая невозможность снова оживить это произведение, он стремился продлить утешение, оживляя свои воспоминания — подобно тому как мы благодаря портрету сохраняем в памяти дорогие черты ушедшего. Тем самым искусство превратилось в предмет; отвлеченное от него понятие стало для него законом и было положено начало «искусству цивилизации», которому можно обучиться, которое можно заранее предусмотреть и которое, как мы сегодня видим, способно беспрепятственно развиваться в неблагоприятных для искусства условиях, услаждая оторванную от жизни, одинокую, эгоистическую, тоскующую по искусству душу цивилизованного мира.

С безнадежными попытками механически воспроизвести простым подражанием трагическое искусство, как это делали александрийские придворные поэты, живопись не имеет ничего общего; она сочла потерю невозвратимой и на эти попытки ответила развитием и совершенствованием особой, своеобразной художественной способности человека. Хотя выражение этой способности и было многократно опосредованным, тем не менее живопись вскоре получила важное преимущество перед ваянием. Произведение скульптора представляло всего человека в его совершенной форме и тем самым стояло ближе к живому производству искусства представляющего самого себя человека, чем живопись, которая способна была передать лишь кра-

сочную тень человека. В обоих случаях жизнь оставалась недостижимой и движение могло быть только намечено для созерцающего мыслителя, его дальнейшее развитие предоставлялось фантазии зрителя, искушенного в естественных законах абстрагирования. Однако живопись, поскольку она более удалена от действительности, более зависит от художественной иллюзии, чем скульптура, способна свободнее фантазировать, чем последняя. Живопись не должна довольствоваться подобно скульптуре изображением *данного* человека или *данной* группы людей; художественная иллюзия становится для живописи в такой степени необходимостью, что она не только вбирает в круг своего изображения группы людей, уходящие вглубь и вширь, но и их окружение, то есть *природу*. На этом основывается совершенно новый момент в развитии художественного созерцания и изображения человека: возможность глубокого постижения и воспроизведения природы в *пейзажной живописи*.

Этот момент имеет громадное значение для всего изобразительного искусства: изобразительное искусство — которое в архитектуре шло от созерцания природы и ее художественного использования в интересах человека, а в скульптуре, точно ради обожествления человека, сделало его единственным предметом изображения — обрело благодаря этому моменту полное завершение, поскольку оно от человека снова обратилось к природе и получило возможность глубоко понимать природу в соответствии с *ее собственной сущью*, дополнив архитектуру совершенным, живым воспроизведением природы. Эгоизм человека, который в чистой архитектуре относился к природе лишь с точки зрения своих собственных интересов, отступил в пейзажной живописи, ставшей как бы оправданием своеобразия природы и призывавшей человека любовно раствориться в природе, чтобы затем вновь обрести себя бесконечно обогащенным.

Когда греческие художники попытались с помощью рисунка и цвета удержать в памяти и воспроизвести те сцены, которые до этого разыгрывались перед слушателем и зрителем лирикой, лирическим эпосом и трагедией, люди показались им единственно достойными изображения и определяющими все остальное предметами. Первыми успехами живописи мы обязаны так называемому *историческому* направлению. Если она таким образом сохраняла

память об *общем* произведении искусства, то, после того как исчезли условия, вызывавшие горячее желание сохранить эти воспоминания, оставались открытыми два пути, на которых живопись могла развиваться как самостоятельное искусство: портрет и пейзаж. В отдельных сценах из произведений Гомера и трагиков пейзаж воспринимался и воспроизводился как необходимый фон; и в период расцвета своей живописи греки воспринимали пейзаж так, как грек благодаря своеобразию своего духа только и мог его воспринимать. *Природа* была в понимании грека лишь далеким фоном для деятельности человека, на переднем плане стоял сам *человек*, а боги, которым он приписывал власть над природой, были очеловеченными богами. Всему, что он видел в природе, грек стремился придать человеческий облик, примыслить человеческое существо, и очеловеченная природа обладала для него неотразимым очарованием; его чувству прекрасного претило стремление овладеть ею как предметом примитивного чувственного наслаждения, каким она является для современного еврейского утилитаризма. Однако его эстетическое отношение к природе покоилось на произвольной ошибке; очеловечивая природу, он приписывал ей человеческие мотивы, которые не отвечали истиной сущности природы и могли быть только произвольными. Человек, действуя в жизни и по отношению к природе в соответствии с необходимостью, невольно в своем представлении искажает существо природы, когда мнит, что она ведет себя согласно *человеческой* необходимости, а не *своей собственной*. Хотя эта ошибка у греков получила прекрасные формы выражения (у других народов, в частности азиатских, она принимала уродливые формы), тем не менее в жизни греков она оказалась роковой. Когда эллин порвал с национально-родовой первичной общностью, когда он потерял произвольно усвоенную там меру прекрасной жизни, эту меру он не был в состоянии заменить другой, которую он мог бы почерпнуть из верного понимания природы. Он до тех пор видел бессознательно в природе обязывающую его необходимость, пока она была для него необходимостью, обусловленной общностью, к которой он принадлежал. Когда же эта общность распалась на эгоистические атомы, когда он стал подчиняться произволу собственной воли, не связанной с общим, или произвольной внешней силе, черпающей свою власть из всеобщего произвола, то при недоста-

точном знании природы, которую он мнил столь же произвольной, как самого себя или господствующую над ним силу, ему не хватало твердой и надежной меры, на основании которой он мог бы познать себя и которую природа предлагает людям (к величайшему их благу), постигающим ее внутреннюю необходимость и ее вечно творящую силу, включающую все единичное во всеобщую взаимосвязь. Именно из этой ошибки вытекали все неслыханные крайности греческого духа, которые мы наблюдали в эпоху византийских императоров в таких формах, что мы больше не узнаем греческого характера и вынуждены считать это болезнью греческого духа. Философия честно пыталась постичь природу как взаимосвязанное целое, но именно здесь ясно давало себя знать бессилие абстрактной мысли. Точно в насмешку над философией Аристотеля народ, который хотел быть счастливым в своем миллионно-головом эгоизме, создал себе религию, которая превращала природу в пустую игрушку утонченной жажды счастья. Достаточно было греческому взгляду на природу, приписывающему ей человеческие произвольные мотивы, сочетаться с еврейско-восточным утилитарным подходом к ней, чтобы перед изумленной историей предстали в качестве плодов этого сочетания диспуты и постановления соборов о сущности Троицы и бесконечные споры на эту тему, даже народные войны.

Хотя уже на исходе средневековья римская церковь превратила вопрос о неподвижности Земли в догмат веры, она не смогла предотвратить открытие Америки, начавшееся изучение Земли и познание природы, которое доказало взаимосвязь всех ее явлений. Порыв, приведший к этим открытиям, стремился одновременно выразить себя в том виде искусства, в котором он мог наиболее полно и художественно сделать это. В период возрождения искусств живопись также стремилась достичь большего благородства, подражая античности. Под эгидой стремившейся к роскоши церкви она поначалу изображала сцены из священной истории, чтобы затем перейти к изображению сцен из действительной истории и из действительной жизни, постоянно радуясь возможности заимствовать формы и краски из действительной жизни. Чем больше современность подчинялась уродливому влиянию моды и по мере того как новая историческая живопись, стремясь к прекрасному, искала спасения от уродства жизни в абстракт-

ном конструировании и произвольном комбинировании заимствованных из истории искусства, а не из жизни стилей и манер, пробивало себе дорогу то направление в живописи, которое стояло в стороне от изображения модных людей и которому мы обязаны любовным проникновением в природу.

Человек, вокруг которого как эгоистического центра до сих пор строился пейзаж, становился по сравнению с окружающим все меньше, по мере того как в действительной жизни он все ниже склонялся под недостойным игом уродливой моды, так что в конце концов он начал играть в пейзаже ту роль, которую по отношению к нему некогда играл пейзаж. *При данных обстоятельствах* мы можем считать это победой *природы* над культурой, недостойной человека. Чистая природа, в поисках спасения открывшись художественному чувству человека, единственно возможным путем утверждала себя в противовес своему врагу.

Современные естественные науки и пейзажная живопись являются теми достижениями, которые как в научном, так и в художественном отношении сулят нам надежду на спасение от безумия и бесплодия. Может быть, при нынешней безнадежной разобщенности всех наших художественных направлений *одинокий гений*, на мгновение насильственно объединивший их, и сможет создать что-нибудь тем более удивительное, что ни потребностей, ни условий для такого произведения искусства нет; но пока что живой дух живописи дает себя знать почти исключительно в области пейзажа. Здесь он обрел практически неисчерпаемый предмет и благодаря ему неисчерпаемые возможности, в то время как в других областях он вынужден прибегнуть к произвольному отбору, отделению и исключению, чтобы отвоевать в нашей (до крайности нехудожественной) жизни некие предметы, достойные художественного изображения.

Чем больше так называемая историческая живопись старается представить (привлекая далекие воспоминания, фантазируя и перетолковывая) прекрасного настоящего человека и прекрасное истинное существование; чем больше она, вынужденная для этого прибегать к невероятным усилиям, признает неспособность стоящей перед ней задачи быть больше, быть другим, чем полагается определенному виду искусства,— тем сильнее она должна стремиться

ся к освобождению, которое, как и для скульптуры, может заключаться в возвращении туда, где она первоначально черпала силы для художественной жизни,— в растворении в живом человеческом произведении искусства. Возрождение этого произведения искусства благодаря сложившимся в жизни обстоятельствам должно полностью уничтожить условия, способствовавшие существованию и процветанию живописи как самостоятельного вида искусства. Там, где без кистей и полотна, в живом обрамлении прекрасный человек представляет самого себя столь совершенно, нет условий для нормального и необходимого существования той живописи, которая *показывает* человека. То, чего она стремится достичь честными усилиями, она достигает наилучшим образом, когда переносит свои краски и свое знание композиции на живых исполнителей драматических ролей, когда с полотна и стены она спускается на *трагическую сцену*, чтобы помочь художнику в качестве актера представить то, что тщетно пыталась представить живопись, накапливая богатейшие средства, лишённые, однако, подлинной жизни.

Пейзажная живопись, однако, в качестве последнего и наиболее совершенного завершения изобразительных искусств станет истинной живой душой архитектуры; она научит нас устройству сцены для драматического художественного произведения будущего, и она явится *живым* природным *фоном* для *живого*, а не нарисованного человека.

После того как благодаря высшим возможностям изобразительных искусств перед нами предстала *сцена* произведения искусства будущего — с природой, понятой во всем ее значении,— мы можем теперь более подробно сказать о самом произведении искусства будущего.

IV. ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА БУДУЩЕГО

Рассматривая отношение современного искусства — в той мере, в какой оно действительно является искусством,— к общественной жизни, мы прежде всего видим полную неспособность искусства влиять на общественную жизнь в благородном духе. Причина этого заключается в том, что, будучи всего лишь продуктом культуры, наше искусство не рождено действительной жизнью и, подобно

тепличному растению, не может пустить корней в естественной почве в климате современности. Искусство стало личной собственностью касты художников. Оно доставляет радость лишь тем, кто его понимает, а для своего понимания оно требует особых познаний, не вытекающих прямо из жизни, особой *художественной учености*. Подобной ученостью и вытекающим из нее пониманием обладает ныне, как ему кажется, каждый, кто обладает деньгами, которыми он оплачивает предложенные художественные радости; но в состоянии ли многие из этих любителей искусства понять художника в его лучших стремлениях — на этот вопрос художник должен будет ответить глубоким вздохом. Если же он подумает об огромной массе тех, кто из-за неблагоприятных социальных отношений лишен возможности понимать современное искусство и наслаждаться им, то современный художник должен будет понять, что все его занятия искусством, в сущности, лишь эгоистическая, самодовольная возня, что его искусство по отношению к общественной жизни является не чем иным, как только роскошью, избытком, своекорыстным времяпрепровождением. Повседневно зримый и горько оплакиваемый разрыв между так называемой образованностью и невежеством столь чудовищно велик, связь между ними настолько невероятна, примирение настолько невозможно, что опирающееся на ложную образованность искусство при известной доле искренности должно, к своему стыду, признать: оно обязано своим существованием таким явлениям жизни, которые в свою очередь могут опираться только на глубочайшее невежество большей части человечества. Единственное, что в данных условиях современное искусство должно было бы сделать и к чему стремятся честные сердца, — распространять образованность — оно не в состоянии по той простой причине, что искусство, для того чтобы воздействовать, должно само быть плодом естественной, то есть идущей снизу, образованности; оно никогда не будет в состоянии распространять образованность *сверху*. В лучшем случае наше искусство, рожденное культурой, напоминает человека, который обратился бы на иностранном языке к не понимающему его народу: все самое умное, что он говорит, способно привести лишь к самым нелепым несообразностям и недоразумениям.

Постараемся сначала представить себе, как должно было бы действовать современное искусство, чтобы *теоре-*

тически избавиться от одиночества, непонятости и получить всеобщее признание.

Что это избавление может быть осуществлено *практически* только через общественную жизнь, выяснится с легкостью само собой.

Изобразительное искусство, как мы видели, может только в том случае достичь творческого расцвета, если оно заключит союз с артистическим человеком, а не с человеком, озабоченным голой пользой.

Артистический человек находит для себя полное удовлетворение лишь в объединении всех видов искусств в единое художественное произведение: при любом разобщении его художественных способностей он оказывается *несвободным*, не полностью таким, каким он может быть; в едином художественном произведении он, напротив, *свободен* и полностью является таким, каким он может быть.

Искусство стремится охватить все: каждый воодушевленный *творческим порывом*, стремясь к предельному развитию своих особых способностей, ищет не закрепления и утверждения именно *данных особых способностей*, а утверждения человека в искусстве вообще.

Высшей формой искусства является *драма*: она может достичь своего предельного развития в том случае, если *каждый вид искусства* будет присутствовать в ней в *своем предельном развитии*.

Истинная драма может родиться лишь из общего стремления всех искусств к самораскрытию перед *всем* обществом. Каждый отдельный вид искусства может раскрыть себя всему обществу с *предельной полнотой* лишь в драме, в соединении с остальными видами искусства, ибо цель каждого вида искусства достигается полностью лишь во взаимодействии всех его видов.

У архитектуры нет более высокой цели, чем создание для объединения представляющих самих себя людей помещения, необходимого производству искусства для своего показа. Лишь то здание построено в соответствии с необходимостью, которое лучше всего отвечает какой-либо цели, поставленной человеком; высшей же целью для человека является цель художественная, высшей художественной целью является драма. Строя обычное здание, архитектор ставит перед собой лишь самые скромные

цели, красота здесь является роскошью. Строя роскошное здание, он удовлетворяет противоестественным потребностям; его творчество поэтому оказывается произвольным, бесплодным, лишенным красоты. Строя же такое здание, которое во всех своих частях должно служить одной общей художественной цели,— здание театра,— архитектор поступает как *художник* по отношению к *художественному произведению*. В совершенном театральном здании потребности искусства диктуют закон и меру всему—вплоть до мельчайших деталей. Эти потребности носят двоякий характер— это *деяние* и *восприятие*, они взаимно дополняют и обуславливают друг друга. *Сцена* должна прежде всего соответствовать всем пространственным требованиям совершающегося на ней общего драматического действия; затем она должна таким образом соответствовать этим требованиям, чтобы драматическое действие было доступно слуху и зрению зрителей. В устройстве *помещения для зрителей* все определяет необходимость того, чтобы произведение искусства воспринималось и зрительно и на слух; этой необходимости наряду с целесообразностью устройства должна отвечать и его красота, ибо зритель пришел ради произведения искусства, восприятию которого должно способствовать все, что доступно его глазу*. Зритель целиком прикован к сцене; актер становится художником, лишь полностью растворяясь в публике. Все, что на сцене живет и движется, живет и движется стремлением быть увиденным и услышанным зрительным залом, который при относительно небольших размерах кажется со сцены актеру заключающим в себе все человечество. Публика же зрительного зала, представляющая общество, перестает существовать для самой себя—она живет лишь в художественном произведении, в котором она видит саму жизнь, и на сцене, которая кажется ей целым миром.

Такое чудо происходит в здании, созданном архи-

* Нельзя считать, что задачи театрального здания будущего уже разрешены нашими современными театрами: здесь определяющими являются традиции и законы, ничего общего не имеющие с требованиями чистого искусства. Там, где решающее влияние оказывает, с одной стороны, жажда наживы, а с другой—жажда роскоши, интересы искусства ущемляются; и ни один архитектор в мире не решится, например, защищать в качестве закона красоты расчленение зрительного зала и его построение по ярусам, вызванные разделением зрителей на разные сословия и общественные категории. Думая о пространстве будущего театра, предназначенного для всех, легко себе представить, что перед архитектором откроется невиданно богатое поле для выдумок и изобретений.

тектором, для такого волшебства он способен создать пространство, если он только проникся целями величайшего человеческого произведения искусства, если он благодаря собственным художественным возможностям в состоянии вызвать к жизни условия его существования. Каким холодным оказывается созданное им здание, когда он, не имея более важных намерений, чем служить роскоши, не подчиняясь художественной необходимости, которая в театре понуждает его к замечательным выдумкам, поступает по расчетливому капризу и своекорыстному произволу, нагромождая массы и украшения к вящей славе заносчивого богача или модного божества!

Но даже самая прекрасная форма, самое замечательное каменное сооружение не достаточны, чтобы создать полностью соответствующие условия для постановки драматического произведения. Сцена, которая должна явить зрителям картину человеческой жизни, должна для полноты понимания жизни представить также и живое подобие природы, в котором художник только и может полностью выразить себя. Кулисы, холодно и безучастно взирающие на художника и зрителя, должны украситься свежими красками природы, теплым светом эфира, чтобы быть достойными человеческого произведения искусства. Архитектура ясно ощущает здесь свои границы, свою несвободу и открывает свои объятия живописи, которая должна помочь ей слиться с природой.

На помощь приходит *пейзажная живопись*, вызванная общей потребностью, которую только она и может удовлетворить. То, что живописцу удалось увидеть в природе и что он в качестве художника хочет изобразить, для того чтобы доставить всем эстетическую радость, он вносит как свою лепту в создание художественного произведения, объединяющего все искусства. Благодаря ему на сцене воцаряется полная художественная правда: его рисунок, его краски, применение им света, вносящего теплоту и жизнь, заставляют природу служить высоким художественным целям. То, что прежде, увидев и поняв, пейзажист вынужден был втиснуть в тесную раму картины; то, чем он украшал стены уединенного жилища эгоиста или наполнял хранилище, складывая эти картины как попало друг на друга,— теперь этим он может заполнить широкие рамы трагической сцены, превращая все пространство сцены в свидетельство своих творческих сил, как бы вновь

творящих природу. На что прежде он мог лишь намекнуть своей кистью и тончайшим сочетанием красок, здесь при помощи всех находящихся в его распоряжении оптических средств, художественного использования освещения он может довести до полной иллюзии реальности. Его не может оскорбить кажущаяся грубость художественных средств, кажущаяся странность и необычность писания декораций, ибо он знает, что даже тончайшая кисть всегда будет лишь недостойным средством для совершенного произведения искусства и художник имеет основание быть *гордым*, лишь когда он *свободен*, то есть когда его произведение закончено и живет своей жизнью, а он сам со всеми своими средствами и орудиями как бы растворился в нем. Совершенное произведение искусства, представленное на сцене перед всем обществом, удовлетворит его в несравненно большей степени, чем его прежние произведения, созданное при помощи более тонких средств. Он не будет сокрушаться, что пожертвовал куском гладкого полотна ради использования сценического пространства, ибо если даже в худшем случае его произведение останется таким же независимо от того, в каком обрамлении оно выступает — лишь бы оно только давало ясное представление о предмете, — то и в этом случае его произведение встретит больше понимания со стороны большего количества людей, произведет более живое впечатление, чем прежняя картина, изображающая пейзаж.

Органом познания природы является человек; пейзажист не только должен был передать познанное людям, но, изобразив на своей картине человека, сделать это наглядно. Помещая свое произведение на трагической сцене, он обращается не к отдельному человеку, а ко всеобщему человеку, испытывая удовлетворение от того, что приобщил и его к своему пониманию, сделал его соучастником своей радости. Одновременно он делает это общественное понимание полным, подчиняя свое произведение общим — высшим и всем понятным — художественным целям; эти же цели в свою очередь раскрываются всеобщему пониманию живым конкретным человеком со всей естественной теплотой его существа. Наиболее общепонятным является драматическое действие — именно потому, что оно достигает художественного совершенства лишь тогда, когда в драме все вспомогательные художественные средства оказываются уже использованными и объектом непосред-

ственного созерцания становится действительная жизнь, переданная самым точным и понятным образом. Любой вид искусства выражает себя на понятном языке лишь в той мере, в какой его существо (поскольку оно определяет смысл каждого произведения искусства только в соотношении с человеком) раскрывается навстречу драме. Общепонятным и оправданным всякое художественное творчество становится лишь в той степени, в какой оно растворяется в драме, освещается драмой*.

На сцену, созданную архитектором и живописцем, теперь вступает *артистический человек*, подобно тому как на сцену, созданную природой, вступает естественный человек. То, что *скульптор* и *исторический живописец* пытались воссоздать в камне и на полотне, теперь они воссоздадут с помощью собственного облика, членов своего тела, черт своего лица, восходя к сознательной художественной жизни. То же чувство, которое руководило скульптором в изучении и воспроизведении человеческого облика, наставляет актера владению собственным телом. Тот же глаз живописца, который находил прекрасное, грациозное и характерное в рисунке, в наложении красок, в расположении складок одежд и в расстановке фигур, наводит теперь порядок среди массы *действительных людей*. Скульптор и живописец некогда сняли с греческого трагического актера *котурны* и *маску*, которые согласно религиозной традиции скрывали и делали более величественным истинный облик человека. С полным основанием оба этих искусства уничтожили последнее, что искажало облик артистического человека, и таким образом предвосхитили в камне и полотне образ трагического актера будущего. Теперь они должны помочь ему стать таким, каким увидели его, —

* Современному пейзажисту не может быть безразлично, сколь немногие действительно понимают его сегодня; с каким тупым и глупым самодовольством филистеры, которые ему платят, таращат глаза на его пейзажи; что так называемый «прелестный вид» способен удовлетворить праздное и бездушное любопытство этих людей без потребностей, чей слух не в меньшей мере ласкает наша современная бессодержательная музыкальная стряпня. И эта омерзительная награда художнику за его труд входит в расчет *дельцов*. Между «прелестным видом» и «прелестной музыкой» нашего времени существует печальная близость, вызванная отнюдь не глубокой мыслью, а той подлой «душевностью», которая эгонистически отворачивается от зрелища человеческого страдания, чтобы блаженствовать в голубом тумане всеобщности. Эти чуткие души охотно вглядываются и вслушиваются во все, но только не в *реального, подлинного* человека, который стоит грозным напоминанием там, где кончаются их мечтания. *Вот его-то мы и должны поставить на первое место!*

истинным и не искаженным,— воплотив предвосхищенный ими облик в живой, изменчивой реальности.

Так иллюзорный образ изобразительных искусств становится в драме реальным: живописец и скульптор протягивают руку *танцору* и *миму*, чтобы самим превратиться в танцоров и мимов. В меру своих возможностей этот мим-танцор должен передать зрителю чувства и устремления внутреннего человека. Для пластического выражения в его распоряжении сценическое пространство в полном объеме — для него одного или в сообществе с другими. Но там, где кончаются его возможности, там, где полнота устремлений и чувств для выражения внутреннего человека требует *слова*, там язык выражает его сознательные намерения: он становится *поэтом* и, чтобы стать поэтом, *музыкантом*. Но, становясь танцором, музыкантом и поэтом, он остается самим собой — не чем иным, как *представляющим артистическим человеком, который в высшем обладании своими возможностями раскрывает себя высшей способности восприятия*.

В нем, непосредственно представляющем, объединяются все три родственные искусства для совместного действия, при котором предельные возможности каждого из них достигают своего высшего развития. При совместном действии каждое из искусств получает возможность быть тем, чем оно может быть, и совершить то, что оно может совершить сообразно своей внутренней сущности. Благодаря тому, что каждое, достигнув предела своих возможностей, может перейти в другое, начинающееся за его пределами, оно сохраняет свою чистоту, свободу и самостоятельность. Танцор-мим преодолевает свою ограниченность в слове и в пении; музыкальное произведение получает общепонятное толкование благодаря миму и поэтическому слову в той мере, в какой оно способно слиться с движениями мима и со словом поэта. *Поэт* же становится человеком в истинном смысле, воплощаясь в *актере*; когда поэт ставит перед всеми участниками художественного представления связывающую и направляющую всех цель, то эта цель из простого стремления становится реальной возможностью благодаря тому, что *поэтическая воля сливается с возможностью изображения*.

Ни одна из богато развитых возможностей отдельных искусств не останется неиспользованной в общем произведении искусства будущего, именно в нем они обретут свое

подлинное значение. Так, прежде всего музыка, получившая столь богатое развитие благодаря инструментальной музыке, будет в состоянии проявить свои предельные возможности в произведении искусства будущего, она пробудит в танце жажду новых поисков и несказанно расширит дыхание поэзии. В своем одиночестве она создала себе орган, обладающий безграничными возможностями выражения,— это *оркестр*. Музыкальный язык Бетховена, введенный с помощью оркестра в драму, явится чем-то совершенно новым для драматического произведения. Если архитектура и, в особенности, пейзажная живопись на сцене способны перенести драматического актера в окружение физической природы и, черпая из бездонного источника явлений природы, создать для него богатый и многообразный фон, то оркестр, это живое тело безгранично многообразных гармоний, явится для индивидуального актера неисчерпаемым источником художественной человеческой природы. Оркестр — это как бы почва бесконечного всеобщего чувства, на которой расцветает полностью индивидуальное чувство отдельного исполнителя: оркестр превращает неподвижную твердую почву реальной сцены в текучую, податливую, отзывчивую, прозрачную поверхность, под которой — неизмеримые глубины чувства. Так оркестр подобен *земле*, дающей *Антею*, стоит ему только коснуться ее, новые неиссякаемые жизненные силы. Оркестр, по своему существу противоположный сценическому природному окружению актера и поэтому совершенно справедливо помещенный вне сценического пространства (в углублении у переднего края сцены),— оркестр, однако, как бы одновременно замыкает сценическое окружение актера, расширяя неисчерпаемую *природную* стихию до столь же неисчерпаемой стихии художественного человеческого чувства. Это включает актера в природный и художественный круг, в котором он уверенно вращается подобно небесному телу и из которого он в состоянии слать во все стороны свои чувства и мысли, расширившиеся до бесконечности, подобно тому как небесное светило повсюду шлет свои лучи.

Так, дополняя друг друга в оживленном хороводе, объединившиеся родственные искусства смогут раскрыть себя и все вместе, и поодиночке, и по двое в зависимости от особенностей всеопределяющего драматического действия. То мимика прислушается к спокойному течению

мысли; то напор мысли найдет себе выход в непосредственной выразительности жеста; то музыка одна сможет выразить движение чувства; то лишь все три искусства сообща смогут довести идею драмы до непосредственного реального действия. Ибо для всех них, объединившихся здесь видов искусства, существует *нечто*, к чему они должны стремиться, дабы стать свободными в своих возможностях, а именно *драма*: достижение целей драмы должно стать для них всех самым главным. Осознавая эту цель, направляя всю свою волю к ее достижению, они обретают силы к уничтожению боковых эгоистических отростков от собственного ствола, чтобы дерево не разрасталось во все стороны, теряя определенную форму, а чтобы ветви и листва устремились гордо к вершине.

Природа человека, как и каждого вида искусства, богата самыми разными возможностями; но только *нечто одно* составляет *душу* каждого, является для него необходимым побуждением, жизненно важным стремлением. Угадав в этом единственном свою сущность, человек в состоянии ради обязательного достижения его отказаться от любого менее значительного желания, случайной прихоти, удовлетворение которых помешало бы ему достичь главного и единственного. Только слабый и никчемный не знает необходимого, могучего душевного порыва: каждое мгновение в нем берет верх случайная, наваянная извне прихоть, которую он не в силах удовлетворить, поскольку это всего лишь прихоть, и, бросаемый от одной прихоти к другой, он никогда не обретает истинной улады. Если же подобный человек, лишенный подлинных потребностей, обладает силой упрямо добиваться удовлетворения случайных прихотей, тогда-то и возникают отвратительные противоестественные явления в жизни и искусстве, которые вызывают в нас крайнее отвращение, будь то порождения безумного эгоизма, жестокое сладострастие деспота или похотливая оперная музыка наших дней. Если же человек ощущает могучее стремление, заглушающее все остальные желания, непобедимое внутреннее побуждение, составляющее его душу, его существо, и если он употребляет при этом все свои силы, чтобы удовлетворить это стремление, то он доводит свои силы, как и свои способности, до таких пределов, какие только ему дано достигнуть.

Отдельный человек, обладающий полным физическим и душевным здоровьем, не может испытать более высокой

потребности, чем та, которая свойственна всем подобным ему; будучи *истинной* потребностью, она может получить удовлетворение лишь в сообществе с другими людьми. Самой же необходимой и сильной потребностью совершенного артистического человека является потребность раскрыть себя во всей полноте своего существа всему обществу, и это он может достичь при необходимом всеобщем понимании только в *драме*. В драме, представляя определенную личность, которой он не является, человек расширяет свое индивидуальное существо до общечеловеческого. Он должен полностью перестать быть самим собой, чтобы воссоздать другую личность в ее собственной сущности так, чтобы ее можно было представить. Он сможет это достичь лишь в том случае, если так глубоко поймет и так живо увидит эту другую индивидуальность во взаимосоприкосновениях, взаимосочетаниях и взаимодополнениях с другими индивидуальностями, что будет в состоянии симпатически ощутить эти взаимосоприкосновения, взаимосочетания и взаимодополнения. Совершенным художественным исполнителем поэтому будет единичный человек во всей полноте своего существа, ставший *существом родовым*. Местом, где совершится этот чудесный процесс, явятся *театральные подмости*; целостным произведением искусства, с помощью которого это совершится, будет *драма*. Чтобы достичь высшего расцвета своего существа в этом высшем произведении искусства, отдельный художник, как и отдельный вид искусства, должен подавить всякую произвольную эгоистическую склонность к несвоевременному распространению, не вызванному потребностями целого, чтобы тем энергичнее способствовать достижению высших общих целей, которые не могут быть осуществлены как без единичного, так и без ограничения единичного.

Эти цели, цели драмы, являются единственно истинными художественными целями, которые вообще могут быть осуществлены: все, что отклоняется от них, неизбежно обречено исчезнуть в сфере неопределенного, неясного и несвободного. Этим целей, однако, не достичь *отдельному виду искусств* *, они достижимы лишь для *всех вместе*, и

* Современному драматургу труднее всего признать, что драма не должна целиком принадлежать *его искусству*, то есть *поэзии*; в особенности трудно будет ему заставить себя согласиться делить ее с музыкантом и, следовательно, как он считает, согласиться на превращение пьесы в оперу. Совершенно естественно,

поэтому всеобщее произведение искусства является таким единственно истинным, свободным, то есть *доступным* для всех.

V. ХУДОЖНИК БУДУЩЕГО

Мы в общих чертах сказали о существе произведения искусства, в котором должны слиться все искусства, чтобы стать доступными для всех. Теперь встает вопрос, каковы должны быть действительные условия, которые с неизбежностью пробудят к жизни подобное произведение искусства? Сможет ли это сделать современное искусство, стремящееся к тому, чтобы быть понятным по собственному усмотрению и разумению, согласно произвольно выбранным средствам и сознательно установленному образцу? Сможет ли оно даровать конституционную хартию, чтобы достичь согласия с так называемым невежеством народа? И, если оно решится на это, действительно ли такое согласие будет достигнуто с помощью подобной конституции? Может ли это цивилизованное искусство со своей абстрактной позиции *проникнуть в жизнь*, или, скорее, жизнь должна *проникнуть в искусство* — жизнь должна сама породить соответствующее ей искусство, раствориться в нем, — вместо того чтобы искусство (разумеется, *цивилизованное искусство*, возникшее вне жизни) породило жизнь и растворилось в ней?

что до тех пор, пока будет существовать опера, должна будет существовать и пьеса, а также и пантомима. До тех пор пока возможен спор на эту тему, невозможно драма будущего. Если сомнения поэта более глубокого свойства и сводятся к тому, что ему непонятно, каким образом *пенне* может во всех случаях полностью заменить диалог, то на это можно возразить, что ему в двух отношениях еще не ясен характер произведения искусства будущего. Во-первых, он не подумал о том, что в этом произведении музыка призвана играть другую роль, чем в современной *опере*, что лишь там, где музыка является *самым могучим* средством, она будет широко применяться, там же, где *необходим* драматический диалог, она полностью подчинится ему; что именно музыка обладает способностью, не умолкая совсем, так незаметно прилегать к словам, что ее будто бы и нет, в то время как она служит им поддержкой. Если поэт с этим согласится, он должен будет, во-вторых, признать, что мысли и ситуации, для которых даже самая осторожная и сдержанная музыкальная поддержка оказалась бы слишком назойливой и докучливой, обязаны своим происхождением духу нашей современной драматургии, которому нет места в произведении искусства будущего. Человек в драме будущего не будет иметь дела с прозаическими модными интригами, которые наши современные писатели в своих пьесах столь обстоятельно запутывают и распутывают. Его естественное поведение, его естественные слова всегда будут сводиться к «да» и «нет», ибо все остальное от лукавого, то есть современно и излишне.

Решим прежде всего, кто должен явиться создателем произведения искусства будущего, чтобы затем прийти к выводу о тех жизненных условиях, которые могут породить такое произведение искусства и его творца.

Кто же будет *художником будущего*?

Без сомнения — поэт*.

Но кто же будет поэтом?

Бесспорно — *исполнитель*.

А кто же будет исполнителем?

Обязательно — *содружество всех художников*.

Чтобы видеть, как естественным образом создаются исполнитель и поэт, представим себе прежде всего художественное содружество будущего, и не на основании произвольных догадок, а на основании необходимой последовательности, с которой мы будем идти от самого художественного произведения к тем художественным органам, которые только и могут, в согласии с его сущностью, вызвать его к жизни.

Художественное произведение будущего является общим созданием и может быть рождено лишь общей потребностью. Эта потребность, которую мы обрисовали лишь *теоретически* как нечто необходимо свойственное сущности отдельных видов искусства, *практически* мыслима лишь в содружествах всех художников; эти же содружества представляют собой объединение всех художников в данное время и в данном месте ради *одной* определенной цели. Целью этой является драма, ради нее они объединяются, чтобы, участвуя в ее создании, дать полностью раскрыться каждому виду искусства, сочетаться друг с другом, проникнуть друг в друга и породить в качестве плода этого взаимосочетания живую, реально существующую драму. То, что делает это соучастие возможным, даже необходимым, и что без него не смогло бы выявиться, — это истинное ядро драмы, *драматическое действие*.

Драматическое действие в качестве внутреннего условия драмы является тем элементом всего произведения, который определяет его *восприятие* всеми. Взятое непосредственно из *жизни* — прошлого или настоящего — драматическое действие становится связующим звеном между

* Да будет нам позволено считать, что поэт включает музыканта как личность или в рамках содружества — в данном случае это безразлично.

произведением искусства и жизнью, поскольку оно наиболее полно соответствует правде жизни и наиболее полно удовлетворяет потребности жизни в самопознании. Драматическое действие тем самым является *веткой с древа жизни*, бессознательно и произвольно вырастающей на нем, расцветающей и отцветающей по законам жизни; сорвав, ее пересаживают на *почву искусства*, чтобы она здесь расцвела к новой, прекрасной, вечной жизни, превратившись в роскошное дерево; это дерево, подобное древу действительной жизни своей внутренней силой и правдой, став чем-то отличным от жизни, делает наглядным для жизни ее собственную сущность, поднимает бессознательное в ней до сознания.

В драматическом действии выступает поэтому необходимость произведения искусства; без *него*, вне соотносительности с ним, всякое художественное творчество произвольно, случайно и непонятно. Самый первый и истинный творческий импульс дает себя знать в стремлении перейти от жизни к искусству, ибо это стремление заключается в желании понять и принять бессознательное и произвольное в жизни. Стремление понять предполагает в свою очередь некую *человеческую общность*: эгоист не нуждается в понимании. Поэтому лишь из совместной жизни может родиться стремление к осмысленному опредмечиванию жизни в произведении искусства, лишь содружество художников может дать ему выражение, лишь сообщая они могут удовлетворить это стремление. Это удовлетворение, однако, достигается верным изображением заимствованного из жизни действия: для художественного изображения пригодно может быть лишь такое действие, которое в жизни уже получило завершение, которое как факт не вызывает больше никаких сомнений и которое не допускает больше никаких произвольных домыслов относительно своего возможного завершения. Лишь то, что получило завершение в жизни, может быть понято нами в своей необходимости, во взаимосвязи своих элементов: всякое же действие можно считать законченным лишь тогда, когда человек, совершивший это действие, находившийся в центре события, которое он направлял как чувствующая, мыслящая и волевая личность в соответствии с собственной сущностью,— когда этот человек тоже уже находится вне произвольных домыслов относительно своих возможных поступков. Объектом подобных домыслов человек служит до тех пор,

пока он *живет*, лишь после своей смерти он свободен от них, ибо мы теперь знаем все, что он сделал и кем он был. Для драматического искусства самым подходящим и самым достойным предметом изображения представляется такое действие, которое завершается одновременно с жизнью главного героя, которое получает свое истинное завершение с завершением жизни данного человека. Только такое действие является истинным и раскрывается для нас в своей необходимости, ради свершения которого человек употребил все свои силы, которое было для него столь необходимым и столь важным, что он должен был отдать ради него все силы, всего себя. Но в этом он убеждает нас неопровержимо только тогда, когда он действительно *гибнет* в напряжении всех своих сил, когда его личная драма подчиняется необходимости его существа; когда он доказывает нам истину своего существа не только своими поступками — они могут казаться нам, пока он действует, произвольными, — но и жертвуя своей личностью необходимостью этих поступков. Окончательное и полное преодоление человеком своего личного эгоизма, его полное растворение во всеобщем раскрывается нам лишь в его смерти, но не в *случайной* смерти, а в смерти *необходимой*, вызванной его поступками, рожденными всей полнотой его существа.

Торжество подобной смерти — самое достойное человека. Оно раскрывает перед нами на примере *одного человека*, увиденного через его смерть, полноту содержания человека вообще. Но больше всего нас убеждает зрелище самой смерти и изображение приведшего к ней действия, необходимым завершением которого и явилась эта смерть. Не отвратительный похоронный обряд, который для современного христианина включает не относящиеся к данному случаю песнопения и банальные речи, а художественное воскрешение умерших, жизнеутверждающее повторение и изображение их деяний и их смерти в художественном произведении явится тем празднеством, которое нас, живущих, соединит в любви к ушедшим и приобщит к их памяти.

Если жажда подобных драматических празднеств свойственна всем художникам и если *общее* стремление может быть пробуждено только достойным предметом, оправдывающим стремление к его изображению, то *любовь*, которая одна только и может стать движущей силой в этом

деле, может гореть только в сердце каждого в отдельности, и здесь, сообразно особой индивидуальности каждого, превратиться в особую движущую силу. Эта движущая сила любви всегда будет с особой настойчивостью проявляться в отдельном человеке, который по своей натуре — вообще или именно в данный, определенный период своей жизни — чувствует себя ближе всего к данному определенному герою, благодаря симпатии больше всего сроднился с натурой данного героя и считает свои художественные возможности наиболее пригодными для того, чтобы снова оживить в памяти именно этого героя, изобразив его самого и его окружение. *Сила индивидуальности* нигде не может проявиться ярче, чем в свободном содружестве художников, потому что импульсы совместных решений могут исходить только от того, чья индивидуальность настолько сильна, что может определить принятие общих *свободных* решений. Сила индивидуальности сможет проявить себя лишь в особых случаях — там, где она обладает *действительным*, а не искусственным влиянием. Открыв свое намерение изобразить данного героя и обратившись к содействию всего содружества для осуществления своего замысла, художник не сможет добиться ничего, прежде чем ему удастся пробудить в отношении своего намерения любовь и воодушевление, которые охватили его самого и которые он может сообщить другим лишь в том случае, если его индивидуальность обладает силами, отвечающими данному предмету.

Если художнику удалось силой своего воодушевления сделать свой замысел общим замыслом, то с этого момента его замысел становится общим художественным делом. Подобно тому как в центре драматического действия стоит герой, центром общего художественного произведения становится исполнитель роли героя: исполнители других ролей и все остальные участники представления относятся к нему в *спектакле* так же, как относились к герою в *жизни* действовавшие рядом с ним лица — те, кто был объектом его действий и противостоял ему, а также окружающие его люди и природа; с той только разницей, что исполнитель роли героя *сознательно* формирует обстоятельства, которые *непроизвольно* вставали перед действительным героем. Исполнитель в своем стремлении к художественному воспроизведению становится таким образом *поэтом*. Он подчиняет свои действия художественной мере, так же как

и все живое, имеющее отношение к его действиям. Однако достичь своих целей он может лишь в той степени, в какой ему удалось сделать их общими, в какой каждый из участников сам стремится к этим целям,— следовательно, именно в той степени, в какой прежде всего он подчинил собственные личные цели общим и таким образом в известном смысле не только представил в произведении искусства деяния почитаемого героя, но и *повторил* его в нравственном отношении, доказав этим подчинением своей личности, что он совершил *в своем искусстве* необходимое деяние, целиком поглотившее его индивидуальность *

Свободное творческое содружество является поэтому почвой и условием существования произведения искусства. Оно дает *исполнителя*, который, воодушевленный образом данного, более всего созвучного его индивидуальности героя, становится поэтом, художественным законодателем содружества, чтобы, поднявшись на такую высоту, снова полностью раствориться в содружестве. Деятельность такого законодателя всегда поэтому будет носить *временный* характер и распространяться лишь на данный случай, ставший благодаря его индивидуальности общим предметом художественных устремлений; его деятельность таким образом не может распространяться на *все* случаи. Диктатура поэта-исполнителя естественным образом кончается с достижением поставленной им перед собой цели, той самой цели, которую он превратил во всеобщую и в которой он

* Коснувшись *трагического* элемента произведения искусства будущего в его развитии из жизни в художественных содружествах, мы имеем право судить о его *комическом* элементе на основании изменения на противоположные тех условий, которые необходимо породили трагический элемент. Герой комедии будет героем трагедии наоборот: в то время как второй, будучи коммунистом, то есть человеком, который благодаря силе своей натуры, побуждаемый внутренней, свободной необходимостью, растворяется в общем, непроизвольно всегда соотносит себя со своим окружением, первый, будучи эгоистом, врагом общности, будет стремиться уклониться от нее или произвольно соотносить ее только с самим собой, но в этом стремлении будет тесним, преследуем и в конце концов побежден общественным духом в его многообразных проявлениях. Эгоист будет *вынужден* раствориться в общности, а подлинно действующим коллективным лицом станет общество, которое до тех пор будет выступать для вечно рвущегося к действию и бездействующего эгоиста как некая капризная случайность, пока оно не окружит его таким тесным кольцом, что, потеряв охоту к дальнейшему своевольничанию, он будет искать спасения в безусловном признании необходимости общества. Творческое содружество как представитель общества примет в комедии еще более непосредственное участие в самом литературном произведении, чем в трагедии.

растворился, как только она стала всеобщей. Каждый может занять положение диктатора, если у него только есть своя, в такой мере соответствующая его индивидуальности цель, что он может поднять ее до всеобщей; ибо в таком творческом содружестве, которое возникло лишь для удовлетворения общего стремления к художественному творчеству, не может получить определяющего значения то, что не способствует общим интересам, то есть ничто, кроме самого искусства и тех законов, которые позволяют наиболее полно проявиться искусству в сочетании общего и индивидуального.

В общественном единении людей будущего единственно определяющее значение будут иметь законы *внутренней* необходимости. Естественное, ненасильственное объединение большего или меньшего числа людей сможет состояться только благодаря общей всем этим людям потребности. Удовлетворение этой потребности является единственной целью общих усилий: этой целью определяются и поступки каждого, поскольку общая потребность одновременно будет насущнейшей потребностью его самого. И эта цель определяет сама собой законы общего поведения. Эти законы являются в свою очередь не чем иным, как средством достижения цели. В постижении наиболее целесообразных средств отказано тому, кого не привела к этой цели истинная и необходимая потребность; там же, где такая потребность существует, естественно рождается правильное понимание этих средств благодаря силе потребности и ее всеобщности. Естественные объединения поэтому существуют естественно лишь до тех пор, пока лежащая в их основе потребность продолжает оставаться всеобщей и не получила еще удовлетворения. Когда же цель достигнута, то это объединение вместе с вызвавшей его потребностью распадается; лишь с появлением новых потребностей возникают новые объединения тех, для кого эти новые потребности являются общими. Наши современные *государства* являются потому противоестественными объединениями людей, что они, возникнув в результате внешнего произвола — например, династических интересов, — *раз и навсегда* впрягают в одну упряжку известное число людей ради целей, не соответствовавших их общим потребностям или переставших быть общими для них при изменившихся обстоятельствах. *Всех* людей объединяет *одна* потребность, которая присуща им в равной степени лишь в своей самой

общей форме: потребность *жить* и *быть счастливыми*. В этом заключается естественная связь всех людей — в потребности, которую полностью может удовлетворить природа нашей планеты. Особые потребности, возникающие и усиливающиеся в зависимости от времени, места и индивидуальных особенностей, могут только в разумных условиях будущего стать основанием для особых объединений, которые в своей совокупности составят общность *всех* людей. Эти объединения будут возникать, распадаться и создаваться вновь, по мере того как будут меняться и возникать новые потребности. Эти объединения станут длительными в тех случаях, когда они будут больше относиться к сфере материальных интересов, иметь под собой общую почву и касаться отношений между людьми в той их части, которая с необходимостью вырастает из определенных и постоянных местных условий. Однако они будут каждый раз принимать иной облик, все чаще меняющийся и все более многообразный, чем больше будут приближаться к высшей сфере всеобщих духовных потребностей. В противоположность государственному объединению нашего времени, неподвижному и существующему лишь благодаря внешнему принуждению, *свободные* объединения будущего, подвижные, то необычайно широкие, то тончайшим образом дифференцированные, будут выражать жизнь людей, которой непрерывная смена индивидуальностей придаст неисчерпаемую привлекательность, в то время как современная жизнь* в своем модном полицейском единообразии представляет собой, к сожалению, слишком верное отражение современного государства с его слугами, служебными назначениями, армейской службой — короче, со всем, что ему служит.

Но никакие объединения не будут обновляться так часто, как *художественные*, ибо каждая индивидуальность в них, стремясь выразить себя в соответствии с общим духом, вызовет к жизни самим фактом своей наличности и своими новыми замыслами, ради осуществления *этих* замыслов, новое объединение, расширив свои особые потребности до потребностей объединения, вызванного именно данной потребностью. Каждое вновь создаваемое драматическое произведение будет таким образом созданием нового, никогда дотоле не существовавшего и не могущего

* И в особенности наш современный театр.

возникнуть снова содружества художников: это содружество начнет существовать с того момента, когда исполнитель роли героя сделает свой замысел общим достоянием необходимого ему содружества, и прекратит существование в тот момент, когда замысел осуществится.

Таким образом, в этом объединении ничто не сможет окостенеть и омертветь: оно возникнет сегодня для прославления именно данного героя, чтобы завтра в совершенно новых условиях под влиянием вдохновенных замыслов совсем другого индивидуума стать новым объединением, совершенно отличным от прежнего и создающим свое произведение искусства согласно *совсем иным законам*, которые в качестве средств для осуществления новых замыслов окажутся столь же новыми и никогда до этого не бывшими.

Только такими и будут художники будущего, объединившиеся лишь во имя художественного произведения. Но кто же станет *художником будущего*? Поэт? Актер? Музыкант? Скульптор? Скажем без обиняков: *народ. Тот самый народ, которому мы только и обязаны еще и сегодня живущим в наших воспоминаниях и столь искаженно воспроизводимым нами единственным истинным произведением искусства, — народ, которому мы обязаны самим искусством.*

Окидывая взором прошедшее, совершённое, чтобы составить себе общее представление о месте данного явления в истории человечества, мы можем с достаточной уверенностью определить его отдельные черты, а из пристального рассмотрения какой-либо отдельной черты у нас часто рождается ясное понимание целого, которое в его неопределенной всеобщности мы в состоянии различать лишь на основании отдельной черты, чтобы затем охватить целое. В непосредственно созерцаемых произведениях искусства обилие ясно различимых частных так велико, что мы, стараясь не потеряться в них и представить предмет в его всеобщности, принуждены принимать во внимание только известную долю частных — именно ту, которая при нашем способе рассмотрения кажется нам наиболее характерной, — и таким образом не теряя из виду общую конечную цель. Как раз обратным представляется случай, когда мы хотим увидеть мысленным взором

какое-либо явление будущего. Для этого у нас есть только одна мера, и она находится не в будущем, в котором должно возникнуть данное явление, а в прошлом и настоящем, то есть там, где наличествуют все те условия, которые сегодня еще препятствуют наступлению желаемого будущего и способствуют существованию противоположных явлений. Сила потребностей толкает нас к самым общим представлениям, рожденным не столько желаниями сердца, сколько необходимыми логическими доводами, заключениями от противного — от сегодняшних обстоятельств, признанных негодными. Все частности* в этих представлениях исключены, потому что они могли бы оказаться произвольными предположениями, порождениями нашей фантазии, и, по существу, заимствованными из нынешних обстоятельств — всегда лишь такими, какими они только и могут быть, рожденные в условиях современности. Нам дано знать только совершенное и законченное, живой же облик будущего может быть, конечно, лишь созданием самой жизни! Когда он получит завершение, мы с первого же взгляда ясно поймем то, что сегодня, под непреодолимым гнетом окружающих обстоятельств, мы могли рисовать лишь в воображении в соответствии со своими настроениями.

Нет ничего губительнее для счастья человечества, чем безрассудное рвение в изобретении законов, которые управляли бы жизнью будущего: цель этих низменных забот о будущем, присущих лишь мрачному абсолютному эгоизму, — стремление только *сохранить*, только *обеспечить* за собой на вечные времена то, что у нас есть сегодня. Для этих забот собственность, которую следует удерживать на веки веков во что бы то ни стало, — единственный предмет, достойный деятельных усилий, поэтому следует ограничить по возможности самостоятельность будущего, заглушить — лучше всего полностью, — как злое, беспокойное начало, самодеятельную жизненную силу, чтобы оградить собственность, эту неиссякаемую материю, самовоспроиз-

* Тот, кто не в силах стать выше тривиальности и уродства нашей современной художественной жизни, будет по поводу этих частных задавать глупейшие вопросы, выражать различного рода сомнения, «не понимать» и не будет стремиться понять. Заранее ответить на все возможные вопросы и сомнения такого рода вряд ли можно требовать от того, кто обращается только к *мыслящему художнику*, а не к ограниченному представителю современной художественной промышленности.

водящуюся согласно природному закону пяти процентов, созданную для приятного и спокойного пережевывания и заглатывания. Подобно тому как с точки зрения этих великомудрых современных забот человек — на веки вечные или слабое, или опасное существо, которое способно существовать лишь благодаря собственности и должно направляться на истинный путь с помощью законов, так и в отношении искусства и художников единственным залогом их процветания у нас считаются художественные институты. Без академий и уставов искусство — так мы считаем — может каждую минуту рассыпаться и распасться; мы не можем представить себе свободной самостоятельной деятельности художников. Причина этого в том, что мы действительно не являемся истинными художниками, как не являемся и истинными людьми. Чувство собственной неспособности, собственного бессилия, рожденное нашей трусостью и слабостью, заставляет нас придумывать законы для будущего; стремясь насильственно удержать эти законы, мы добиваемся, по существу, лишь того, чтобы никогда не стать настоящими художниками, настоящими людьми.

Так оно и есть. Мы всегда видим будущее современными глазами, мерим людей будущего современными мерками, считая, что эти мерки имеют общечеловеческий характер. Вынужденные признать наконец художником будущего *народ*, мы видим, однако, с каким презрительным удивлением было встречено это открытие современным интеллектуальным художественным эгоизмом. Он полностью забывает, что во времена национально-родовой общности, которые предшествовали превращению эгоизма личности в религию и которые наши историки склонны считать мифом или басней, народ был в действительности единственным поэтом и художником; что любой материал и любую форму, которые дышали бы жизнью и здоровьем, он может заимствовать только у этого народа — поэта и художника; а представляет себе народ он исключительно в том обличье, в котором видит его в современности сквозь очки своей культуры. С его возвышенной позиции народ кажется ему грубой и вульгарной массой, то есть своей противоположностью. При взгляде на народ ему чудятся запахи пива и водки, он подносит к носу надушенный платок, спрашивая с возмущением цивилизованного человека: «Что? *Чернь* заменит нас в искусстве будущего? Та

самая чернь, которая не способна даже понять нас, когда мы творим искусство? Что же, из прокуренных кабаков и из навозных куч на полях воспарит прекрасное, воспарит искусство?»

Совершенно верно! Не из грязных основ вашей нынешней культуры, не из тошнотворного осадка вашей современной утонченной образованности, не из тех условий, которые являются единственно мыслимым основанием вашей теперешней цивилизации, возникнет художественное произведение будущего. Подумайте о том, что эта чернь отнюдь не является нормальным результатом человеческого развития, а лишь искусственным созданием вашей противоестественной культуры; что все пороки и уродства, отталкивающие вас от этой черни, являются лишь следами той отчаянной борьбы, которую ведет человеческая природа против своей жестокой угнетательницы — современной цивилизации; эти страшные следы вовсе не черты истинной природы, а лишь отражение лицемерной маски вашей государственно-уголовной культуры. Подумайте также о том, что там, где одна часть общества занимается необязательными искусством и литературой, другая обязательно должна искупать грязь вашего бесполезного существования; что там, где эстетство и мода заполняют бесполезную жизнь, грубость и неловкость должны стать проявлениями другой, необходимой вам жизни; что там, где пресыщенная роскошь стремится насильственным путем утолить свой неутолимый голод, естественная нужда может быть удовлетворена одновременно с роскошью лишь путем мучений, страданий и уродующих забот. До тех пор пока вы, эрудированные эгоисты и эгоистические эрудиты, будете процветать, паря среди ароматов, должен существовать материал, из жизненных соков которого вы извлекаете сладостные ароматы, и этим материалом, лишенным вами своих естественных запахов, является та самая вонючая чернь, от близости которой вас тошнит и от которой вы отличаетесь лишь ароматом, извлеченным вами из ее же естественной грации. До тех пор пока значительная часть всего народа тратит драгоценные жизненные силы в бесплодных занятиях на государственной службе, в судах и университетах, столь же значительная, если не более значительная часть его должна ценой перенапряжения восполнить растроченные понапрасну жизненные силы своими собственными. И, что самое худшее, если

в этой перенапрягающейся части народа душой всякой деятельности стало только то, что приносит пользу, то с другой стороны обнаружилось такое уродливое явление, когда абсолютный эгоизм повсюду утвердил свои законы и высовывает свою уродливо искаженную в гримасе улыбки физиономию из массы буржуазной и крестьянской черни.

Но, говоря о народе, мы не имеем в виду ни *вас*, ни *чернь*: только когда не будет ни *вас*, ни *черни*, можно будет говорить о народе. Уже сейчас там, где нет ни *вас*, ни *черни*, существует народ — он живет среди *вас* и *черни*, но только вы этого не подозреваете; если бы вы об этом догадались, вы тем самым стали бы частью народа, ибо нельзя знать о народе, не принадлежа к нему. Образованный, как и невежда; стоящий на высшей ступени общественной лестницы, как и стоящий на низшей; выросший в роскоши, как и бьющийся в нужде; воспитанный в ученом бессердечии, как и развившийся в атмосфере порока и жестокости, — лишь только он почувствует стремление вырваться из состояния трусливого приспособления к преступным условиям нашей общественной и государственной жизни или из состояния тупого смирения; почувствует отвращение к пошлым радостям нашей бесчеловечной культуры или ненависть к преклонению перед выгодой, которая выгодна не тому, кто нуждается, а тому, кто не испытывает нужды; почувствует презрение к самодовольным рабам (к этому самому низменному роду эгоистов!) или гнев против дерзких насильников над человеческой природой, — только тот, следовательно, кто черпает силу для сопротивления, для возмущения, для борьбы против поработителей человеческой природы из глубин подлинной, неискаженной *человеческой природы* и из вечных прав ее абсолютных потребностей, а не из комбинации высокомерия и трусости, дерзости и смирения — следовательно, государственно-правовых установлений, создающих эту комбинацию, — поэтому только тот, кто должен сопротивляться, возмущаться и бороться, открыто признает эту необходимость, готовый нести любое страдание, готовый, если надо, пожертвовать собственной жизнью, — *только он принадлежит к народу*, ибо он и подобные ему испытывают общую *нужду*. Нужда даст народу господство над жизнью, возвысит его до единственной силы жизни. Нужда заставила некогда *сынов Израиля*, которые превратились

в тупых и грязных выючных животных, перейти через Красное море; и нас нужда должна заставить перейти через Красное море, если нам суждено, очистившись от позора, достичь земли обетованной. Мы в нем не потонем, оно несет гибель лишь *фараонам* нашего мира, которые уже однажды были поглощены там со всеми присными — высокомерные, гордые фараоны, которые позабыли о том, что однажды бедный сын пастуха¹⁷ своим мудрым советом спас их и их страну от голодной смерти! *Народ* же, *избранный народ*, прошел через море в землю обетованную, которой он и достиг, после того как вместе с песком пустыни смыл с себя последние следы рабства.

Поскольку бедные сыны Израиля привели меня в область самой прекрасной поэзии, вечно юной, вечно истинной народной поэзии, то в заключение я предлагаю задуматься над смыслом одной замечательной легенды, которую некогда создал грубый, нецивилизованный народ — древние германцы, побуждаемые к тому не чем иным, как внутренней необходимостью.

*Виланд-кузнец*¹⁸, радуясь своему умению, ковал искуснейшие украшения и надежное оружие. Однажды купался он в море и увидел летящую *девушку-лебедя* со своими сестрами. Сели они на берег, сбросили свои лебединые одежды и поплыли. Загорелся Виланд горячей любовью, устремился к прекрасной девушке и завладел ею. Любовь победила девичью гордость, и стали они жить в счастье и блаженстве, заботясь лишь друг о друге. Дала она ему как-то кольцо и сказала, чтобы он никогда не возвращал ей его: как ни любит она Виланда, все же тоскует по прежней свободе, по тому, как летала она на свою родину, на блаженный остров, и силу для полета ей давало это кольцо. Выковал Виланд множество колец, похожих на это кольцо, и повесил их все на одну веревку, чтобы она не смогла отличить свое.

Однажды вернулся он домой после долгой отлучки и увидел, что дом его разрушен, а жена улетела!

Жил на свете король *Нейдинг*, который прослышал про искусность Виланда; захотелось ему захватить кузнеца, чтобы только на него одного он работал. И король нашел повод для насилия: золото, из которого ковал Виланд украшения, добывалось на земле Нейдинга и, значит, Ви-

ланд обворовывал короля. Король ворвался в дом кузнеца, напал на него, связал и увел с собой.

При дворе короля Виланд должен был ковать для Нейдинга все то полезное, прочное и добротное, в чем нуждался король: посуду, орудия и оружие, которое помогло королю расширять свои владения. Для такой работы Нейдинг должен был снять с кузнеца веревки, чтобы тот мог свободно двигать руками и ногами; но он боялся, что Виланд убежит. И придумал король перерезать кузнецу сухожилия на ногах, ибо он здраво рассудил, что для работы кузнецу хватит одних рук.

Так и сидел погруженный в печаль искусник Виланд, чудо-кузнец, у своего горна за работой, множа богатства своего повелителя, и как жалко и безобразно он хромал, когда вставал! Кто опишет его горе, когда он вспоминал о своей свободе и своем искусстве, о своей красавице жене! Кто опишет его гнев против короля, который причинил ему столько страданий!

Сидя у горна, он смотрел на голубое небо, где однажды увидел летящую девушку-лебедя; там было ее блаженное царство, там она свободно летала, пока он сидел в дымной кузнице и дышал чадом, стараясь для Нейдинга! Жалкий, пригвожденный к своему месту человек, ему никогда не найти жены!

Пусть он навеки будет несчастным, пусть ему не суждено больше никогда радоваться, лишь бы ему удалось отомстить — отомстить Нейдингу, который ради своей корысти обрек его на такие страдания! Если бы ему только удалось истребить злодея и его отродье!

День и ночь думал он о страшной мести, день за днем росли его страдания, день за днем росла жажда мести. Но как же ему, хромому калеке, отважиться на борьбу и погубить своего мучителя? Стоит ему решительно и смело шагнуть — и он упадет, а враг будет глумиться над ним!

«О ты, моя далекая возлюбленная жена! Если бы у меня были твои крылья! Если бы у меня были твои крылья, чтобы отомстить и улететь от этого позора!»

Тогда *сама нужда* распрямила крылья в измученной груди Виланда и пробудила вдохновенную мысль в его голове.

Нужда, страшная и всесильная нужда научила порабощенного художника тому, что не сумел бы сделать ни один человек. *Виланд сковал себе крылья! Крылья, чтобы смело*

взлететь и отомстить своему мучителю,— *крылья*, чтобы улететь на блаженный остров к своей жене!

Он совершил это, совершил то, чему *его научила* крайняя *нужда*. Он взлетел, несомый *созданием своего искусства*, и с высоты поразил Нейдинга в самое сердце, и устремился в радостном смелом полете туда, где его ждала возлюбленная его юности.

О ты, единственный прекрасный народ! Ты сам сотворил эту легенду и ты сам — этот кузнец! Создай же себе крылья и взлети!

ОПЕРА И ДРАМА

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ

Один из моих друзей сказал, что, выражая свои мысли об искусстве, я у многих лиц вызвал неодобрение не столько тем, что старался выяснить причину бесплодия нашего современного художественного творчества, сколько моим стремлением определить условия будущей его плодотворности. Ничто не может удачнее характеризовать наше общество, чем это наблюдение, сделанное моим другом. Мы все чувствуем, что поступаем не так, как следует, и даже не отрицаем этого, когда нам прямо о том скажут, но стоит только сказать, как нам должно поступать правильно, показать, что это правильное ни в каком случае не является чем-то недостижимым для человека; что, наоборот, оно вполне возможно и даже явится необходимым в будущем, — тут-то мы почувствуем себя оскорбленными, ибо, раз допустив это, мы не находим уже оправдания для дальнейшего пребывания в этих неплодотворных условиях. В нас воспитали честолюбие настолько, что мы не желаем казаться ленивыми и малодушными, но у нас не хватает его для действительно живой деятельности. И настоящим сочинением мне придется вновь вызывать то же недовольство, тем более что я стараюсь здесь не только в общих чертах — как я это делал в моем «Произведении искусства будущего», — но и исследуя подробно детали, указать возможность и необходимость более плодотворного художественного творчества в области поэзии и музыки.

Однако я поневоле испытываю робость при мысли, что еще больше будет то недовольство, которое я вызову, говоря о недостойных условиях существования нашей современной оперы. Многие хорошо относящиеся ко мне люди не

могут понять, как у меня хватило духу столь беспощадно нападать на знаменитейшего из современных оперных композиторов¹, в то время как я сам оперный композитор и таким образом рискую навлечь на себя упрек в самой необузданной зависти.

Не стану отрицать, я долго боролся с собой, раньше чем решился на то, что написал, и в той форме, в какой я это сделал. Все эти нападки — каждый оборот фразы, каждое выражение, — после того как они были написаны, я спокойно перечел, точно взвесил, могу ли я это предать гласности в такой форме; я понял наконец, что при сих строго определенных воззрениях на каждый предмет, о котором идет речь, было бы трусостью и недостойным малодушием не высказаться о наиболее блестящем представителе современных оперных композиторов так, как я это сделал. Все, что я говорю о нем, уже давно не может служить предметом спора среди большинства честных художников; но плодотворна не тайная злоба, а открыто выраженная и определенно мотивированная вражда: она приносит с собой то необходимое сотрясение, которое очищает воздух, отделяет истинное от поддельного и уясняет то, что надо уяснить. Я не имел, однако, в виду открыть эту войну ради нее самой, я должен был открыть ее, ибо после того, как только в общих чертах высказал свои взгляды, я чувствовал, что необходимо еще точно и определенно высказаться насчет подробностей; мне важно было не только дать некоторый толчок, но и подробно разработать свои идеи. Чтобы меня ясно поняли, я должен был пальцем указать на самые характерные явления нашего искусства. Ведь не мог же я взять этот палец обратно, сжавши кулак, спрятать его в карман, как только дело дошло до явления, в котором наиболее наглядно представляется заблуждение в искусстве, — заблуждение, которое, чем ярче оно сказывается, тем более ослепляет смущенный глаз, желающий видеть ясно, чтобы не ослепнуть вполне. Если бы я руководился единственно почтением к этой личности, то мне пришлось бы или вовсе не приниматься за работу, исполнить которую я, по своему убеждению, считал себя нравственно обязанным, или пришлось бы преднамеренно ослаблять ее силу; в таком случае я должен был бы затемнять самое очевидное, необходимое для точного понимания.

Каков бы ни был приговор над моей работой, одно в ней должен признать всякий, даже самый враждебный мне

читатель, — серьезность моих намерений. Кого в этой серьезности убедила обстоятельность изложения, тот не только извинит меня за эти нападки, но и поймет, что они вызывались не моим легкомыслием и уж во всяком случае не завистью. Он оправдает меня и в том, что при изображении отвратительных сторон в явлениях нашего искусства я заменял временами серьезный тон веселой иронией, которая единственно может сделать сносным это отвратительное зрелище и в то же время все-таки меньше всего оскорбляет.

Но даже и говоря о деятельности этого художника, я коснулся только той ее стороны, которой она обращена к общественным условиям нашего искусства. Только после того, как я представил себе с этой стороны, я мог — так как это здесь было необходимо — закрыть глаза на другую сторону, касающуюся отношений, в которых и мне некогда пришлось соприкасаться с этой особой. Отношения эти так далеки от мира художников, что нет надобности знакомить его с ними, хотя бы у меня была почти неотразимая потребность признаться в том, как и я некогда заблуждался, — признание, которое я сделал бы охотно и без колебаний, раз понял свою ошибку.

Если меня при этом оправдывала моя совесть, то тем менее мне приходилось заботиться о какой-то осторожности. Мне было вполне ясно одно: с того момента, когда я в моих художественных произведениях пошел по направлению, которое как писатель защищаю в этой книге, я как политик и художник попал в немилость к представителям нашего искусства, в каковой обретаюсь и поныне и из которой мне нет выхода как частной личности.

Мне могут, однако, сделать упрек совершенно другого рода те, кто считает ничтожность самого объекта моих нападок столь очевидной, что в этих нападках нет никакой надобности. Они ошибаются! То, что известно, — известно только немногим, а из этих немногих большая часть вовсе не хочет знать того, что знает. Самое опасное — это та половинчатость, которая так развилась повсюду и которая душит всякое художественное творчество и всякое свободное мнение. Мне пришлось особенно ясно и определенно коснуться этой стороны, ибо я стремился не столько нападать, сколько указать на художественные возможности предмета, а их можно ясно представить только тогда, когда мы вступим в область, откуда всякая половинчатость изгнана.

Если же кто считает художественное явление, которое теперь всецело владеет симпатиями публики, случайным и не стоящим внимания, тот, строго говоря, находится в том же самом заблуждении, откуда идет и это явление. Указать на это было ближайшей целью моей книги; дальнейшие ее намерения совершенно не будут поняты теми, кто предварительно не уяснил себе вполне основу этого заблуждения. Я надеюсь, что меня поймут так, как я этого хочу, только те, у кого хватит мужества отрешиться от всяких предрассудков. Пусть моя надежда исполнится полнее, чем я предполагаю.

Цюрих, январь 1852 года
Рихард Вагнер

ВВЕДЕНИЕ

Никакое явление по существу своему не может быть вполне понято раньше, чем станет безусловно совершившимся фактом. Заблуждение не уничтожится раньше, чем будет исчерпана всякая возможность его существования; прежде чем все дороги, находящиеся внутри его и ведущие к удовлетворению потребности в нем, не будут измерены и исследованы.

Неестественную и ничтожную сущность *оперы* мы могли понять только тогда, когда эта неестественность и ничтожество обратились в очевидное отвратительное явление. Ошибка, лежащая в основе развития этой музыкально-художественной формы, стала ясной только тогда, когда благороднейшие гении, исследовав с затратой всей своей художественной жизненной силы все ходы ее лабиринта, нигде не нашли выхода; всюду встречался только путь назад — возвращение к отправному пункту заблуждения. Этот лабиринт сделался наконец приютом всякого рода безумия.

Деятельность современной *оперы*, ее взаимоотношения с публикой давно уже стали предметом глубокого и сильного отвращения для честных художников; они только приписывали это испорченности вкуса и фривольности тех, кто извлекал здесь выгоду. Им не приходило в голову, что эта испорченность вполне естественна, а таким образом, и фривольность оказывается вполне необходимым явлением. Если бы критика была тем, чем она себя большей частью воображает, она давно бы уже разгадала эту загадку и сделала вполне законным отвращение честного художника. Вместо того, однако, и критика инстинктивно чувствовала такое же

отвращение, к разрешению же загадки она приступала так робко, как робко художник искал выхода из заблуждения.

В данном случае главный недостаток критики заключается в ее сущности. Критик не чувствует в себе того упорного сознания, которое доводит самого художника до вдохновенной настойчивости, заставляющей его воскликнуть: «Это так, а не иначе!» Критик, если он хочет подражать в этом художнику, может только впасть в отвратительную претенциозность, то есть высказывать с уверенностью суждения по поводу предмета, которого не чувствует своим художественным инстинктом. Он высказывает мнения по эстетическому произволу и хочет доказать их, исходя из абстрактной науки. Если же критик уже и поймет свое настоящее отношение к миру художественных явлений, то его удерживают те робость и осторожность, благодаря которым он только сопоставляет явления и вновь расследует сопоставленное, но никогда не осмеливается с восторженной уверенностью произнести решающее слово Критика, таким образом, живет постепенным развитием заблуждения, то есть вечно поддерживает его. Она чувствует, что, если заблуждение устранится вполне, тогда выступит настоящая, голая действительность — действительность, которой можно только порадоваться, но критиковать которую уже невозможно, как, например, влюбленный в порыве любовного чувства не критикует сущность и предмет своей любви. До тех пор пока критика существует и может существовать, она не в состоянии сама преисполниться тем, что составляет сущность искусства, она не способна всецело отдаться своему предмету: в большой своей части она не может не остаться чуждой ему, причем часть эта составляет ее собственную сущность. Критика живет словами «хотя» и «но». Если бы она проникала в основу явлений, она наверняка говорила бы только о ней одной, об этой постигнутой основе (предполагаю, конечно, что критик вообще обладает самым необходимым свойством — любовью к своему делу); основа же эта такова, что, будучи определенно выражена, она уничтожила бы возможность всякой дальнейшей критики. Таким образом, критика из чувства самосохранения осторожно держится на поверхности разбираемого явления, измеряет свое влияние, становится нерешительной — и вот появляется робкое, слабое «но» и снова становятся возможными бесконечная неопределенность и критика.

Тем не менее мы все должны теперь приняться за критику, потому что только благодаря одной ей можно понять изобличенную явными фактами ложность данного художественного направления и, только познав ошибку, освободиться от нее. Если художники бессознательно поддерживали это заблуждение и довели его наконец до пределов невозможного, то, чтобы искоренить его окончательно, они должны сделать последнее мужественное усилие — самим взяться за критику. Таким образом они уничтожат ошибку и вместе с тем упразднят критику, чтобы затем снова, и на этот раз уже действительно, сделаться художниками, которые могли бы беззаботно отдаваться запросам своего вдохновения, не заботясь об эстетическом анализе своего творчества. Момент, повелительно требующий такого мужественного усилия, теперь наступил; мы должны сделать то, чего не вправе оставить, если не хотим погрязнуть в презренном тупоумии.

В чем же заключается заблуждение, о котором мы все догадываемся, но которое еще не *осознали*?

Передо мной работа способного и опытного критика — длинная статья в брокгаузовском «Нашем времени»² под названием «Современная опера». Автор умело собрал все характеристические явления современной оперы и очень ясно представляет таким образом всю историю заблуждения и того, как оно обнаружено. Он чуть не пальцем показывает на ошибку, чуть не заставляет нас увидеть ее воочию — и все-таки чувствует себя настолько бессильным определенно высказаться до конца, что, когда приходит момент сделать необходимое определение, он вместо того предпочитает пуститься в путаные и неверные описания самого явления и, таким образом, снова делает тусклым зеркало, начинавшее уже становиться более и более ясным. Он *знает*, что опера не имеет никакого исторического (то есть естественного) происхождения; что она явилась не из народа, а по художественному произволу: он совершенно верно угадывает пагубный характер этого произвола, когда называет страшным промахом современных немецких и французских композиторов то, что они на пути к музыкальной характеристике хотят достигнуть эффектов, возможных только при ясном слове «драматического диалога»; он доходит до вполне основательной мысли, не есть ли опера сама по себе полный противоречий и неестественный род искусства; он доказывает — правда, здесь уже почти

бессознательно, — что в сочинениях Мейербера эта неестественность доведена до пределов безнравственного. И вот, вместо того чтобы коротко и ясно сказать заключительное, уже почти каждому известное слово, он вдруг делает попытку обеспечить критике вечное существование — делает это, выражая сожаление, что ранняя смерть Мендельсона помешала разрешению загадки, то есть отсрочила его. Что же хочет сказать критик этим сожалением? Очевидно, выразить предположение, что Мендельсон (при своем тонком уме и необыкновенном музыкальном даровании) или был бы в состоянии написать оперу, в которой указанные противоречия такой формы искусства были бы блистательно опровергнуты и сглажены, или же, не будучи в состоянии сделать этого (при всем своем уме и даровании), тем самым окончательно подтвердил бы эти противоречия, представив, таким образом, этот жанр неестественным и ничтожным? Значит, критик думал поставить это разъяснение только в зависимость от воли необыкновенно даровитой музыкальной личности. Что же, Моцарт был меньшим музыкантом? Можно ли найти что-нибудь совершеннее каждой строчки его «Дон Жуана»? Мог ли бы в самом благоприятном случае Мендельсон сделать что-либо иное, как номер за номером издавать произведения, которые по законченности равнялись бы моцартовским? Или же критик требует чего-то другого, больше того, что совершил Моцарт? В самом деле, он требует этого: *он требует грандиозного, цельного здания драмы; он требует, строго говоря, драмы в высшей ее полноте и силе*. Но к кому же обращается он с этим требованием? *К музыканту!* Весь результат своего пронизательного взгляда на оперу — этот туго затянутый узел, в котором он искусной рукой соединил все нити познания, — он под конец выпускает из рук и снова повергает все в прежний хаос! Он хочет строить дом, обратившись к скульптору или обойщику; ему в голову не приходит мысль об архитекторе, который совмещает в себе и скульптора, и обойщика, и всех прочих необходимых при постройке дома помощников, так как указывает им назначение и порядок общей работы.

Он сам отгадал загадку, но разрешение ее не принесло ему полного света; оно блеснуло только как мгновенный свет молнии в темной ночи, после исчезновения которого тропинки сделались еще более неузнаваемыми, чем прежде. <...>

И все-таки он идет, хоть и бессознательно, по пути спасения — это действительно дорога, выводящая из заблуждения. Больше того, это конец дороги, потому что здесь, в высшей точке заблуждения, оно уничтожается. Это уничтожение называется *явная смерть оперы* — смерть, запечатленная добрым ангелом Мендельсона, вовремя закрывшим своему любимцу глаза.

В нашу эпоху развития искусства более всего достойно сожаления, что в то время, когда решение загадки лежит перед нами, когда сами факты указывают его так ясно и очевидно, критики и художники в состоянии еще произвольно уклоняться от того, чтобы понять его. Как бы честно мы ни старались заниматься лишь истинным содержанием искусства, с каким бы благородным негодованием ни выступали в поход против лжи, все-таки мы будем заблуждаться относительно этого содержания. Против этой лжи мы будем сражаться только бессилием своего непонимания до тех пор, пока станем упорствовать в нашем заблуждении насчет сущности художественной формы, в котором непосредственно и выросла эта художественная форма и которому одному надо приписать теперешнее ее явное разложение и явную ничтожность.

Мне кажется, вам требуется большое мужество и особая решимость для того, чтобы признать и открыто объявить эту ошибку. Мне кажется, вы чувствуете, что исчезнет всякая надобность в вашей теперешней музыкальной деятельности, как только вы сделаете это действительно необходимое признание, и поэтому вы можете решиться на него лишь с величайшим самопожертвованием. С другой стороны, я думаю, что не нужно ни силы, ни старания, меньше же всего отваги и смелости, когда речь идет только о том, чтобы просто, без удивления и смущения, признать нечто всем известное, что давно уже чувствуется и что сделалось теперь неопровержимым фактом. Я робею во весь голос изобличить ошибку в короткой формуле, потому что мне совестно объявлять как важную новость нечто столь ясное, простое и несомненное, в чем, по-моему, все уже давно уверены.

Если же я все-таки подчеркну эту формулу, то есть объясню, что *ошибка в жанре оперы состояла в том, что средство выражения (музыка) было сделано целью, а цель выражения (драма) — средством*, то этим я отнюдь не предполагаю сказать что-нибудь новое; я хочу только как

можно яснее выразить ошибку, раскрываемую этой формулой, чтобы таким образом вооружиться против несчастной нерешительности, которая у нас теперь развилась в искусстве и критике.

Если проблеском правды, заключающимся в раскрытии этой ошибки, мы осветим различные явления нашей оперы и критики, то с удивлением должны будем увидеть, в каком лабиринте выдумок двигались мы до сих пор при их создании и оценке. Нам станет ясно, не только почему до сих пор каждое вдохновенное стремление что-нибудь создать должно было разбиваться о скалы невозможного, но и почему в критике самые благоразумные впадали в нелепости и бред.

Нужно ли еще предварительно выяснить правильный смысл этого раскрытия ошибки? Можно ли усомниться в том, что в опере музыка действительно стала целью, а драма — только средством. Конечно, нет. Кратчайший обзор исторического развития оперы несомненно нам это показывает; всякий, кто старался ясно представить себе это развитие, непременно раскрывал правду только благодаря такой исторической работе. Опера возникла не из средневековых народных представлений, в которых мы находим следы естественного соединения музыкального искусства с драматическим. При пышных дворах Италии — единственной великой культурной страны в Европе, где странным образом драма никогда не достигала хоть какого-нибудь значения, — знатные люди, не находившие уже больше удовольствия в церковной музыке Палестрины, надумали заставить певцов, обязанностью которых было занимать их во время празднеств, исполнять арии — эти лишенные своей правдивости и наивности народные мелодии, под которые подгонялись произвольные стихи, по необходимости приведенные в некоторую драматическую связь.

Такая *драматическая кантата*, содержание которой имеет целью все, что угодно, только не драму, является родоначальницей нашей оперы; больше того — она сама опера. Чем дальше она развивалась из этой исходной точки, чем последовательнее совершенствовалась как благодарный материал для виртуозности певца форму арии, принявшую характер чего-то чисто музыкального, тем все более поэту, призванному к содействию в таком музыкальном дивертисменте, становилась ясной задача: создать род поэтического произведения, единственной целью которого было бы

служить внешней формой для выражения певческого искусства и музыкальной арии. <...> Характерным теперь, как и 150 лет тому назад, является то, что поэт получает свое вдохновение от музыканта; что он прислушивается к прихотям музыки и подчиняется склонностям музыканта: избирает сюжет по его вкусу, приспособляет характер действующих лиц к тем голосам певцов, какие требуются для чисто музыкального сочетания; что он подыскивает драматическую подкладку для известных форм музыкальных пьес, в которых музыкант хочет широко высказаться, — одним словом, что в своем подчинении музыканту он сочиняет драму, руководясь исключительно музыкальными замыслами композитора; когда же он не хочет или не может проделать всего этого, он не должен обижаться, если на него будут смотреть как на неловкого либреттиста. Правда это или нет? Сомневаюсь, чтобы можно было хоть что-нибудь возразить против такого изображения дела. Таким образом, цель оперы, как в те времена, так и теперь заключается в музыке. Только чтобы создать законный повод для широкого применения музыки, притянули сюда драму, но, разумеется, не с тем, чтобы вытеснить главенствующую роль музыки; напротив, хотели дать ей новое средство. И это без колебания признают все: никто и не пытается отрицать указанное отношение драмы к музыке, поэта к музыканту. Но считаясь с необыкновенным распространением оперы и с тем действием, которое она способна производить, решили, что надо примириться с этим чудовищным явлением; допустили даже предположение, что при сверхъестественном влиянии она создаст нечто новое, совершенно неслыханное, о чем до сих пор даже и не помышляли, а именно: *на базисе абсолютной музыки она создаст истинную драму.*

Если я поставил целью этой книги доказать, что благодаря совместному действию именно *нашей* музыки и драматической поэзии, драма, конечно, может и должна получить никогда раньше не предполагавшееся значение, то для достижения этой цели я должен сначала точно установить невероятное заблуждение, в котором пребывают те, кто полагает, что можно ожидать более высокого развития драмы, исходя из сущности *современной* оперы, из противоречивого отношения поэзии к музыке. Поэтому раньше всего рассмотрим сущность этой оперы.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ОПЕРА И СУЩНОСТЬ МУЗЫКИ

I

Всякое явление живет и развивается в силу внутренней необходимости своего существования, в силу потребности своей природы. В сущности музыкального искусства лежало стремление развиться до самой разнообразной и вполне точной выразительности, чего оно — несмотря на потребность в этом — никогда не достигло бы, если бы не было поставлено по отношению к поэзии в такое положение, в котором увидело себя вынужденным отвечать крайним требованиям, предъявленным к его средствам, — отвечать даже и тогда, когда исполнение этих требований было недоступно ему.

Всякая сущность может быть выражена только в соответствующей ей форме, а своими формами музыкальное искусство обязано танцу и песне. Поэту, захотевшему воспользоваться для драмы музыкой, чтобы усилить выразительность своих творческих средств, музыка предстала лишь в этих ограниченных формах танца и песни, в которых не могла проявиться вся та выразительность, на какую она в действительности способна. Если бы музыка раз навсегда осталась в том отношении к поэту, в каком поэт теперь в опере находится к музыке, то ее средства были бы использованы поэтом в самых ограниченных размерах и она никогда не приобрела бы возможности сделаться таким могучим органом выражения, каким является теперь. Таким образом, музыке было предоставлено самой выработать для себя то, на что в действительности она была неспособна. Когда, будучи чистым органом выражения, она захотела представлять собой выражаемый предмет, она должна была впасть в ошибку. Ей приходилось отважиться на высокомерное предприятие — распоряжаться и предъявлять требования там, где в действительности она сама должна подчиниться замыслу, который вовсе нельзя объяснить сущностью музыки. Этим подчинением она должна была оказать единственно возможное для нее содействие осуществлению общего замысла.

Музыка развивалась в обусловленном ею художественном жанре оперы по двум направлениям: в *серьезном* — благодаря тем композиторам, которые чувствовали на себе всю тяжесть ответственности, выпавшей на долю музыки, раз она взяла на себя задачу сама осуществить цель драмы, — и в *легкомысленном* — благодаря тем музыкантам, которые, инстинктивно почувствовав всю невозможность разрешить эту неразрешимую задачу, отвернулись от нее и, желая воспользоваться успехом, который опера приобрела в широких кругах публики, предались чисто музыкальным экспериментам. Необходимо сначала остановиться на этом первом *серьезном* направлении.

Музыкальным основанием оперы было, как нам уже известно, не что иное, как *ария*. Ария является той народной песней, которая исполнялась певцами в знатном обществе, причём слова ее были заменены специально для того заказанными стихами поэта. Формирование арии из народного напева было прежде всего делом профессионального певца, который интересовался не правильностью воспроизведения мотива, а случаем проявить свое искусство. Он сам назначал паузы, где они ему были нужны, перемену темпа — создавал места, где, не считаясь с ритмической и мелодической закономерностью, мог сколько угодно показывать свое певческое умение. Композитор только доставлял певцу (а композитору в свою очередь поэт) материал для виртуозности.

При этом естественное соотношение между художественными факторами драмы, в сущности, еще не было упразднено. Оно было только искажено тем, что певец, без участия которого немислима драма, являлся представителем исключительно своего специального мастерства (абсолютной вокальной виртуозности), а не всех художественных способностей человека. Это и было то искажение характера роли певца, которое вызвало указанное перемещение в естественных отношениях факторов — безусловное предпочтение музыканта поэту. Если бы певец был истинным, законченным драматическим артистом, тогда и композитор, естественно, занял бы свое настоящее положение в отношении к поэту: последний представил бы драматический замысел, определил бы все его детали и привел его в исполнение. Но ближе всего к певцу стоял композитор, который только помогал ему осуществить намерение, находившееся вне всяких драматических и даже поэтических

отношений и сводившееся к тому, чтобы дать певцу возможность блеснуть своим искусством.

Мы должны твердо запомнить это первоначальное взаимоотношение художественных факторов оперы, чтобы впоследствии ясно понять, как такие искаженные отношения, несмотря на все старания их исправить, только все больше и больше запутывались.

По прихотливым требованиям знатных людей, искавших разнообразия в развлечениях, к драматической кантате был присоединен *балет*. Танец и танцевальная мелодия — так же произвольно заимствованные и скопированные с народного танца, как оперная ария была скопирована с народной песни — присоединились к средствам певца с тою неспособностью к органическому слиянию, которая свойственна всему неестественному. При таком нагромождении факторов, лишенных всякой внутренней связи, естественно, явилась задача связать все эти беспорядочно нагроможденные виды искусства хоть как-нибудь внешне. Драматической связью, которая, чем дальше, тем больше оказывалась необходимой, поэт теперь связал то, для чего, собственно, не надо было никакого соединения и, таким образом, под влиянием внешней необходимости замысел драмы был осуществлен чисто внешне, а не по существу. Мелодии песни и танца стояли в полнейшем и холодном одиночестве, являясь только предлогом для того, чтобы проявилось искусство певца и балетного танцора; только в том, что их сколько-нибудь связывало, — в музыкально-драматическом диалоге — сказывалась некоторая подчиненная деятельность поэта, кое-какая драма.

В свою очередь и *речитатив* возник не из действительной потребности драмы в опере, а явился новым вымыслом. Еще задолго до введения в оперу этого разговорного пения им пользовалась при богослужении христианская церковь для чтения мест из Священного писания. Эта музыкально-разговорная форма, вскоре вследствие ритуальных предписаний совершенно застывшая, сделавшаяся банальной, чисто внешней, в действительности ничего не выражавшей, — этот речитатив, скорее мелодично-ровный, чем выразительный, перешел в оперу, причем опять-таки подвергся произвольным музыкальным переработкам и вариациям. Так ария, танцевальная мелодия и речитатив составили весь аппарат музыкальной драмы, и это положение, по существу, не изменилось и в новейших операх.

Драматические планы, предоставленные этому аппарату, тоже приобрели стереотипность: будучи большею частью заимствованы из совершенно неправильно понятой греческой мифологии и героического мира, они образовали драматическую канву, не заключающую в себе никакой возможности вызывать увлечение и сочувствие, но зато обладающую такими свойствами, при которых каждый композитор мог ею пользоваться по своему усмотрению. И в самом деле, на большую часть этих текстов писалась музыка различными композиторами.

Столь прославленная революция Глюка³, которую многие малоосведомленные люди считали полным изменением принятого до тех пор взгляда на сущность оперы, сводилась в действительности к тому, что композитор восстал против произвола певца. Композитор, который вслед за певцом с полным на то правом привлекал особое внимание публики (ибо он-то и доставлял всегда певцу новый случай показать свое искусство), почувствовал себя стесненным деятельностью певца в той мере, в какой ему хотелось обработать сюжет согласно запросам своей творческой фантазии, чтобы слушателю предстало также и его произведение, и наконец, может быть, только оно одно. Композитору были открыты две дороги для достижения его честолюбивой цели: развить до высшей, роскошной полноты чисто чувственное содержание арии, пользуясь при этом всеми находящимися в его распоряжении, а также и вновь изыскиваемыми музыкальными средствами, или же — и это тот более серьезный путь, который нам теперь надлежит проследить, — ограничить произвол в исполнении этой арии, придав исполняемой мелодии смысл, соответствующий данному тексту. Если этот текст по своему характеру должен был иметь значение прочувствованных речей действующих лиц, то давно уже умные композиторы и певцы сами поняли, что надо придать своей виртуозности оттенок необходимой искренности, и Глюк был, конечно, не первым, кто писал чувствительные арии, а певцы его также не первыми певцами, выразительно исполнявшими. Но то, что он вполне сознательно и принципиально сказал об уместности и даже необходимости соответствия характера арии и речитатива характеру текста, делает его действительно исходным пунктом полного преобразования в отношениях художественных факторов оперы друг к другу. С этого времени господство над оперой решительно переходит в руки компо-

зителя: певец становится *орудием намерений* композитора, намерения же эти сводятся к тому, чтобы драматическое содержание текста получало соответствующее выражение. Таким образом был лишь дан отпор неуместному и холодному кокетству певца-виртуоза, а все остальное в этом неестественном организме оперы осталось совершенно тем же, что и прежде. Ария, речитатив и танец в опере Глюка стоят совершенно обособленно, без всякой связи, как это было и до Глюка, как осталось и поныне.

В отношениях *поэта* к композитору не произошло ни малейшего изменения; скорее, отношение к нему композитора стало еще более диктаторским, ибо, раз поняв, что его задача выше задачи певца-виртуоза, он с усиленным рвением принялся строить оперу по своему разумению. Поэту и в голову не приходило вмешиваться в его распоряжения; музыку, которой опера собственно и обязана своим возникновением, он понимал лишь в тех узких, строго определенных формах, которые нашел уже готовыми и которые обуславливали собой само творчество музыканта. Возможность естественными требованиями драмы повлиять на эти формы в такой степени, чтобы они, по существу, перестали быть рамками, стесняющими свободное развитие драматической правды, показалось бы ему даже немислимой: ведь сущность музыки он понимал только в этих, неприкосновенных даже для музыканта, формах. И раз уже он согласился сочинять оперный текст, ему приходилось тщательнее, чем самому музыканту, заботиться о неприкосновенности этих форм; в крайнем только случае он мог предоставить музыканту производить в этой, родной ему, области расширения и развивать ее; сам же он мог только содействовать, а не предъявлять требования.

Таким образом, поэт, который смотрел на композитора с некоторым священным благоговением, скорее сам добровольно предоставил ему диктатуру в опере, чем восстал против нее, потому что он видел, с каким усердием музыкант приступал к своей задаче.

Только последователи Глюка обратили внимание на то, какую пользу могут они извлечь из этого своего положения для действительного расширения прежних форм. Эти последователи, под которыми мы подразумеваем композиторов итальянского и французского происхождения, писавших для парижских оперных театров в конце прошлого и в начале этого столетия, придавали своим вокальным номе-

рам при все большей силе и правдивости непосредственного выражения в то же время и более широкое формальное основание. Обычные паузы арии, правда еще сохранявшиеся, получили в то же время более разнообразную мотивировку, переходные же и соединительные части сделались уже способом выражения; речитатив еще непосредственнее и теснее примкнул к арии и даже вошел в состав ее как необходимый оттенок выражения. Но особенное расширение ария получила благодаря тому, что при исполнении ее, смотря по требованиям драмы, участвовало не одно лицо, а несколько; таким образом, к выгоде оперы, уничтожился преобладавший в ней прежде монологический характер.

Такие номера, как дуэты и трио, были, правда, известны издавна. То, что одновременно пели двое или трое, в сущности, не произвело ни малейшего изменения в характере арии; она осталась тою же в отношении формы мелодии, в доминировании мелодической темы, которая имела в виду, конечно, не выражение индивидуальности, а общее, специфически музыкальное настроение. И ничего по существу в ней не изменилось, исполнялась ли она в виде монолога или дуэта. В лучшем случае произошло чисто материальное изменение, то есть музыкальные фразы пелись попеременно разными голосами или одновременно двумя-тремя голосами, соединенными гармонически только внешне. Осмыслить это специфически музыкальное настолько, чтобы оно стало способным к живому, индивидуальному выражению, явилось задачей и делом этих композиторов, как это явствует из их трактовки так называемого *музыкально-драматического ансамбля*. Музыкальной сущностью такого ансамбля остались опять-таки только ария, речитатив и танцевальная мелодия; но коль скоро было признано законным требование, чтобы в арии и в речитативе выразительность пения отвечала тексту, то последовательно было такую правдивость выражения распространить уже на все то, что было в тексте драматического. Из честного стремления не уклоняться от естественной последовательности и возникло обогащение прежних музыкальных форм оперы, что мы и находим в серьезных операх Керубини⁴, Мегюля⁵ и Спонтини⁶. Мы можем сказать, что в этих произведениях сделано то, чего хотел Глюк или чего он мог хотеть. Да, в них достигнуто все, что только могло на старой почве оперы развиваться естественно, то есть последовательно в лучшем смысле. <...>

В каком же отношении стоит к Спонтини и его последователям поэт? При всем совершенствовании музыкальной формы оперы, при всем развитии свойственной ей выразительности, положение поэта ничуть не изменилось: он оставался всегда скромным подготовителем почвы для вполне самостоятельных экспериментов композитора. Если последний благодаря успеху чувствовал возможность более свободного творчества в этих формах, то таким образом он лишь предлагал поэту служить ему при доставлении материала с меньшей робостью и осторожностью; он словно бы говорил ему: «Смотри, на что я способен! Не стесняйся же; будь уверен, что я могу претворить в музыку самые смелые твои драматические комбинации!» Таким образом, писатель только следовал за музыкантом; ему стыдно было бы предлагать своему господину деревянную лошадку, когда тот в состоянии сесть на настоящего коня. Он знал, что всадник искусно умеет держать повод — эти музыкальные поводья, которые в хорошо выровненном оперном манеже должны были направлять коня назад и вперед по всем правилам искусства, без которых ни музыкант, ни поэт не осмеливались сесть на коня, боясь, чтобы он не перескочил через загородку и не убежал в свою дикую, свободную и прекрасную отчизну. Таким образом, поэт вблизи композитора приобретал, конечно, все большее значение, приобретал его, однако, в той именно степени, в какой возвышался сам музыкант, за которым он следовал. Указания композитора относительно того, что наиболее удобно для музыки, являлись единственным руководством поэту не только в изложении и обработке сюжета, но даже и при его выборе; таким образом, при всей славе, которую и он начал приобретать, поэт все-таки оставался только угодником, умело и полезно прислуживавшим «драматическому» композитору.

До тех пор пока сам композитор не усвоил себе другого взгляда на отношение к нему поэта взамен того, который обуславливался характером оперы, ему приходилось только себя считать настоящим, ответственным фактором оперы и, таким образом, с полным на то правом остановиться на точке зрения Спонтини. Эта точка зрения была самой целесообразной, так как она давала музыканту возможность делать все, что только ему требовалось, чтобы сохранить опере как музыкальной драме право считаться законной художественной формой.

Нам теперь становится совершенно ясным, что сама драма заключала в себе такие условия, которых нельзя было даже касаться, чтобы не распалась вся эта художественная форма; композитор и поэт того периода не могли этого видеть. Из всех драматических положений им пригодны были только те, которые можно было осуществить в строго определенной и, по существу, вполне ограниченной форме оперной музыки. Широкое растяжение, долгая остановка на одном мотиве, необходимая музыканту, чтобы иметь возможность понятно говорить в своей форме, — все эти чисто музыкальные аксессуары, которые нужны были ему для подготовки, для того чтобы, так сказать, привести в движение свой колокол, заставить его зазвучать, верно выразить определенный характер, — все это издавна создавало для поэта необходимость пользоваться драматическими сюжетами только строго определенного характера, которые давали простор неторопливой беззаботности, удобной музыканту для его экспериментов. Писать чисто риторические, стереотипные фразы являлось обязанностью поэта, так как только на этой почве музыкант мог найти поле для необходимого ему расширения формы, в сущности вовсе не свойственного драме; заставив своих героев говорить коротко, определено и сжато, поэт навлек бы на себя упрек в том, что его стихи непригодны композитору. Чувствуя себя, таким образом, вынужденным вкладывать в уста своих героев эти банальные, ничего не выражающие фразы, поэт при всем своем желании не мог придать этим лицам характер жизненности, а связи их действий — отпечаток полной драматической правды. Его драма большей частью имела только вид драмы; ему и в голову не могло прийти удовлетворять требованиям, вытекающим из действительной, основной задачи драмы. Строго говоря, он переводил драму на язык оперы; большею частью переделывал в оперы давно известные драмы, которыми уже насытились при постановке их на драматической сцене, как это было в Париже, особенно с трагедиями *Théâtre français*. Задача драмы, ставшая, таким образом, пустой и ничтожной, явно сводилась к замыслам композитора; от него ждали того, от чего наперед отказался поэт. Ему, композитору, приходилось по своему разумению заполнять пустоту и ничтожество целого произведения. Он увидел себя, таким образом, обязанным разрешить неестественную задачу: со своей точки зрения, то есть точки зрения человека, который

должен был бы способствовать осуществлению ясно изложенного драматического намерения имеющимися в его распоряжении средствами выражения, понять само это намерение и дать ему жизнь. Музыканту, строго говоря, надо было заботиться о том, чтобы сочинить саму драму, сделать свою музыку не только выражением, но и *содержанием*; содержание же это по природе вещей не могло быть не чем иным, кроме как самой драмой.

Отсюда наиболее заметно начинает проявляться странная путаница в понятии о музыке, порожденная термином «*драматическая*». Музыка, которая, являясь искусством выражения, может быть только правдивой, естественно, должна относиться к тому, что ей приходится выражать; в опере этим предметом выражения, несомненно, являются чувства говорящего и играющего, и музыка, если она удачно их воспроизводит, становится тем, чем она только и может быть. Музыка, желающая быть чем-то большим, желающая не только относиться к выражаемому предмету, но и представить его, в сущности, перестает быть музыкой и становится фантастически отвлеченным от музыки и поэзии пугалом, которое в действительности может осуществиться разве только в виде карикатуры. При всех своих ложных стремлениях музыка, хоть сколько-нибудь производящая впечатление, осталась лишь выражением; из усилий же сделать музыку самим содержанием драмы возникло то, что мы должны признать последовательным упадком оперы и, следовательно, явным доказательством всей неестественности этого рода искусства.

Если основание и содержание опер *Спонтини* было пустым и ничтожным, а их музыкальная форма — ограниченной и педантичной, то в этой ограниченности все-таки было искреннее и ясное сознание того, что можно сделать в этом жанре, не доводя его неестественность до безумия. А *современная* опера, напротив, является открытым проявлением этого безумия, теперь действительно наступившего. Чтобы глубже вникнуть в ее сущность, обратимся к тому, второму, направлению оперного развития, которое мы выше назвали фривольным и от соединения которого с серьезным направлением, о котором мы только что говорили, явился на свет уродливый ублюдок, часто даже благоразумными с виду людьми называемый «современной драматической оперой».

II

Мы уже упоминали, что еще задолго до Глюка даровитые и чуткие композиторы, а также и певцы сами пытались придать исполнению оперной арии характер искренней прочувствованности; наперекор чисто вокальному совершенству и бравурной виртуозности они старались воздействовать на своих слушателей проявлением настоящего чувства и правдивой страсти всюду, где это сколько-нибудь допускалось текстом или где он хотя бы этому не противился. Это явление всецело зависело от личного к тому расположения музыкантов, исполнявших оперу, и в нем правдивость музыки одержала победу над формализмом в том отношении, в каком это искусство по своей природе является непосредственным языком сердца. Если направление оперы, в котором благодаря Глюку и его последователям это благороднейшее свойство музыки возвысилось до руководящего принципа драмы, мы назовем *рефлективным*, то мы должны назвать *наивным* другое направление, когда — особенно в итальянских оперных театрах — это свойство проявлялось бессознательно и вполне непосредственно в среде счастливо одаренных музыкантов. Для первого характерно то, что оно развилось как чужеземный продукт — в Париже, перед публикой, которая, будучи совсем немзыкальной, ценит скорее отделанную, блестящую манеру говорить, чем прочувствованное содержание речи, — второе же, наивное направление, напротив, остается преимущественной собственностью сынов Италии — отчизны новейшей музыки.

Если человек, показавший это направление во всем его блеске, и был немцем, то это высокое призвание выпало ему на долю только благодаря тому, что его художественная натура была такой же невозмутимо чистой и ясной, как светлая, зеркальная поверхность воды, над которой склонился лучший цветок итальянской музыки, чтобы в ней, как в зеркальном отражении, увидеть, познать и полюбить самого себя. Это зеркало было только поверхностью глубокого, безбрежного моря желаний и стремлений, стремившихся из неизмеримой глубины его сущности к поверхности, чтобы там стало видимым их содержание, чтобы от нежного привета прекрасного явления, склонившегося над ним в жажде познания своего собственного существа, приобрести вид, форму и красоту.

Кто хочет признать в *Моцарте* экспериментирующего

музыканта, переходящего от одного опыта к другому, что бы, например, разрешить задачу оперы, тот должен разве только в противовес этой ошибке поставить наряду с ней другую — приписать наивность хотя бы Мендельсону, когда, отнесшись с недоверием к своим собственным силам, он робко и нерешительно подходил к опере, медленно приближался к ней издали * Наивный, истинно вдохновенный художник с беспечностью энтузиаста погружается в творчество, и только когда его произведение окончено, когда оно предстает уже вполне реальным, — тогда только в силу опыта обосновывается его мысль и предостерегает его от ошибок впредь; в каждом же новом случае, когда его охватывает творческий порыв, размышление снова теряет для него всякую силу.

Для Моцарта в его деятельности оперного композитора нет ничего более характерного, чем та беспечная неразборчивость, с которой он приступал к своим работам; он был так далек от мысли предаваться эстетическим сомнениям насчет основы оперы, что с полным душевным спокойствием приступал к переложению на музыку любого предложенного ему оперного текста, не заботясь даже о том, благодарный ли это текст для него как для чистого музыканта. Если собрать сохранившиеся в разных местах его эстетические заметки и размышления, то мы увидим, что все эти размышления не идут дальше его знаменитого определения собственного носа. Он настолько был музыкантом, и только музыкантом, что при взгляде на него нам станет очевидным и убедительно понятным единственно верное, настоящее отношение музыканта к поэту. Все наиболее важное и решающее для музыки было им сделано, несомненно, в опере — в опере, на образование которой он ничуть не собирался влиять какой-нибудь властью поэта, но в которой он сделал все, что можно сделать чисто музыкальными средствами. Самым точным, неискаженным восприятием поэтического намерения, как и где бы оно ни существовало, он довел эту свою чисто музыкальную способность до такой полноты, что ни в одном из его абсолютно музыкальных произведений, и особенно в его инструментальных сочинениях, мы не видим такого обширного и богатого развития музыкального искусства, как в его операх. Великая, благородная и разумная простота его чисто му-

* Автор упомянутой во введении статьи «Современная опера» делает обе эти ошибки.

зыкального инстинкта, то есть непосредственно верное понимание сущности своего искусства, делало для него даже невозможным производить восхищающее, опьяняющее действие музыкой там, где поэзия была бесцветна и незначительна. Как мало понимал этот богато одареннейший из музыкантов фокус современных наших музыкальных дел мастеров — воздвигать на пустой и ничтожной музыкальной основе сверкающие золотом музыкальные башни, казаться увлеченным и вдохновенным там, где все поэтическое произведение пусто и бессодержательно, чтобы показать таким образом, что музыкант действительно главная особа и может все сделать, может даже творить из ничего — совсем так, как господь бог!

О, как дорог мне Моцарт! Как нужно уважать его за то, что он не нашел возможным придумать для «Titus» музыку «Дон Жуана», а для «Così fan tutte» музыку «Фигаро», — это было бы так постыдно, так обесславило бы музыку! Моцарт писал беспрепятственно, но писать хорошую музыку он мог только тогда, когда был вдохновлен. Если это воодушевление и являлось изнутри, из его собственных природных сил, то тем не менее ярко и блестяще оно сказывалось лишь тогда, когда его воспламеняли извне, когда гению божественной любви в нем представлялся достойный любви предмет, который он мог обнять в страстном самозабвении. Таким образом, чистейший музыкант *Моцарт* оказался бы человеком, давно уже ясно разрешившим задачу оперы, то есть способствовал бы созданию правдивейшей, прекраснейшей и современной *драмы*, если бы только ему встретился такой *поэт*, которому он — музыкант — мог бы исключительно помогать. Такой поэт ему, однако, не встречался: изготовитель оперных текстов — то педантично-скучный, то легкомысленно-веселый — поставлял ему для композиции арии, дуэты и ансамбли, которые он, по степени того сочувствия, которое они вызывали в нем, перекладывал на музыку, и они получали то выражение, на какое по содержанию своему были способны.

Таким образом, Моцарт только доказал способность музыки с невообразимой полнотой отвечать каждому требованию, предъявляемому поэтом к ее выразительной способности; этот чудный музыкант своим непосредственным творчеством в гораздо большей степени, чем Глюк и его последователи, обнаружил способность музыки к правдивому драматическому выражению и к бесконечно разнообраз-

разной мотивировке. Но в его деятельности и творчестве было так мало принципиального, что могучие взмахи его гения, в сущности, оставили совсем непоколебленными *формальные* подмостки оперы; он излил в ее формы огненный поток своей музыки, но они оказались бессильными удержать в себе поток, который направился туда, где соответственно своей природной потребности мог разливаться на все более свободном и неограниченном просторе, пока в симфониях Бетховена мы снова не находим его обратившимся уже в могучее море. В то время как свойственная музыке способность выражения развилась до непомерной силы в чисто инструментальной музыке, оперные формы, подобно уцелевшим от пожара каменным стенам, оставались голыми и холодными в своем старом виде, ожидая нового гостя, который расположился бы в них на временное пребывание. Поразительно важное значение Моцарт имел только для истории музыки вообще, а отнюдь не для истории оперы как особого жанра искусства в частности. Опера, не связанная в своем неестественном существовании никакими законами, действительно необходимыми для ее жизни, могла стать случайной добычей первого встречного музыканта-авантюриста.

Мы свободно можем не рассматривать здесь того безотрадного явления, которое представляют собой творения так называемых последователей Моцарта. Довольно большое количество композиторов вообразили себе, что можно подражать форме моцартовских опер, причем, конечно, было упущено из виду, что форма эта сама по себе ничто, что вся сила в музыкальном гении Моцарта. Никому не удавалось путем педантического подражания искусственно воспроизвести творения гения.

Одно еще только надо было выразить в этих формах. Если Моцарт с невозмутимой наивностью развил до высшего расцвета их чистое музыкально-художественное содержание, то предстояло еще с самой неприкрытой, голой откровенностью выразить в тех же формах собственную основу оперного дела сообразно с источником его возникновения. Надо было ясно и откровенно показать свету, каким потребностям и каким требованиям, предъявляемым к искусству, обязана опера своим возникновением и существованием; показать, что эти стремления никоим образом не имели в виду настоящей драмы, а исходили из потреб-

ности наслаждения, изощренного аппаратом сцены, отнюдь не захватывающего, не оживляющего внутренне, а только опьяняющего, прельщающего внешне. В *Италии*, где опера возникла из этой еще не осознанной потребности, ей предстояло наконец получить вполне сознательное удовлетворение.

Здесь мы должны вернуться к более подробному рассмотрению сущности *арии*.

Доколе пишутся арии, основной характер этой художественной формы будет всегда абсолютно музыкальный. Народная песня возникла из непосредственного, совместного действия тесно между собой связанных поэзии и музыки — искусства, которое едва ли даже можно назвать искусством, в противоположность почти единственно нам понятному цивилизованному искусству, намеренно стремящемуся некто воплотить, а, скорее, следует определить как непосредственное проявление художественных сил народного духа. Здесь поэзия и музыка слились воедино.

Народу никогда не приходило на ум петь свои песни без слов — без стихов для него не существовало бы и мелодии. Если с течением времени и на различных ступенях развития народа изменяется напев, то меняются также и стихи; какое-либо разделение ему непонятно — то и другое составляют для него нераздельное целое, являются супружеской четой.

Культурный человек слышал эту народную песню только издали. Из великолепного дворца он внимал проходящим жнецам, и с лугов донесся до высоты его блистающих чертогов только напев — слова остались там, внизу. Если этот напев был восхитительным *запахом* цветка, а слова его *телом*, с его нежными половыми органами, то культурный человек, хотевший насладиться только односторонне, только нервами обоняния, а не и взором тоже, извлек этот запах цветка и искусственно дистиллировал духи; он разлил их по флаконам, чтобы носить с собой и, когда вздумается, spryskивать себя и свою роскошную утварь. Чтобы насладиться также и видом цветка, ему пришлось бы подойти к нему поближе, спуститься из своего дворца на лесную поляну, пробившись сквозь сучья, ветви и листья, а для этого у него — важного и ленивого барина — не было решительно никакого желания. И вот благовонным снадобьем он окроплял бессодержательную скуку своей жизни, пустоту и ничтожество своих чувств. Искусственное

растение, выросшее от такого неестественного оплодотворения, было не чем иным, как *оперной арией*. Если бы она даже была вынуждена вступить в какую-нибудь насильственную связь, она осталась бы навеки бесплодной, осталась бы тем, чем она и была, — исключительно музыкальным снадобьем. Все воздушное тело арии улетучилось в мелодии, и эту мелодию пели — в конце концов даже играли на скрипке, и насвистывали, — не замечая, что ей должен сопутствовать текст и смысл, выражаемый этим текстом. Чем больше этот аромат подвергался всяким экспериментам, чтобы приобрести какую-нибудь материальную оболочку, — а среди них самым претенциозным нужно считать эксперимент серьезной драмы, — тем больше он страдал от всей этой примеси несвойственного ему, чуждого элемента, утрачивал сладострастную силу и прелесть. Кто же снова придал этому благоуханию, каким бы неестественным оно ни было, тело — искусственное и, несмотря на это, до обманчивости похожее на то настоящее тело, которое некогда из своей естественной полноты изливало вокруг благоухание духом своей сущности? Этот необыкновенно ловкий изготовитель *искусственных* цветов, делавший их из бархата и шелка, окрашивавший обманчивыми красками и орошавший их сухие чашечки благовонным составом так, что они благоухали почти как настоящие цветы, — этот великий художник был *Иоахим Россини*.

У Моцарта эта благоухающая мелодия нашла для себя такую питательную почву в чудной, здоровой и гармоничной человеческой природе, что на ней снова вырос прекрасный цветок настоящего искусства, наполняющий душу самым искренним восторгом. Однако и у Моцарта он находил пищу лишь тогда, когда поэзией, которой предстояло слиться с его музыкальной натурой, являлось нечто родственное ему, здоровое, чисто человеческое; только благодаря счастливой случайности ему попадалась такая поэзия. Там, где Моцарта покидал этот оплодотворяющий бог, там с трудом сохранялось искусственное благоухание, чтобы существовать опять-таки искусственной жизнью.

С таким трудом взлелеянная мелодия впала в безжизненный, холодный формализм — единственное наследие, оставленное рано скончавшимся композитором своим приемником; со своей смертью он унес и жизнь мелодии.

Россини в первом расцвете своей роскошной молодости увидел вокруг себя только жатву смерти. Взглянув на

серьезную французскую, так называемую драматическую, оперу, он пронзительным, жизнерадостным взором молодости узрел великолепный труп, оживить который не мог и гордо одинокий Спонтини, словно для торжественного самопрославления заживо себя набальзамировавший.

Увлекаемый смелым инстинктом жизни, Россини сорвал с этого трупа его великолепную маску, чтобы увидеть основу того, что было его прежней жизнью, и сквозь роскошь гордо окутывающих одежд ему предстала настоящая основа этой гордой властительницы — *мелодия*. Глядя на родную итальянскую оперу и на дело преемников Моцарта, он и здесь видел только смерть — смерть в бессодержательных формах, жизнью которых являлась простая мелодия, без всяких претензий на характеристику; последнее показало бы ему даже чистым лицезрением после того, как он увидел все, что вышло отсюда неестественного, насильственного и половинчатого.

Россини хотел жить и понял, что надо жить с теми, кто имеет уши, чтобы слышать. Он понял, что абсолютная мелодия есть единственный жизненный элемент оперы и что нужно обратить внимание только на выбор мелодий — взять такие, которые публика стала бы слушать. Оставив в стороне педантический партитурный хлам, он пошел слушать туда, где люди поют без нот. Там он услышал то, что из всего аппарата оперы скорее всего и невольно удерживается слухом, — *чистую, приятную уху, абсолютную мелодию*, не претендующую на нечто большее. Такая мелодия проскальзывает в слух неизвестно почему, ее напевают — неизвестно почему, сегодня заменяют вчерашней, а завтра снова забывают — неизвестно почему; такая мелодия звучит уныло, когда мы веселы, и весело, когда мы грустны, и мы все-таки напеваем ее — не зная почему.

Таковую-то мелодию взял Россини, и — о, чудо — тайна оперы раскрылась. Все, что было воздвигнуто размышлениями и эстетическими мудрствованиями, разрушили вконец оперные мелодии Россини, развеяли, как пустую мечту.

На долю драматической оперы выпала судьба тех научных проблем, основой которых являлся ложный взгляд; при более глубоком исследовании они становились все более ошибочными и неразрешимыми, пока наконец меч Александра⁷ не исполнял своего назначения и не разрубал их ременного узла так, что тысячи концов распадались в разные стороны. Таким мечом Александра может быть

только определенный поступок, и его совершил Россини, представив оперную публику всего света доказательством вполне определенной истины, что там, где заблуждающиеся художники намереваются при посредстве музыки осуществить замысел драмы и выразить ее содержание, публика желает слушать только «хорошенькие мелодии». Весь свет приветствовал Россини за его мелодии — его, который так удачно создал из них особое искусство. Всякие заботы о форме он оставил в стороне. Найдя форму самую простую, сухую и незатейливую, он наполнил ее зато вполне последовательным содержанием, которого-то ей единственно и не хватало, — наркотически опьяняющей мелодией. Оставив форму ненарушенной, потому что он совершенно о ней не заботился, Россини направил весь свой гений исключительно на забавное фиглярство и проделывал это в пределах тех же форм. Певцам, которые раньше должны были заботиться о драматическом выражении скучного и ничего не выражающего текста, он сказал: «Делайте со словами что хотите, не забудьте только, что раньше всего необходимо сорвать аплодисменты за веселые рулады и мелодические антраша!» Кому же было слушать охотнее такие советы, как не певцам?

Музыкантам, которых раньше дрессировали, уча сопровождать патетические фразы пения возможно разумной, стройно звучащей игрой, он говорил: «Не мудрствуйте много. Не забывайте главным образом, чтобы вам похлопали за ваше личное умение там, где я каждому из вас представляю к тому возможность!» Кому же было усерднее благодарить его, как не музыкантам? Сочинителю оперного текста, который раньше задыхался от капризных, стеснительных требований композитора, он сказал: «Дружище, делай все, что тебе вздумается, мне ты больше совсем не нужен!» Кто же, как не сочинитель текста, был ему больше обязан за такое освобождение от неблагоприятного, горького труда? Кто боготворил Россини за его благодеяния, как не весь цивилизованный мир, наводнявший оперные театры? И кто имел для того большее основание? Кто же, как не Россини, при всем своем таланте, был так любезен и услужлив по отношению к ним? <...>

Это, собственно, и есть разрешение оперного вопроса, как его сделал Россини: он целиком представил оперу на суд публики, сделав эту публику с ее вкусами и наклонностями действительным фактором оперы.

Если бы театральная публика по своему характеру и значению была *народом* в настоящем смысле этого слова, мы должны были бы тогда считать Россини самым серьезным *революционером* в области искусства. Но по отношению к части нашего общества, на которую мы должны смотреть лишь как на неестественный отросток народа, представляющийся нам в своей социальной бесполезности, даже вредности, гнездом гусениц, которые подтачивают здоровые питательные листья естественного народного дерева, чтобы — в лучшем случае — получить из него способность кружиться в кратковременном и роскошном существовании, подобно рою порхающих бабочек; по отношению к таким подонкам народа, которые, погрязши в грубом невежестве, могли подняться только до развратного изящества, а не до настоящей, прекрасной просвещенности человека, — одним словом, по отношению к нашей *оперной публике* Россини все-таки был только *реакционером*, во время как Глюка и его последователей мы должны признать методичными, принципиальными и, в сущности, бесильными *революционерами*. Во имя блестящего и в действительности единственно правдивого содержания оперы и ее последовательного развития *Иоахим Россини* так же успешно противодействовал односторонним революционным принципам Глюка, как его высокий покровитель князь *Меттерних*⁸ (во имя бесчеловечного и опять-таки единственного смысла европейского государственного строя и последовательного его проведения в жизнь) действовал против односторонних правил либеральных революционеров, которые хотели в пределах этого строя, не только не уничтожая его неестественного содержания, но и в тех самых формах, которые выражали это содержание, восстановить человеческое и разумное.

Как Меттерних с полным на то правом понимал государство не иначе, как в виде *абсолютной монархии*, так и Россини с не меньшей последовательностью понимал оперу только в *абсолютной мелодии*. Они говорили: «Вы хотите государство и оперу. Вот вам государство и опера — других не бывает!»

История оперы, собственно, заканчивается Россини. Она окончилась, когда бессознательный зародыш ее существования развился до самой явной, сознательной полноты; когда музыкант был признан единственным фактором этого художественного произведения — фактором с неограничен-

ной властью, и вкус театральной публики сделался единственной его руководящей нитью.

Она окончилась, когда фактически и даже принципиально был устранен всякий повод к драме; когда единственной задачей оперных артистов стали считать усовершенствование в ласкающей слух виртуозности пения и признали неотъемлемым их правом предъявлять к композитору соответственные требования. Она окончилась, когда огромное большинство музыкальной публики увидело в совершенно бесхарактерной мелодии единственное содержание музыки, в чисто внешней связи отдельных музыкальных номеров единственный строй музыкальной фразы и, руководствуясь исключительно своими впечатлениями, считало наркотически опьяняющее действие оперного представления единственной сущностью музыки. Она окончилась в тот день, когда боготворимый Европой веселый баловень роскоши Россини счел уместным засвидетельствовать свое почтение⁹ нелюдимому, ушедшему в себя, угрюмому, прослывшему полусумасшедшим Бетховену, который не отдал ему визита. Что мог подметить похотливый, блуждающий взор сладострастного сына Италии, когда он невольно остановился перед страшным блеском трагического, тоскующего и все-таки мужественного взгляда своего загадочного противника? Предстала ли ему тогда страшная, дикая медуза, потрясающая волосами, это зрелище, которое было смертью для всякого, кто его видел? Несомненно одно — с Россини умерла опера.

В Париже, этом великолепном городе, где образованнейшие ценители искусства до сих пор не могут понять разницу между двумя знаменитыми композиторами, Россини и Бетховеном, разве только ту, что первый направил силу своего небесного гения на сочинение опер, а второй на симфонии, — в этом блестящем центре современной музыкальной мудрости опере суждено было получить странное продолжение своего существования. Тяготение к жизни могуче во всем, что живет. Опера находилась в положении Византийской империи; и как последняя поддерживала свое существование, так будет существовать и опера, пока в наличности окажутся хоть какие-нибудь неестественные условия, которые придают ей — внутренне мертвой — вид жизни; пока не придут невоспитанные турки, что положили конец Византийской империи и были так грубы, что устрои-

ли стойла для своих лошадей в великолепном храме св. Софии.

Когда Спонтини считал, что с ним умерла опера, он ошибался потому, что видел в «драматическом направлении» сущность оперы. Он не предполагал возможности какого-нибудь Россини, который докажет совершенно противоположное. Когда Россини с гораздо большим на то правом считал, что закончил развитие оперы, он ошибался меньше, потому что он познал сущность оперы, ясно доказал ее и добился общего признания — следовательно, имел право думать, что можно только подражать ему и ни в каком случае не превзойти. И все-таки он ошибался, если думал, что из всех дотоле существовавших направлений оперы нельзя сделать карикатуры на нее, которую не только публика, но и мудрые критики примут за новый и существенный вид оперы; ведь во время своей славы он еще не знал, что банкирам, для которых до сих пор он изготовлял музыку, когда-нибудь придет фантазия композиторствовать самим¹⁰. О как злился этот обыкновенно легкомысленный маэстро, как он был недоволен и раздражен, когда увидел, что его перещеголяли если не в гениальности, то в ловкой эксплуатации не смыслящей в искусстве публики! О каким он был «*dissoluto punito*»*, какой выброшенной вон куртизанкой, как был полон злобной досады на свой позор, когда на приглашение директора Парижской оперы, обратившегося к нему в момент затишья с просьбой снова подарить чем-нибудь парижан, ответил, что возвратится туда не раньше, чем «жиды окончат там свой шабаш»! Ему пришлось убедиться в том, что доколе вселенной управляет мудрость божия, все находит себе наказание, что нашла себе его и та чистосердечность, с которой он объяснял людям, что есть опера. И вот, чтобы принять заслуженное покаяние, он сделался рыбопромышленником и церковным композитором.

Только путем дальнейшего изучения, однако, мы можем прийти до ясного представления о сущности новейшей оперы.

III

Со времени Россини история оперы становится не чем иным, как историей *оперной мелодии*: историей ее внутреннего значения с художественной точки зрения и внешней формы — с точки зрения стремления к эффекту.

* Наказанным распутником (*итал.*).

Образ действий Россини, увенчавшийся огромным успехом, отвлек композиторов от приискания для арии драматического содержания и от попыток придать ей соответственное драматическое значение. То, что теперь захватило чувства и мысли композиторов, была *сущность самой мелодии*, в которую обратился весь строй арии. Пришлось понять, что даже ариями Глюка и его последователей публика наслаждалась лишь в той степени, в какой общий характер чувства, обусловливаемый текстом, получал выражения в чисто мелодической части этой оперы; что выражение это, определявшее только общий характер чувства, проявлялось все-таки только как абсолютный приятный напев.

Если это становится нам ясным уже у Глюка, то у его последователя Спонтини доходит до полной очевидности. Все они, эти серьезные авторы музыкальных драм, более или менее обманывали самих себя, когда приписывали действие своей музыки не столько чистой музыкальной эссенции своих арий, сколько яркому выражению того драматического смысла, который они в музыку вкладывали. Оперный театр в это время, особенно в Париже, был сборным местом всякого рода эстетов и людей большого света, утверждавших, что они такие же эстеты. Всякое серьезное эстетическое намерение авторов принималось этой публикой с почтением; музыканта окружал ореол художественного законодателя, и он решил написать драму в звуках, а его публика, увлекаясь мелодической прелестью арии, воображала, что ее пленяет драматическая декламация. Когда же, эмансипированная Россини, она смогла наконец искренне и откровенно сознаться в этом, она тем самым подтвердила непреложную истину и таким образом установила вполне последовательное и естественное явление, а именно, что там, где не только в виде внешнего предлога, но и соответственно всему художественному строю произведения музыка составляет главное, где она является намерением и целью, — там играющая только вспомогательную роль поэзия должна явиться бессильной и ничтожной и музыка будет производить впечатление только своими средствами. Всякое стремление музыки быть драматичной и характерной могло только исказить ее сущность. Если музыка хочет не только помогать и содействовать достижению высшей цели, но и действовать вполне самостоятельно, тогда эта сущность сказывается только в мелодии,

как в выражении общего характера чувства; благодаря неоспоримому успеху Россини это должно было стать очевидным для всех оперных композиторов. Если у более глубоко чувствующих музыкантов являлось против этого возражение, то оно могло заключаться лишь в том, что по характеру своему мелодии Россини мелки и неискренни, что они не исчерпывают сущности мелодии. Таким музыкантам представлялась художественная задача придать бесспорно всемогущей мелодии всю ту полноту выражения прекрасного человеческого чувства, на которую она способна; и в стремлении разрешить эту задачу они продолжили начатое Россини обратное движение — уже за пределы сущности оперы, ко времени, предшествовавшему ее происхождению, к тому источнику, из которого ария некогда почерпнула свою искусственную жизнь, то есть *вплоть до восстановления первоначального напева народной песни.*

Это преобразование мелодии впервые и с выдающимся успехом осуществил *немецкий* музыкант. *Карл Мария фон Вебер* достиг полной художественной зрелости в такую эпоху исторического развития, когда пробудившееся стремление к свободе проявлялось не столько в людях как отдельных индивидах, сколько в народах — в национальных массах. Чувство независимости в политике еще не относилось к понятию о чисто человеческом и действительно не понималось как абсолютно и безусловно человеческое чувство; оно, как бы само себя не понимая и пробудившись скорее случайно, чем вследствие внутренней потребности, искало для себя оправдывающих оснований и думало найти их в *национальном корне* народов. Возникшее благодаря этому движение в действительности походило гораздо больше на реставрацию, чем на революцию; в своем жестоком заблуждении оно заявило о себе стремлением восстановить старое и утраченное, и только впоследствии мы могли убедиться в том, что заблуждение явилось новым препятствием к развитию истинной человеческой свободы; и уже то, что нам пришлось в этом убедиться, заставило нас свернуть на верный путь — заставило, совершив над нами хоть и болезненное, но целительное насилие.

Я не имею в виду представлять здесь сущность оперы в связи с нашим политическим развитием. Произвольному действию фантазии был бы слишком большой простор, чтобы при такой задаче не выдумать самых странных нелепо-

стей; так уже и было раз относительно этого предмета, да еще и в самых широких размерах. Мне гораздо важнее установить все неестественное и противоречивое в этом художественном жанре, исходя единственно из его сущности, объяснить, почему он не способен разрешить взятую на себя задачу.

Но *национальное направление*, оказавшее влияние на обработку мелодии, по своему значению и заблуждению, по своему все более выясняющемуся и объясняющему ошибку раздроблению и по своей бесплодности имеет слишком много общего с заблуждениями нашего политического развития последних сорока лет, чтобы можно было не упомянуть об этой аналогии. В искусстве, как и в политике, это направление заключает в себе ту отличительную черту, что лежащее в его основе заблуждение в первоначальной своей бессознательности показалось соблазнительно красивым, впоследствии же в своем эгоистическом, ограниченном упрямстве проявилось с отвратительным безобразием. Оно было хорошо до тех пор, пока в нем, хотя и робко, пробивался дух свободы; теперь оно отвратительно, ибо дух свободы в действительности разбил его и оно искусственно поддерживается только подлым эгоизмом.

В музыке национальное направление вначале выражалось с тем большей красотой, что вообще музыка лучше выражает чувства общего, чем личного, характера. То, что в романтической поэзии проявилось как римско-католическое, мистическое ханжество и феодально-рыцарское лакейство, в музыке выразилось в виде сердечной, глубокой и свободной песни — напева, словно подслушавшего последнее дыхание умирающего наивного народного духа.

Сладострастные мелодии Россини, восторгавшие целый мир, пронзили ужасной болью благородное сердце симпатичного творца «Фрейшютца»; он не мог допустить мысли, что в них источник настоящей мелодии; он должен был доказать миру, что такие мелодии — только загрязненный рукав источника, самый же источник — если бы только люди знали, где его найти, — течет в невозмутимой чистоте.

В то время как знаменитые основатели оперы только мельком слышали народную песню, Вебер прислушивался к ней с самым напряженным вниманием. Если аромат прекрасного народного цветка проникал с лесной поляны в блистающие чертоги знатных представителей музыки и они дистиллировали его в изящные духи, то страстное

желание Вебера посмотреть на цветок повлекло его из роскошных чертогов на самую лесную поляну; там он увидел его растущим близ бодро струящегося ручья, на чудесно завитом мху, скрытым в ароматной лесной траве, под задумчиво шумящей листвой старых стволистых деревьев. Как затрепетало сердце очарованного художника при этом зрелище, когда он вдохнул всю полноту аромата! Он не мог противостоять охватившему его альтруистическому чувству — доставить обессиленному человечеству такое целительное зрелище, дать ему это живительное благоухание, которое бы освободило его от безумия; он не мог не вырвать цветок из его божественной творческой почвы, чтобы как святыню, показать жаждущему благословения культурному миру, — *и он сорвал его!* Несчастный! Он понес цветок наверх, в блистающие чертоги, поместил это мило застыдившееся растение в драгоценной вазе и каждый день поливал свежей водой лесного ручья. И что же случилось? Так целомудренно замкнутые свежие листья развернулись, как бы отдаваясь сладострастной истоме; дотоле стыдливая девственница бесстыдно обнажила свои половые органы и с отвратительным равнодушием предлагала наглецу-сладострастнику смотреть на них. «Что с тобой, цветок, — воскликнул художник в сердечном смущении, — разве ты забыл прекрасную лесную поляну, где ты рос так целомудренно?» Тогда один за другим распались все листки цветка; вялые и бледные, рассыпались они по коврику, и последнее дыхание сладкого аромата донесло до художника слова: «Я умираю, ты ведь сорвал меня!» Вместе с ним умер и художник. Этот цветок был душою его искусства, а искусство было загадочным якорем его жизни. На лесной поляне не росло больше цветка. <...>

Характерной чертой *немецкой* народной мелодии является то, что она редко выражается в коротких, смелых, особенно же в оживленных ритмических фигурах, — она широка, весела и все-таки тосклива.

Исполнение немецкой песни без всякого участия гармонии для нас немисливо: ее поют всегда по меньшей мере на два голоса; искусство находит в самом себе потребность добавить к мелодии бас и легко вводящийся средний голос, чтобы иметь полное строение гармонической мелодии.

Такая мелодия есть основа веберовской народной оперы; она свободна от всяких местно-национальных особен-

ностей и, по существу, есть выражение широкого, общечеловеческого чувства. Единственным ее украшением является улыбка милой и естественнейшей искренности, а языком — незаменимая приятность, говорящая сердцам всех людей независимо от того, к какой они принадлежат национальности, ибо чисто человеческое в ней столь неприкосновенно. По распространенному всюду влиянию веберовской мелодии мы можем лучше понять сущность немецкого духа и его мнимого назначения, чем если бы в определении этого духа исходили из лжи о его каких-то особенных свойствах.

На этой мелодии Вебер построил все. Что он, окрыленный этой мелодией, увидел и хотел поведать миру; что он, таким образом, из всей оперы признал способным или чему сам сумел придать способность выразиться в этой мелодии, хотя бы в силу того, что сам дышал ее дыханием и поливал ее каплями росы из чашечек цветов, — все это он во всяком случае должен был довести до увлекательного правдивого и безусловного выражения.

И такую мелодию Вебер сделал истинной действующей силой своей оперы. Задача драмы нашла благодаря ей свое осуществление в том смысле, что вся драма прямо млела в страстном желании излиться в этой мелодии, раствориться в ней, найти в ней свое искупление и оправдание. Таким образом, если мы будем рассматривать «Фрейшютца» как драму, мы должны его поэзию поставить в такое же отношение к веберовской музыке, в каком находится поэзия «Танкреда»¹¹ к музыке Россини. Мелодия Россини обуславливала характер поэзии «Танкреда» в той самой мере, в какой веберовская мелодия — поэзию киндовского «Фрейшютца»¹², и Вебер был здесь тем же, чем был там Россини; но Вебер был благороден и вдумчив, Россини же — легкомыслен и чувствен*. Вебер только раскрыл объятия к восприятию драмы настолько шире, насколько его мелодия была правдивым и неподдельным языком сердца: то, что в нее входило, было прочно, гарантировано от всякого искажения. Но напрасно и Вебер старался выразить то, что не могло быть выражено этим огра-

* То, что я здесь подразумеваю под словом «чувственный», в противоположность чувственности, которую я считаю необходимым условием для создания любого художественного произведения, может быть иллюстрировано возгласом итальянской публики, которая в восторге от пения кастрата восклицает: «Да благословен будет ножик!»

ническим языком при всей его правдивости. И его лепет является здесь честным признанием неспособности музыки самой сделаться настоящей драмой, то есть растворить в себе настоящую драму, а не специально выкроенную для нее; признанием, что, напротив, сама она из благоразумия должна раствориться в настоящей драме.

Нам предстоит продолжать историю мелодии.

Если Вебер в поисках мелодии снова возвратился к *народу* и нашел в *немецком* народе счастливое свойство наивной задушевности без узконациональных особенностей, то в общем он направил оперных композиторов к источнику, который они теперь как обильный родник стали искать всюду, куда только мог проникать их взор.

Раньше всего французские композиторы занялись культивированием этого растения, которое было у них домашним. Уже издавна у них на народной сцене в драматических представлениях имел место остроумный или сентиментальный куплет. Подходящий, соответственно своей природе, скорее, для выражения веселого или если и грустного, то во всяком случае не страстного или трагического чувства, он сам по себе уже определил и характер драматического жанра, в котором употреблялся по преимуществу. Француз не создан для того, чтобы выражать свои чувства всецело музыкальными звуками. Если его возбужденность и доходит до потребности выразиться в музыке, то он не может ограничиться одной ею; он должен при этом и говорить или по меньшей мере приплясывать. Там, где у него прекращается куплет, начинается контрданс; без этого для него не существует музыки. Для него в куплете *слова* в такой степени составляют главное, что он допускает исполнение его лишь *одним* лицом, ибо иначе не вполне отчетливо будут слышны слова. И в контрдансе танцующие стоят большей частью отдельно, друг против друга; каждый делает то, что ему полагается, и соединение в пары бывает только в таких случаях, когда характер танца не допускает возможности поступить иначе.

Так все относящееся к музыке во французском *водевиле*¹³ стоит особняком, и если уж куплет исполняется одновременно несколькими лицами, то является несноснейшим однозвучием. *Французская опера* есть дальнейшее развитие водевиля; более широкий музыкальный аппарат в ней в отношении *формы* заимствован из так называемой драматической оперы, *содержание* же взято из того виртуозного

элемента, который получил свое блестящее значение благодаря Россини.

Характерной чертой этой оперы всегда является куплет, который скорее *произносят*, чем *поют*; музыкальной же эссенцией куплета является ритмическая мелодия танца. К этому национальному продукту, который всегда был только спутником драматического намерения и никогда не служил его настоящим выражением, снова и с обдуманной преднамеренностью обратились французские оперные композиторы, когда они заметили, с одной стороны, смерть спонтиниевской оперы, с другой — всесветное влияние Россини и, в особенности, трогательное действие мелодии Вебера.

Но живое содержание этого французского национального продукта уже исчезло: водевиль и комическая опера так долго им питались, что его источник совершенно иссяк.

Прислушиваясь к вожделенному шуму ручья, эти ученые музыканты, стремившиеся к природе, не могли услышать его за прозаическим стуком мельницы, колесо которой они сами приводили в движение водой, направленной ими из естественного русла по дощатому каналу. Всюду, где они хотели услышать пение народа, до них доносился только отвратительный, хорошо им знакомый машинный фабрикат водевиля.

И вот наступила великая охота на народные мелодии в чужих землях. Уже сам Вебер, у которого увял народный цветок, прилежно занялся изучением форкелевского описания арабской музыки¹⁴ и заимствовал оттуда марш гаремных сторожей¹⁵.

Наши французы оказались еще расторопней: они почерпали все сведения из путевой книжки для туристов и устремляли зрение и слух всюду, где еще находилась хоть капелька народной наивности, чтобы узнать, как она выглядит или как звучит. Наша седая цивилизация сделалась снова детской, а старцы-дети быстро умирают.

Там, в прекрасной, но столь загрязненной стране — Италии, музыкальный жир которой с такой важностью и самодовольством снял Россини для угощения исхудавшего музыкального мира, — восседал теперь беспечный, изнеженный маэстро и с улыбкой изумления созерцал, как вокруг копошились галантные парижские охотники за народными мелодиями. Один из них был хорошим наездником, и, когда после быстрой скачки он слезал с лошади,

все уже знали, что он отыскивал хорошую мелодию, которая принесет ему много денег. Этот господин скакал как бешеный через все рыбные и овощные лотки неаполитанских базаров, сшибая все вокруг; хохот и проклятия следовали за ним, а навстречу поднимались угрожающие кулаки, так что у него с быстротой молнии явилось предчувствие великолепной революции рыбо- и овощеторговцев.

Но ведь можно было извлечь и еще больше! Туда, в Портичи, помчался парижский наездник, к баркам и сетям наивных рыбаков, которые поют и ловят рыбу, спят и беснуются, играют и бросают ножи в обществе жен и детей, дерутся насмерть — и все при этом поют. Маэстро *Обер!* Признайтесь, что это была великолепная скачка, лучшая, чем на Иппогрифе¹⁶, который вечно носится в воздухе и может принести только простуду да насморк! Всадник приехал домой, слез с коня, сказал Россини любезный комплимент (он знал хорошо почему!), взял почтовых лошадей до Парижа, и то, что он там в один миг изготовил, оказалось не чем иным, как *«Немой из Портичи»*.

Эта *немая* была онемевшая ныне муза драмы, которая бродила, одинокая и печальная, с разбитым сердцем, меж поющих и шумящих масс, чтобы свою непрекращающуюся скорбь и отвращение к жизни заглушить в художественном бесновании театрального вулкана.

Россини издали смотрел на этот прекрасный спектакль, и когда ехал в Париж, то счел нужным немножко отдохнуть под снежными Альпами Швейцарии и послушать, как здоровые, смелые горцы ведут музыкальные разговоры со своими горами и коровами.

Прибыв в Париж, он в свою очередь сделал *Оберу* любезнейший комплимент (он хорошо знал почему!) и с отеческой радостью представил миру свое младшее дитя, окрещенное им по счастливому вдохновению *«Вильгельмом Теллем»*.

«Немая из Портичи» и «Вильгельм Телль» сделались отныне двумя осями, вокруг которых стал вращаться весь спекулятивный оперно-музыкальный мир. Новый секрет гальванизирования полуистлевшего музыкального тела был найден, и опера снова могла жить до тех пор, пока хоть откуда-нибудь еще можно было раздобывать национальные особенности. Все страны континента были обысканы, ограблена каждая провинция, до последней капли высосана была музыкальная кровь каждого племени, и добытый

спирт, к утехе бар и грабителей большого музыкального мира, расточился в ослепительном фейерверке! А немецкая музыкальная критика признала в этом многозначительное приближение оперы к цели, ибо теперь-то она пошла по «национальному» или, если хотите, даже по «историческому» направлению. Если весь мир сойдет с ума, немцы будут прямо блаженствовать, ибо тем больше им придется толковать, угадывать, размышлять и, наконец, чтобы они уж совсем хорошо себя чувствовали, классифицировать.

Рассмотрим же, в чем состояло влияние *национального* элемента на мелодию, а таким образом и на оперу.

Народное всегда было оплодотворяющим источником всякого искусства, до тех пор пока, свободное от всякой теоретичности, естественно развиваясь, оно не выросло в художественное произведение. И в обществе и в искусстве мы жили только на счет народа, сами того не сознавая. В своей далекой отчужденности от него мы считали тот плод, которым питались, манной, по воле неба падавшей нам — привилегированным господам и избранникам Божиим, богачам и гениям — прямо в рот. Расточив же манну, голодные, мы обратили взор к плодовым деревьям земли и грабители по божьей милости начали рвать плоды с дерзким чувством разбойников, не хлопоча о том, что не мы их сажали и ухаживали за ними. Мы выворотили даже самые корни деревьев, чтобы посмотреть, нельзя ли сделать и их путем искусственного приготовления вкусными или по крайней мере съедобными. Так вырыли мы с корнями весь прекрасный лес народа и вместе с ним же стоим теперь, как голые, голодные нищие.

Так и оперная музыка, увидев свою производительную неспособность и иссякание всех своих соков, набросилась на народную мелодию, высосала ее до корня и теперь в отвратительных оперных мелодиях бросает ограбленному народу оставшиеся волокна — жалкую и вредную пищу. Но и она, эта оперная мелодия, осталась теперь без всяких надежд на новую пищу: она проглотила все, что могла. Без возможности нового оплодотворения, бесплодная, она гибнет. Со смертельным страхом умирающего обжоры жрет она самое себя, и этому отвратительному самообгладыванию немецкие художественные критики дают название «стремления к более высокой характеристике», точно так же как раньше они окрестили эмансипацией масс рубку ограбленных плодовых деревьев.

Истинно народного оперный композитор не мог постигнуть; чтобы понять его, он должен был сам творить, исходя из духа и воззрений народа, должен был, иными словами, сам быть частью этого народа. Он же мог понять только народные особенности; а это есть только *национальное*. Национальная окраска, почти совершенно ступившая в высших сословиях, жила только в тех слоях народа, которые, будучи прикреплены к полям, берегам и горным долинам, лишились таким образом всякого плодотворного обмена своими свойствами. Поэтому только все застывшее и ставшее стереотипным попало в руки эксплуататоров и могло обратиться лишь в модный курьез в этих руках, которые должны были из застывшего и стереотипного вытянуть последние жилы его производительных органов, чтобы наладить его по своему произволу. Как в модах на платье, любая особенность чужого, до сих пор не обращавшего на себя внимания, народного одеяния делается неестественным нарядом, так в опере отдельные черты мелодии и ритма, заимствованные из жизни какой-нибудь малоизвестной национальности, были помещены на крикливые подмости отживших, бессодержательных форм.

Этот образ действия оказал, однако, на характер оперы немаловажное влияние, которое нам теперь предстоит рассмотреть более подробно: он произвел перемену в отношении изобразительных факторов оперы друг к другу, которая, как мы уже упоминали, была названа *эмансипацией масс*.

IV

Всякое направление в искусстве приближается к своему расцвету постольку, поскольку оно приобретает способность выразиться в сжатой, ясной и определенной форме. Народ сначала лирическими возгласами проявляет свое изумление перед широким развитием чудес природы; затем, чтобы осилить это понятие, вызывающее в нем изумление, воплощает разнородные явления природы в боге и бога низводит, наконец, до героя. В этом герое, как в сжатом изображении своего собственного существа, он познает самого себя и прославляет деяния героя в эпосе, в драме же изображает их сам.

Трагический герой греков выходил из хора и говорил, обернувшись к нему: «Смотрите, так поступает человек!

То, что вы прославляете своими взглядами и изречениями, я представляю перед вами как непреложно истинное и необходимое».

Греческая трагедия в хоре и герое объединяла в себе публику и художественное произведение: последнее представлялось народу содержащим уже суждение о себе как о поэтическом отражении реальности. Драма, как художественное произведение, созревала как раз в той мере, в какой поясняющее суждение хора о поступках героев непреложно отражалось в самих этих поступках, так что хор мог совершенно уйти со сцены и слиться с народом, а в качестве участника, оживляющего и осуществляющего действие, получить вспомогательную роль.

Трагедия *Шекспира* стоит выше греческой в том отношении, что в смысле техники она совершенно устранила необходимость хора. У Шекспира хор преобразился в отдельных индивидов, которые действуют совершенно в силу той же индивидуальной необходимости своих мнений и положений, как и главный герой; даже их художественная подчиненность по отношению к нему вытекает только из тех отдаленных точек, в которых они соприкасаются с этим главным героем, а отнюдь не из какого-либо принципиального игнорирования второстепенных лиц. Ведь всюду, где второстепенным персонажам приходится принимать участие в главном действии, они поступают по свободному, характерно индивидуальному побуждению. То, что верно и ясно очерченные личности Шекспира в дальнейшем ходе современного драматического искусства все более теряли свою пластическую индивидуальность и низвелись до застывших характерных масок, лишенных всякой индивидуальности, должно быть приписано влиянию государства, которое формировало людей по сословиям и давило право свободной личности со все более и более смертоносной силой. Теневая игра таких внутренне пустых, лишенных всякой индивидуальности характерных масок сделалась драматической основой оперы. Чем бессодержательнее была личность под такой маской, тем ее считали более подходящей для распевания оперных арий. «Принц и принцесса» — вот та драматическая ось, вокруг которой вертелась опера и, правду говоря, еще и сейчас вертится. Все индивидуальное у этих оперных масок сводилось лишь к внешней окраске, и характерные особенности места действия должны были заменить им то, чего

они раз навсегда были лишены внутренне. Когда композиторы исчерпали всю мелодическую продуктивность своего искусства и должны были заимствовать у народа местные мелодии, они наконец ухватились и за все местное; декорации, костюмы и оживляющая свита сцены — оперный хор — сделались главным предметом, самой оперой, которая должна была со всех сторон освещать своим блистающим светом «принца и принцессу», чтобы сохранить этим бедным несчастливцам раскрашенную певческую жизнь.

Таким образом, драма, к своему смертельному позору, совершила свое кругообращение: индивидуальные личности, в которые некогда обратился хор народа, расплылись в пеструю, массовую толпу без центра.

Такой свитой является в опере весь огромный сценический аппарат, который посредством машин, намалеванных полотен и пестрых платьев кричит нам голосом хора: «Я — это я, и нет оперы без меня!»

Правда, уже и раньше благородные художники пользовались национальными украшениями, но это могло оказывать волшебное воздействие только там, где они являлись именно только украшениями драматического материала, оживленного характерным действием, вводились, так сказать, без всякой претенциозности. Как удачно Моцарт придал национальный колорит своему Осмину¹⁷ или Фигаро, не искав этого красок в Турции и в Испании, а тем паче в книгах! Эти Осмин и Фигаро были настоящие, счастливо начертанные поэтом, щедро наделенные от музыканта правдивым выражением индивидуальные характеры, при изображении которых хороший актер не мог власть в фальшь. Национальная приправа наших современных оперных композиторов не чревата такой индивидуальностью; им приходится только придавать какую-нибудь характерную подкладку элементу, лишенному всякой характерности, чтобы оживить и оправдать его неинтересное и бесцветное само по себе существование. Та цель, к которой стремится все истинно народное, общечеловечески характерное, в наших операх с самого начала сделалась ничего не значащей, бесцветной маской певца арий; эту маску теперь приходится оживлять отражением окружающего колорита, почему он и должен носить такой яркой, кричащий характер.

Чтобы оживить пустую вокруг певца сцену, вывели

туда наконец и самый *народ*, у которого похитили его мелодии. Но, понятно, это не был тот самый народ, который создал мелодии, это была просто дрессированная *масса*, которая под такт оперной арии маршировала взад и вперед. Нужен был не *народ*, а *масса*, то есть материальные останки народа, жизненный дух которого был высосан. Хоровая масса нашей современной оперы есть не что иное, как получившее способность ходить и петь машинное отделение декораций, немой блеск кулис, превращенный в оживленную шумиху. «Принцу и принцессе» при всем желании ничего не оставалось больше, как петь с завитушками свои тысячу раз слышанные арии; наконец, пришлось варьировать арию таким образом, что весь театр, от кулис и до сотен хористов, принимал участие в ее исполнении, и, чтобы еще сильнее было воздействие на слушателей, эту арию исполняли даже уже не полифонично, а в диком однозвучии.

В столь популярном теперь «унисоне» обнаруживается вполне ясно смысл пользования массами, и с точки зрения оперы мы получаем совершенно ясное представление об «эмансипированной» массе, когда в наиболее популярных местах наиболее популярных современных опер слышим старую, избитую арию, распеваемую сотней голосов.

Так и современное государство эмансипирует массы, когда заставляет их в солдатской форме маршировать батальонами, делать повороты направо и налево, брать на плечо и на караул и отдавать честь. Когда мейерберовские «Гугеноты» поднимаются до своей высшей точки, мы слышим в них то, что видим в прусском гвардейском батальоне. Немецкие критики называют это, как уже было сказано, эмансипацией масс.

«Эмансипированные» таким образом окружающие героя лица, в сущности, были опять-таки только масками. Если истинно характерная жизнь отсутствовала у главных действующих лиц оперы, то еще меньше она могла быть сообщена массовому аппарату. Свет, который должен был из этого аппарата падать на главные персонажи для их оживления, мог только тогда иметь какое-нибудь плодотворное влияние, когда и маски окружающих лиц получили бы откуда-нибудь извне окраску, способную ввести в заблуждение насчет их внутренней пустоты. И вот этой

окраски достигли посредством *исторического костюма*, который должен был еще ярче подчеркнуть национальный колорит.

Казалось бы, что уж здесь, при введении исторических мотивов, поэт должен оказать свое влияние на форму оперы! Мы, однако, легко заметим ошибку такого предположения, если вспомним, по какому пути до сих пор шло развитие оперы; как всеми фазами своего развития она обязана была лишь указанному выше стремлению музыканта поддержать искусственное существование своего творения; как даже к пользованию *историческими* мотивами была приведена не вследствие необходимой потребности подчиниться поэту, а под давлением обстоятельств чисто музыкального характера, давлением, которое в свою очередь исходило из совершенно неестественной задачи музыканта придать в драме одинаковое значение смыслу и выражению. Позже мы еще возвратимся к вопросу об отношении поэта к нашей современной опере, теперь же рассмотрим спокойно, с точки зрения настоящего фактора оперы — музыканта, куда его должно было завести его ложное стремление.

Музыкант, в средствах которого — как бы он ни старался — имелось только выражение и ничего больше, должен был терять способность к выражению здоровому и правдивому, по мере того как в своем неразумном усердии — в желании самому рисовать предмет, самому его создать — низвел его до бледной и бессодержательной схемы. Если он требовал не *человека*, воспроизведенного поэтом, а *механический манекен*, который можно прихотливо драпировать, чтобы приводить зрителей в восторг единственно прелестью красок и драпировки, то теперь, не будучи в состоянии представить теплое пульсирование человеческого тела в манекене, он при все возрастающем обеднении своих средств выражения должен был наконец сосредоточить свои силы исключительно на неслыханном разнообразии красок и складок этой драпировки. Историческое одеяние оперы — наиболее благодарное, так как оно, сообразно эпохе и климату, было в состоянии меняться до пестроты, — все же только дело декораторов и театральных портных, и эти два фактора поистине сделались важнейшими союзниками современного оперного композитора. Однако и сам музыкант не замедлил приспособить свою звуковую палитру к историческим костюмам. Как

мог он, творец оперы, обративший уже в своего слугу поэта, не перещеголять еще декоратора и портного? Если он уже распустил в музыке всю драму с ее действием и характерами, то как было ему не решиться разбавить музыкальной водицей еще рисунки и краски декоратора и портного?

Он сумел скрыть все дамбы, открыть шлюзы, отделяющие море от земли, и в разливе своей музыки потопить драму со всеми ее принадлежностями, с малярной кистью и ножницами.

Музыкант, однако, должен был выполнить predeterminedенную ему задачу — сделать немецкой критике, для которой, как известно, божьим попечением и создано искусство, подарок под названием *историческая музыка*. Высокое призвание вдохновило его немедленно отыскать то, что требуется.

Какой должна быть «историческая музыка», раз она обязана производить действие таковой? Во всяком случае иному, чем неисторическая музыка. В чем же, однако, разница? Очевидно, что «историческая музыка» так должна отличаться от современной, как отличается от современного старинный костюм. Не самое ли разумное в таком случае следовать тому, как поступали с костюмом, относящимся к какому-нибудь веку, — перенять и музыку того века? Жаль только, что это было не так легко, ибо в те времена — времена пикантных костюмов — не существовало еще — какое варварство! — оперы; общего оперного языка, следовательно, перенять нельзя было. Но зато тогда пели в *церквах*, и это церковное пение, если его исполнить теперь, покажется по отношению к нашей музыке чем-то удивительно чуждым. Отлично! Подайте нам церковное пение! Пусть религия перекочет в театр!

Так музыкальная нужда в исторических костюмах обратилась в христианско-религиозную оперную добродетель.

После преступных краж народных мелодий музыканты раздобыли себе римско-католическое и евангелическо-протестантское отпущение грехов, получили его за благодеяние, оказанное церкви тем, что теперь и религия, как прежде массы, была — следуя выражению немецкой критики — «эмансипирована» оперой.

Таким образом, оперный композитор вполне сделался искомителем мира, и в глубоко одушевленном, вставшем

в самораздирающий экстаз *Мейербере* мы во всяком случае, должны признать современного спасителя, агнца божия, несущего грехи мира.

Однако эта очистительная «эмансипация» церкви могла быть совершена музыкантом только условно. Если религия хотела быть освящена оперой, то ей приходилось удовольствоваться тем, чтобы благоразумно занять только некоторое, ей принадлежащее место среди остальных эмансипированных. Опера как освободительница мира должна была править религией, а не наоборот! Если бы опера сделалась религией, то ведь тогда не опера эмансиповала бы церковь, а церковь оперу.

Ради чистоты музыкально-исторического костюма к опере было желательно приобщить еще и религию, ибо единственно годная историческая музыка оставалась только в церкви. Однако иметь дело только с монахами и попами — это должно было чувствительно вредить оперной веселости! То, что прославлялось эмансипацией религии, было ведь, собственно, только оперной арией — этим пышно распутившимся ростком оперы, корнем которого являлась вовсе не потребность благоговейного самоуглубления, а погоня за забавным развлечением. Религией можно было пользоваться только как приправой — совсем так, как бывает в благоустроенной жизни государства: главным элементом остаются «принц и принцесса», с соответственным добавлением пройдох, с придворным и народным хором, кулисами и костюмами.

Но как же, однако, можно было всю эту высокопреподобную оперную коллегияю обратить в «историческую музыку»? Здесь развернулось пред музыкантом необычайно серое, туманное поле абсолютнейшей выдумки: требование творить из ничего. И посмотрите, как скоро он наладил дело! Ему нужно было заботиться только о том, чтобы музыка звучала всегда несколько иначе, чем ее привыкли слышать. Таким образом, она являлась во всяком случае своеобразной, и хорошего удара ножниц театрального портного было достаточно, чтобы сделать ее совсем уже «исторической».

Музыка как богатейшее средство выражения взяла на себя теперь совершенно новую, необыкновенно пикантную задачу — отрицать собой это выражение, которое до того она уже сделала выражаемым предметом. Средство, которое само по себе, без выражаемого предмета, в своем

стремлении сделаться самим этим предметом было ничтожно, пришло к самоотрицанию, так что результат наших теорий сотворения мира, по которым из двух отрицаний получается утверждение, вполне должен был быть достигнут оперным композитором*.

Рассмотрим несколько ближе этот прием. Если композитор хотел давать непосредственное, чистое выражение, то при всем добром желании он мог это сделать не иначе, как в музыкально-разговорной форме, которая и является для нас понятным музыкальным выражением. Если он имел в виду придать такому выражению исторический колорит и хотел достигнуть этого, сообщив ему непривычный, своеобразный призвук, то, конечно, к его услугам был способ выражения более ранней музыкальной эпохи, из которой он мог по личному усмотрению заимствовать и которой мог произвольно подражать. Таким образом, из различных своеобразностей стиля разных времен композитор и составил пестрый жаргон, которым недурно можно было пользоваться в стремлении к чуждому и необычному. Музыкальный язык, раз он отделяется от выражаемого предмета и хочет говорить сам, без содержания, по воле оперной арии, то есть быть звуковым пустословием, становится в такой степени зависимым от моды, что или совершенно подчиняется ей, или, в более счастливом случае, управляет ею, то есть вносит *новые* моды.

Таким образом, жаргон, отысканный композитором, чтобы во имя исторических намерений говорить необычно, обращается (если ему повезет) опять-таки в моду, которая, будучи раз принята, уже перестает казаться необычной и становится платьем, которое мы все носим, языком, на котором мы все говорим.

В старании композитора казаться всегда необычным ему приходится отчаяться при виде несостоятельности всех этих своих выдумок и в силу необходимости надо найти средство всегда казаться необычным, если он хочет следовать своему призванию в «исторической» музыке. Ему нужно, значит, всегда исказить даже уже самое искаженное выражение, если оно только сделалось благодаря ему привычно модным: ему нужно говорить «нет» там, где ему хочется сказать «да», радостно кривляться там, где

* Мы рекомендуем немецкой критике назвать происшедший отсюда оперный стиль *эмансипированной метафизикой*.

у него есть потребность выразить страдание, жалобно стонать там, где бы он дал волю проявиться хорошему расположению духа.

Поистине только таким путем возможно ему во всех случаях казаться необычным, особенным, пришедшим бог весть откуда. Ему нужно разыгрывать прямо полоумного, чтобы казаться «исторически характеристичным».

Этим в самом деле и было достигнуто нечто совершенно новое. Стремление к «историческому» повело к истерическому помешательству, и это помешательство, если рассмотреть его, окажется, к нашей радости, не чем иным, как — чем бы это вернее назвать? — *неоромантизмом*.

V

Искажение природы и всякой истины, которое мы видим в музыкальном выражении французских так называемых неоромантиков, находило себе кажущееся оправдание и, раньше всего, питательный материал в области музыкального искусства, лежавшей совершенно в стороне от оперы; мы легко можем определить это явление, назвав его *ложным пониманием Бетховена*.

Очень важно обратить внимание на то, что все, что до нынешнего времени оказывало истинное и положительное влияние на образование оперы, *исходило единственно из области абсолютной музыки*, а никоим образом не из поэзии и не из здоровой совместной деятельности обоих искусств. Точно так же, как нам пришлось убедиться, что со времен России история оперы обратилась в историю оперной мелодии, так в последнее время мы видим, что влияние на характер оперы, становящийся все более историко-драматическим, исходит исключительно от *композитора*, который в стремлении варьировать оперную мелодию последовательно дошел до того, что захотел ввести в мелодию самый предмет исторической характеристики и таким образом указать поэту, что он должен поставлять музыканту, чтобы соответствовать его намерениям. Если эта мелодия до сих пор искусственно насаждалась как *напев* — то есть мелодия, которая, будучи свободной от обуславливающей ее поэтической подкладки, все-таки получала новую возможность культурного развития от самого певца, — и если ее возможности сводились к подражанию первобытной, естественной мелодии народа, то теперь

жадные поиски направились наконец туда, где мелодия, освободившаяся от певца, получила дальнейшие условия жизни из механизма инструмента. *Инструментальная мелодия*, переделанная в оперную мелодию*, сделалась таким образом фактором мнимой драмы. Только до этого, конечно, и мог дойти неестественный жанр оперы.

В то время как оперная мелодия, без настоящего оплодотворения ее поэзией, переходя от насилия к насилию, влачила трудное, бесплодное существование, инструментальная музыка посредством разделения гармонического танца и песни на самые маленькие части, посредством новых, разнообразных соединений, удлинений и укорачиваний этих частей сумела выработаться в особый язык, который был произвольным в высшем художественном смысле и неспособным выразить чисто человеческое до тех пор, пока потребность в чистом и понятном выражении определенного индивидуального человеческого чувства не явилась в нем единственной потребностью для образования этих мелодических частей языка. Что этот язык, способный выразить только общие стороны чувства, в действительности совершенно был неспособен к выражению определенного, понятного индивидуального содержания — это сумел открыть инструментальный композитор, в котором желание выразить такое содержание сделалось жгучей потребностью художественного творчества.

История инструментальной музыки с того времени, как проявилась в ней эта потребность, становится историей художественного заблуждения, которое, однако, окончилось не доказательством бессилия музыки, как это было с оперой, а, наоборот, проявлением ее безграничной внутренней силы. Ошибка *Бетховена* была ошибкой *Колумба*** , который хотел отыскать новый путь в старую, уже известную Индию, а вместо того открыл новую страну. Колумб унес свою ошибку с собою в могилу: он заставил своих товарищей подтвердить клятвой, что они считают новую страну старой Индией. Но если деяние Колумба было

* Нужно обратить внимание на то, что мелодия, которая получила жизнь не от стиха, а была пригнана к нему, является уже только инструментальной мелодией; при более удобном случае мы поговорим подробнее об этом и об отношении такой мелодии к оркестру.

** Уже в моем «Произведении искусства будущего» я сравниваю Бетховена с Колумбом; я должен еще раз напомнить об этом сравнении, так как в нем есть еще одно важное сходство, которого я раньше не коснулся.

следствием ошибки, оно тем не менее сняло повязку с глаз мира и самым непреложным образом представило людям настоящую форму Земли и такое ее богатство, о котором даже не помышляли. Благодаря гениальной ошибке Бетховена нам открылась неисчерпаемая сила музыки. Его бесстрашное, героическое старание сделать художественно невозможное художественно необходимым показало нам безграничную способность музыки к разрешению всякой задачи, если только она желает быть тем, что она есть на самом деле, — *искусством выражения*.

В ошибке Бетховена и пользе его художественного подвига мы могли убедиться только тогда, когда рассмотрели его произведения в полном их объеме; когда вместе со своими произведениями он стал для нас законченным явлением и когда по художественному успеху его последователей, которые переняли ошибку учителя как несвойственную им и к тому же без исполинской силы его стремлений, нам стала ясна сама ошибка. Но современники и непосредственные последователи Бетховена заметили в его отдельных произведениях только то, что явилось им по силе их восприимчивости понятным, частью как увлекательное впечатление целого, частью как особенности детального строения. До тех пор пока Бетховен в согласии с музыкальным духом своего времени выражал в своих произведениях только высший момент развития этого духа, влияние его творчества могло быть лишь благотельным для окружающих.

Однако начиная с того времени, когда в тесной связи с болезненно охватывающими впечатлениями жизни в художнике все с большей силой вырастала как понятное проявление сочувствия к человеку потребность в ясном выражении особых, характерно индивидуальных чувств, стало быть, с того времени, когда ему все меньше приходилось писать музыку вообще, выражаться в ней приятно, увлекательно и возбуждающе; когда его внутреннее существо побуждало его выразить своим правильно понятым искусством определенное содержание, представляющее собой результат его чувств и воззрений, — с того времени начинается большой болезненный период страдания глубоко возбужденного человека и заблуждающегося в силу необходимости художника, который в страшных судорогах болезненно-блаженного лепета, в пифийском воодушевлении должен был производить впечатление гениального по-

мешанного на любопытного слушателя, не понимавшего его, потому что он не мог выразить своих чувств.

В произведениях второй половины своей художественной жизни Бетховен большей частью непонятен, скорее, даже ложно понимаем там, где он наименее хочет выразить особое, индивидуальное содержание. Он выходит за пределы абсолютно музыкального, признанного непосредственно понятным, то есть за пределы всего сходного по форме и выражению с танцем и песней, чтобы заговорить языком, который часто кажется прихотью и который, не будучи чисто музыкальным, связан поэтическим намерением, не могущим, однако, выразиться в музыке с такой ясностью, как в поэзии. Мы должны рассматривать большую часть произведений Бетховена этой эпохи как бессознательные опыты образовать язык для выражения своих потребностей; они часто являются как бы эскизами для картины, сюжет которой художник представлял себе ясно, но не отдавал себе ясного отчета в распределении подробностей. Однако он не мог создать картины раньше, чем согласовал ее сюжет со средствами выражения, раньше, чем понял его в более широком смысле и все индивидуальное в нем обратил в музыкальные краски — следовательно, до некоторой степени обратил в музыку самый предмет. Если бы миру достались только эти, готовые уже, картины, в которых Бетховен говорил с приводящей в восторг благодетельной ясностью и понятностью, то во всяком случае меньше запутывающего и обманчивого влияния оказали бы те ложные взгляды, которые распространились благодаря ему. Но музыкальное выражение в своей обособленности от условий выражения неумолимо и непреложно уже подчинилось модным прихотям, а следовательно, и всем условиям самой моды; мелодические, гармонические или ритмические черты так обольстительно ласкали слух, что ими стали злоупотреблять свыше всякой меры. Износившись, однако, скоро они вызвали такое отвращение, что сделались невыносимыми, даже смешными.

Кто старался сделать музыку общедоступно-привлекательной, тому важнее всего была забота казаться возможно новым в этих характерных чертах чисто музыкального выражения, а так как пища для этой новизны добывалась всегда только из области музыкального искусства и никогда не могла быть заимствована из сменяющихся

явлений жизни, то такой музыкант, естественно, должен был узреть пользу именно в тех сочинениях Бетховена, которые мы назвали эскизами к его большим картинам и в которых его отчаянное искание по всем направлениям новых музыкальных средств выражения часто проявлялось в судорожных чертах¹⁸; они должны были непонятливому слушателю представляться очень странными, оригинальными, редкими и во всяком случае совершенно новыми. Внезапно прерывающиеся, быстро перекрещивающиеся, часто звучащие почти одновременно, тесно между собой переплетающиеся возгласы боли и радости, восторга и ужаса в том виде, как их перемешал музыкант, бессознательно ищущий звуков выражения в редкостных гармонических мелизмах и ритмах, чтобы таким путем достигнуть выражения определенного, индивидуального чувства,— все это, понятное только со стороны формальной внешности, привело к развитию чистой техники у тех композиторов, которые в принятии этих бетховенских странностей и пользовании ими нашли питательный элемент для своего общедоступного музицирования. В то время как большая часть *старых* композиторов могла понять и допустить в бетховенских сочинениях только то, что находилось в стороне от особенностей его художественного существа и являлось расцветом прежнего беззаботного периода искусства, *молодые* композиторы переняли главным образом внешнее и странное из позднейшей манеры Бетховена.

Так как перенять тут можно было только внешность, ибо содержание этих редкостных черт в действительности оставалось невыразимой тайной композитора, то вслед за тем явилась необходимость приискать еще и какое-нибудь содержание, которое, несмотря на свою общедоступность, дало бы возможность применить и эти черты, указывающие на особенное и индивидуальное.

Такой предмет можно было, конечно, найти только вне музыки, а для чистой инструментальной музыки его могла дать опять-таки лишь фантазия. Намек на музыкальное изображение предмета, взятого из природы или человеческой жизни, был дан слушателям как программа, и фантазии предоставлялось согласно с этим объяснять все те музыкальные странности, которые теперь в необузданном произволе могли дойти до пестрой, хаотической путаницы.

Немецкие музыканты были по духу достаточно близки к Бетховену, чтобы остаться в стороне от этого странного направления, которое вытекло из ложного понимания композитора. Они старались спастись от результатов этой манеры выражения тем, что смягчали ее крайние стороны, и, переплетя старую манеру выражения с новой, выработали из этой художественной смеси общий, так сказать, абстрактный стиль, который долго давал возможность прилично и благопристойно музицировать без опасения серьезной помехи со стороны сильных индивидуальностей. Если Бетховен в большинстве случаев производит на нас впечатление человека, который хочет нам что-то сказать, чего он, однако, не может ясно выразить, то, наоборот, его современные последователи кажутся людьми, которые удивительно обстоятельным образом сообщают нам о том, что сказать им решительно нечего.

В пожирающем всякие направления искусства Париже жил некий француз необычайного музыкального ума, доведший до высшей точки развития то направление, о котором говорится выше. *Гектор Берлиоз* является непосредственным и наиболее энергичным отростком Бетховена в ту сторону, от которой Бетховен уклонялся каждый раз, когда — как я раньше определил — он от эскизов переходил к настоящим картинам. Часто поверхностно брошенные, смелые и яркие росчерки пера, в которых выражались попытки Бетховена отыскать новые средства выражения, попадали в руки его жадного ученика как единственное наследие великого художника. Быть может, то было догадкой, что наиболее законченная картина Бетховена — его последняя симфония есть вообще последнее произведение в этом роде; догадкой, которую Берлиозу, тоже захотевшему создавать великие произведения, могло внушить его эгоистическое желание отыскать в этих картинах сущность бетховенского стремления, хотя стремление это, право же, имело целью вовсе не удовлетворение фантастических прихотей. Ясно одно — что художественное воодушевление Берлиоза вызвано было той влюбленностью, с которой он рассматривал эти причудливо завитые росчерки. Ужас и восторг охватывали его при взгляде на загадочные, волшебные письма, в которые композитор облек восторг и ужас, чтобы выразить тайну, которую он никогда не мог выразить в музыке и которую тщетно пытался выразить одною ею. При этом зрелище у наблю-

дателя кружилась голова; пред его глазами неся пестрый хаотический танец ведьм, мутивший его зрение; ослепленный, он думал, что видит живые, телесные образы там, где в действительности только призраки играли его фантазией. Это вызванное призраками головокружение и было вдохновением Берлиоза. Когда он приходил в себя, то со слабостью человека, отравленного опиумом, замечал вокруг лишь холодную пустоту, которую старался оживить, вновь вызывая в себе лихорадочные сновидения; это ему удавалось только путем трудной, мучительной дрессировки и столь же трудного и мучительного использования всей своей музыкальной утвари.

В стремлении воспроизвести редкие картины возбужденной фантазии, чтобы ясно и осязательно представить их своей неверующей парижской свите, Берлиоз довел свой огромный музыкальный ум до невиданной доселе технической способности.

То, что он хотел сказать людям, было так странно, так необычно и неестественно, что нельзя было этого выразить простым человеческим органом — ведь все это было совершенно нечеловеческим.

Мы знаем теперь те сверхъестественные чудеса, при помощи которых некогда священники вводили в обман доверчивых людей, чтобы заставить их уверовать, что им является бог. Всегда эти чудеса устраивала одна только механика. Так и тут все неестественное при помощи чудес механики преподносилось смущенной публике как сверхъестественное, и *оркестр Берлиоза* есть поистине такое чудо.

Берлиоз довел развитие этого механизма до прямо изумительной высоты и глубины, и если мы изобретателей современной индустриальной механики признаем благодетелями государства, то Берлиоза должно прославлять как истинного спасителя нашего музыкального мира, ибо он дал музыкантам возможность путем употребления неслышанно разнообразных, чисто механических средств производить сильнейшее впечатление хотя бы самым нехудожественным и ничтожным содержанием.

Слава мастера механики, наверное, не прельщала Берлиоза в начале его художественного пути — в нем жил истинно художественный порыв; и этот порыв был жгучий, всепоглощающий. То, что в стремлении дать удовлетворение этому порыву он достиг высшей точки упомянуто-

го выше направления при посредстве нездорового, нечеловеческого элемента, благодаря чему как художник он должен был погрязнуть в механике, а как сверхъестественный, фантастический мечтатель — потонуть во всепоглощающем материализме, — это служит предостерегающим примером, явлением, тем более заслуживающим глубокого сочувствия, что Берлиоз и в настоящую минуту снедаем истинно художественными стремлениями, хоть погребен уже навек под грудой своих машин.

Он является трагической жертвой направления, успехи которого другими эксплуатировались бесчувственно, с бесстыдством и равнодушной развязностью. Опера, к которой мы теперь возвращаемся, проглотила и неоромантику Берлиоза, как жирную, вкусную устрицу, и это удовольствие снова придало ей упитанный, самодовольный вид.

Благодаря *современному оркестру* опера получила из области абсолютной музыки огромный прирост средств разнообразнейшего выражения, которые теперь в воображении оперного композитора должны были стать «драматическими». Раньше оркестр был не чем иным, как гармоническим и ритмическим дополнением оперной мелодии. Как бы он ни был богато и даже роскошно наделен в этом отношении, он все-таки оставался подчиненным мелодии, и там, где оркестр принимал непосредственное участие в ее исполнении, это делалось только для того, чтобы заставить безусловную владычицу — мелодию — посредством разукрашивания ее свиты казаться еще более блестящей и гордой. Все относящееся к необходимому сопровождению драматического действия было заимствовано для оркестра из области балета и пантомимы, в которых мелодическое выражение развилось из народного танца совершенно по тем же законам, как оперная ария развилась из народного напева. Этот напев был обязан своим украшением и развитием произвольным симпатиям певца, а впоследствии изобретательским попыткам композитора; тем же самым балетная мелодия обязана танцору и пантомимисту. В обоих, однако, невозможно было подрубить корень их сущности, ибо, находясь вне оперной почвы, он оставался неизвестным и недоступным для факторов оперы. Эта сущность выражалась в резко очерченной мелизматической и ритмической форме, внешность которой ком-

позиторы нарочно видоизменяли; они не могли, однако, никак сгладить ее линий без того, чтобы неудержимо не расплыться в неопределеннейшем хаосе выражения. Таким образом танцевальная мелодия овладела самой пантомимой; пантомимист не мог выразить жестами ничего, кроме того, что в состоянии была сопровождать соответствующая танцевальная мелодия, связанная строгими ритмическими и мелизматическими условностями. Он обязан был строго соразмерять со способностью музыки свои движения и жесты, а следовательно, и то, что ими выражалось; должен был шаблонно и стереотипно сам приспособлять свои средства точно так, как в опере певцу приходилось умерять свои драматические силы сообразно со средствами стереотипного драматического выражения арии; он не мог проявлять своей собственной драматической силы, которой в действительности принадлежит сила закона.

В неестественном отношении друг к другу художественных факторов в опере, как и в пантомиме, музыкальное выражение застыло в формализме. В особенности оркестр как сопроводитель танца и пантомимы не мог достичь той способности выражения, которую он должен был бы приобрести, если бы *предмет* оркестрового сопровождения — драматическая пантомима — развился согласно своей собственной неисчерпаемой внутренней силе и, таким образом, сам по себе дал оркестру материал для истинного творчества. В опере до сих пор оркестру в сопровождении пантомимического действия также доступно было только банальное ритмико-мелодическое выражение; его разнообразили единственно пышностью и блеском внешнего колорита.

В самостоятельной инструментальной музыке это застывшее выражение было нарушено тем, что ее мелодическая и ритмическая форма действительно распалась на отдельные части, которые теперь по чисто музыкальным соображениям плавилась в новые, бесконечно разнообразные формы. *Моцарт* в своих симфонических произведениях начал еще с цельной мелодии, которую как бы шутя разлагал контрапунктически на все меньшие части. Характерное творчество *Бетховена* началось уже с этих раздробленных частей, из которых на наших глазах он воздвигал все более богатые и величественные здания. *Берлиоз* же обрадовался пестрой путанице и все причудливее сочетал

кусочки. Непомерно большую машину-калейдоскоп, куда по своему вкусу он ссыпал эти цветные камешки, он преподнес в виде оркестра современному оперному композитору. И вот эту изрезанную, изрубленную, разбитую на атомы мелодию, части которой он по своему усмотрению сочетал возможно противоречивее, бессвязнее, крикливее и причудливее, взял теперь оперный композитор из *оркестра* и перенес в само пение.

Если такого рода мелодия в оркестре звучала фантастически, то это было все-таки извинительно: трудность, прямо невозможность высказаться определенно одною музыкой привела уже к этой фантастической причудливости даже серьезнейших музыкантов. В опере же, где поэзия ясным словом дает музыканту совершенно естественную точку опоры, для того чтобы выражать уверенно, безошибочно, такое бесстыдное запутывание всякого выражения, это намеренно утонченное искалечивание каждого еще здорового органа, как оно в виде карикатурного нанизывания чуждых друг другу и различных в основе мелодических элементов проявляется в новейшей опере,— все это должно приписать только полнейшему безумию композитора, который в высокомерном стремлении сотворить драму для себя самого из чисто музыкальных средств при только *служебной* роли поэзии неизбежно должен был прийти к тому, чтобы сделаться для всякого благоразумного человека посмешищем.

Композитор, который со времен Россини развивался только в направлении легкомыслия и жил только абсолютной оперной мелодией, теперь вследствие непомерно разросшегося музыкального аппарата, исходя из мелодической фривольности, считал себя призванным смело и бодро приступить к драматической *характеристике*. Как автора таких «характеристик» некоего весьма известного оперного композитора прославляла не только публика, которая уже давно сделалась соучастницей его преступления против музыкальной правды, но и художественная критика. При взгляде на большую мелодическую чистоту прежних эпох и по сравнению с ними критика, правда, осуждает мейерберовскую мелодию, как *легкомысленную* и *бессодержательную*, но из уважения к совершенно новым чудесам в области «характеристики», которые расцвели из его музыки, этому композитору было дано отпущение грехов, сопровождавшееся признанием, что *музыкально-драмати-*

ческая характеристика, в конце концов, возможна только при *легкомысленной, бессодержательной мелодике*; это вызвало наконец у эстетики недоверие к оперному жанру вообще.

Представим себе вкратце сущность этой «характеристики» в опере.

VI

Современная «характеристика» в опере существенно разнится от того, что являлось характеристикой до Россини,— в направлении, например, Глюка или Моцарта.

Глюк сознательно старался в декламационном речитативе или певучей арии при полном сохранении их формы и инстинктивном стремлении соответствовать обычным требованиям, обуславливающимся их чисто музыкальным содержанием, по возможности верно выразить музыкой то чувство, о котором говорит текст; раньше же всего он старался не исказить чисто декламационной стороны стиха в угоду музыке. Он хотел говорить в музыке верно и понятно.

Моцарт в силу своей здоровой природы мог говорить только верно. С одинаковой ясностью выражал он и риторическую напыщенность и истинно драматическую речь: серое у него было серым, а красное красным. Но только это серое и это красное, окропленное освежающей росой его музыки, распускалось во всех нюансах первоначальной краски и являлось разнообразно серым или разнообразно красным. Его музыка невольно облагораживала все полагающиеся ей по театральной конвенции характеры тем, что шлифовала их, как шлифуют дикий камень, обращала со всех сторон к свету и держала в том направлении, в котором отражались наиболее блестящие лучи света. Таким образом он сумел при воспроизведении характеров, например в «Дон Жуане», достигнуть такой полноты выражения, что Гофману пришла мысль¹⁹ установить между ними самые глубокие и таинственные отношения, о которых не подозревали ни поэт, ни композитор. Несомненно, однако, что Моцарт не мог бы до такой степени быть характеристичным благодаря одной только музыке, то есть в том случае, если бы характеры не были уже налицо в произведении поэта. Чем больше мы будем в состоянии сквозь блеск красок моцартовской музыки рассматривать ее сущность, с тем большей ясностью уви-

дим яркое и определенное предназначение поэта, которое своими штрихами и линиями обуславливало краски музыканта: без них эта чудесная музыка была бы прямо невозможной. Эта счастливая связь между поэтом и композитором, подмеченная нами в главном произведении Моцарта, при дальнейшем развитии оперы снова исчезает до тех пор, пока, как мы видели, *Россини* совершенно ее не уничтожил и не сделал абсолютную мелодию единственным фактором оперы — фактором, которому должны подчиниться все остальные, раньше же всего должны подчиниться интересы поэта. Кроме того, мы видели, что протест *Вебера* против *Россини* был направлен только против поверхностности и бесхарактерности этой мелодии, а вовсе не против неестественного отношения музыканта к самой драме. Наоборот, Вебер даже усилил неестественность этого положения тем, что, облагородив характер мелодии, создал себе еще более высокое положение в отношении к поэту, более высокое в той именно степени, в какой его мелодия по благородству характеристики превосходила мелодию *Россини*. <...>

Не только *Россини*, но и сам Вебер столь решительно сделал абсолютную мелодию главным содержанием, что, оторванная от драматической связи и даже отделенная от текста, она в чистом виде сделалась собственностью публики. Мелодия должна быть такою, чтобы, будучи сыгранной на скрипке, на любом духовом инструменте или фортепиано, она не потеряла ни капли своей собственной эссенции, раз уж она хочет быть настоящей мелодией для публики.

Публика шла, чтобы и в веберовских операх услышать возможно больше таких мелодий, и композитор очень ошибался, когда льстил себя надеждою, что его лакированная декламационная мозаика будет принята публикой за мелодию. А это имело для него принципиальную важность. Если в глазах Вебера эта мозаика могла получать смысл только благодаря тексту, то публика с полным на то правом относилась к тексту совершенно равнодушно. С другой стороны, оказывалось, что и текст не вполне выражен музыкой. Именно эта-то незрелая, половинчатая мелодия и отвращала внимание слушателя от текста, направляя его на мысленное образование полной мелодии, неосуществленной в действительности. Таким образом, желание видеть воплощение поэтической мысли заранее подавля-

лось в слушателе, наслаждение же мелодией суживалось настолько, насколько было не удовлетворено пробужденное желание услышать ее. Кроме тех мест в «Эврианте», где композитор по художественным соображениям считал уместным применить свою полную, естественную мелодию, мы видим, что его высшие художественные стремления в этом произведении увенчались истинным успехом только там, где из любви к правде он вовсе отказался от абсолютной мелодии и — как в начальной сцене первого акта — посредством благороднейшего и вернейшего музыкального выражения воспроизводит драматическую речь как таковую, — где он, следовательно, выразительницей своих художественных намерений делает не музыку, а поэзию, музыкой же пользуется только для служения этим намерениям, могущим осуществиться с такой полнотой и убедительнейшей правдивостью опять-таки лишь при помощи музыки.

Критика не обратила на «Эврианту» того внимания, какого она заслуживает по своему необыкновенно поучительному содержанию. Публика высказывалась нерешительно, полузаинтересовавшись, полунедовольно. Критика, которая, в сущности, всегда только прислушивается к голосу публики, чтобы или быть отголоском ее мнения и внешнего успеха, или слепо осуждать это мнение, не сумела ясно определить различные, по существу, элементы, которые соприкасаются в этом произведении самым противоречивым образом; не сумела объяснить безуспешность произведения стремлением композитора объединить эти различные элементы в гармоническое целое. Однако, сколько существует опера, не было произведения, в котором внутренние противоречия всего жанра в благородном стремлении достигнуть совершенства были бы более последовательно и откровенно выражены композитором, в равной мере одаренным, глубоко чувствующим и любящим правду.

Эти противоречия суть *абсолютная, существующая ради себя самой мелодия и истинное драматическое выражение на всем протяжении оперы*. Здесь необходимо должно было быть принесено в жертву что-нибудь одно — мелодия или драма.

Россини принес в жертву драму; благородный Вебер хотел ее восстановить силой своей задумчивой мелодии. Ему пришлось убедиться в том, что это невозможно.

Уставший, истомленный мучительным трудом над «Эвриантой», он погрузился в мягкие пуховики восточных мечтаний; волшебный рог Оберона донес до нас его последнее дыхание.

То, чего безуспешно стремился достигнуть благородный, милый Вебер, воспламененный святой верой по все силе своей чистой мелодии, добытой из прекрасного духа народа, решил теперь осуществить друг его юности *Яков Мейербер*²⁰ с точки зрения мелодии Россини.

Мейербер пережил все фазы развития этой мелодии, к тому же не абстрактно, издали, а в самой реальной близости, находясь всегда на месте этого развития. Как еврей, он не имел родного языка, который бы неразрывно сросся с нервами его внутреннего существа; он говорил с одинаковым интересом на всяком современном языке и перелагал его на музыку, руководясь симпатиями не к свойствам этого языка, а к его способности подчиниться абсолютной музыке. Это свойство Мейербера делает его похожим на Глюка; последний так же, будучи немцем, сочинял итальянские и французские оперные тексты. <...>

Глюку важна была живая речь вообще (все равно на каком языке), так как в ней одной он находил оправдание для мелодий. Со времени Россини эта речь совершенно была вытеснена абсолютной мелодией; только ее материальные подмости в виде гласных и согласных служили в пении связующим материалом музыкальных звуков. Мейербер по своему равнодушию к духу всякого языка и своей вытекающей отсюда способности легко осваиваться с его внешностью (способности, которая благодаря современному образованию вообще сильно развилась) пришел к тому, что стал интересоваться только абсолютной, свободной от всякой связи с языком мелодией; сверх того, благодаря этому он имел возможность правильно подмечать явления в ходе развития оперной музыки, всегда и везде он следовал за ними по пятам. Достоинно внимания, что он именно следовал за этим ходом, а не двигался с ним вместе и еще меньше того шел впереди. Подобно скворцу, он следует за плугом в поле и из только что вспаханной борозды весело выклевывает червей. Ни одно направление не принадлежит ему, но все он перенял у предшественников и разрабатывает чрезвычайно эффективно; к тому же он делает это с такой поспешностью, что

предшественник, к словам которого он прислушивается, не успеет еще выговорить слова, как он уже кричит целую фразу, не заботясь о том, правильно ли понял смысл слова. Отсюда и происходило, что он всегда говорил несколько иное, не вполне то, что хотел сказать его предшественник. Однако шум, производимый фразой, сказанной Мейербером, бывал так оглушителен, что предшественнику уже самому не удавалось выразить настоящего смысла своих слов: волей-неволей, чтобы также иметь возможность говорить, он должен был присоединить свой голос к этой фразе. <...>

Есть нечто глубоко печальное в том, что при обзоре нашей истории оперы приходится говорить хорошее только о покойниках, а живых преследовать беспощадным упреком! Если мы хотим быть беспристрастными — а мы обязаны быть таковыми, — то признаем, что только умершие служители нашего искусства заслужили славу мученичества, потому что если они и находились в заблуждении, то это заблуждение проявлялось в них так благородно и прекрасно, а они сами так серьезно и свято верили в его правдивость, что, глубоко страдая, они в то же время с радостью приносили ему в жертву свою художническую жизнь.

Ни один из ныне живущих и творящих композиторов не пойдет по внутреннему побуждению на такое мученичество; заблуждение так очевидно, что никто в него больше искренно не верит. Без веры в него, без радости оперное искусство для современных композиторов низвелось просто до предмета спекуляции. Не видно больше даже россиниевских сладострастных улыбок — всюду лишь зевота скуки или хохот безумия! Вид этого безумия почти привлекает нас; в нем мы видим последнее дыхание тех иллюзий, которым некогда приносились такие благородные жертвы. Мы имеем здесь в виду не те мошеннические стороны отвратительной эксплуатации наших оперно-театральных условий, героем которых является последний из живущих и еще творящих композиторов; это могло бы только исполнить нас негодованием, в котором мы, пожалуй, дошли бы до нечеловеческой жестокости по отношению к этой личности, если бы захотели приписать ей одной всю противную испорченность положения, хотя, несомненно, она причастна этому в той степени, в какой мы видим ее на головокружительной высоте, в короне и со скипет-

ром в руках. Но разве мы не знаем, что короли и князья в их произвольных деяниях оказываются в настоящее время самыми несвободными людьми? Нет, обратим внимание в этом короле оперной музыки на черты безумия, и он предстанет нам лишь жалким и страшным, а вовсе не заслуживающим презрения! Но во имя вечного искусства мы должны точно определить природу этого безумия, ибо из его искажения мы ясно можем понять, в чем состоит само заблуждение, которое создало этот род искусства, и нам будет ясно его ошибочное основание тогда, когда с бодрым молодым духом мы захотим обновить искусство.

К этому исследованию мы можем быстрыми и верными шагами направиться уже и теперь, ибо, по существу, мы уже объяснили это безумие; нам нужно еще только обратить внимание на его характерные черты, чтобы определить его уже вполне ясно.

Мы видели пустую, то есть лишенную всякой связи с поэтическим текстом, оперную мелодию, напитанную национальными песнями и вдавшуюся в исторические характеристики. Мы видели дальше, как при постепенном исчезновении характерной индивидуальности в деяниях главных действующих лиц драмы характерность действия переходила ко вторым персонажам — «эмансипированной» массе, и только в виде рефлекса должна была отражаться в деяниях героев. Мы заметили, что окружающей массе лишь при помощи исторического костюма мог быть придан сколько-нибудь определенный характер, и видели композитора, которому, чтобы упрочить за собой верховенство, приходилось посредством необычного пользования своими чисто музыкальными вспомогательными средствами устранять декоратора и театрального портного, которым, собственно, и принадлежала заслуга исторической характеристики. Мы видели, наконец, как композитор из ужасного направления инструментальной музыки создал особый род мозаичной мелодии, которая своими произвольнейшими соединениями давала ему возможность во всякую минуту, когда бы ему это ни понадобилось, казаться особенным, необычным; благодаря этому он считал возможным создать отпечаток какой-то специальной характеристики при помощи оркестра, пользование которым было построено на чисто математических расчетах.

Мы не должны упускать из виду, что все это в конце

концов становилось невозможным без содействия поэта, и потому остановимся на минуту на современных отношениях музыканта к поэту. Новое направление оперы пришло через Россини из Италии; там поэт был низведен до нуля. С перенесением россиниевского направления в Париж изменилось также положение поэта. Мы определили уже свойства французской оперы и поняли, что ее сущностью были занимательные слова куплета. В прежнее время во французской комической опере композитору был отведен поэтом только определенный участок, который он сам должен был обработать для себя, в то время как поэту оставалось владение всем полем. Если же этот музыкальный участок в силу обстоятельств так разросся, что с течением времени заполнил собой все поле, то поэту все-таки еще оставалось звание владельца; музыкант считался ленником, который смотрел на лен как на наследственную собственность и, как в старинной римско-немецкой империи, присягал королю, своему сюзерену. Поэт трудился, музыкант извлекал выгоды. И при всем том в этом положении еще создано было то наиболее здоровое, что могло быть извлечено из оперы как драматического жанра. Поэт действительно старался находить положения и характеры — сочинять занимательную, захватывающую пьесу, которую он приспособлял для музыканта и музыкальных форм только в конце работы. Таким образом, слабая сторона французских оперных либретто заключалась скорее в том, что в большинстве случаев они по своему содержанию вовсе не обуславливали необходимости музыки, чем в том, что с самого начала поглощались ею. В театре «Opéra comique» популяризировался забавный, милый и веселый жанр, который представлял наиболее положительные результаты тогда, когда музыка непринужденно и естественно могла слиться с текстом. Скриб²¹ и Обер обратили затем этот жанр в помпезный язык так называемой большой оперы. В «Немой из Портичи» мы можем еще ясно распознать хорошо задуманную театральную пьесу, где драматический интерес никогда преднамеренно не подчиняется чисто музыкальному.

Однако драматическое действие, по существу, здесь уже передано окружающей массе; главные личности являются скорее говорящими представителями толпы, чем личностями, действующими в силу индивидуальной потребности. Так слабый поэт, смущенный тем импонирующим хаосом,

который произвела на него большая опера, опустил поводья лошадей, а затем и вовсе выронил их из рук. Если в «Немой» и «Телле» этот автор текста держал еще поводья в руках — ибо Россини и Обер заботились лишь о том, чтобы в прекрасной оперной карете устроиться в одинаковой степени музыкально удобно и мелодически приятно, не думая, как и куда опытный кучер направит экипаж, — то Мейербер, которому такие мелодические приятности были не особенно свойственны, решил отнять и вожжи у кучера, чтобы вычурами самой езды привлечь нужное внимание; этого ему не удавалось сделать, покуда в карете находилась только его музыкальная особа. <...> Мейербер хотел иметь непомерно пеструю, историко-романтическую, чертовски-религиозную, набожно-сладокрастную, фривольно-святую, таинственно-наглуую, сентиментально-мошенническую драматическую смесь, чтобы из нее раздобыть материал для весьма любопытной музыки, что ему по свойствам его сухой музыкальной натуры опять-таки никогда не удавалось. Он чувствовал, что весь этот накопленный запас музыкальных эффектов может произвести необыкновенное действие, если его собрать со всех углов, набросать в одну кучу, подбавить сюда театрального пороха с канифолью и с небывалым треском взорвать.

То, что он для этого потребовал от своего поэта, было известного рода условие перенесения на сцену берлиозовского оркестра, но — замечательно! — с унижительным низведением последнего до базиса россиниевских певческих трелей и фермат — ради «драматической» оперы! Привести все имевшиеся налицо музыкальные эффекты в гармоническое сочетание при помощи драмы ему по его намерениям показалось бы совершенно ошибочным, ибо Мейербер вовсе не был мечтателем-идеалистом. Глядя на современную оперную публику умным, практическим взглядом, он видел, что никого он этим гармоническим сочетанием не привлечет на свою сторону, но что таким винегретом, наоборот, всех удовлетворит, каждого по своему.

Важнее всего была ему запутанная пестрота и кутерьма, и веселый Скриб в поте лица своего должен был сочинять для него величайшие драматические путаницы.

А музыкант с хладнокровной деловитостью смотрел на это изготовление и спокойно обсуждал, на какую составную часть такой неестественной путаницы наложить

тот или другой лоскуток из своего музыкального склада запасов, как бы сделать это настолько кричаще, эффектно, чтобы показаться необыкновенно странным, а таким образом и «характеристичным».

Так развивал он в глазах художественной критики способность музыки к *исторической характеристике* и довел ее до того, что ему, в виде тончайшей лести, было сказано, что тексты его опер очень плохи и мизерны, *но до чего же он сумел их украсить своей музыкой!* Таким образом, музыка достигла полного триумфа: композитор совершенно уничтожил поэта, и на развалинах оперной поэзии *музыкант* был коронован венцом истинного *поэта!*

Тайна мейерберовской оперной музыки — *эффект*. Чтобы объяснить, что должно понимать под словом «эффект», нам важно заметить, что мы употребляем это слово тогда, когда не хотим воспользоваться другим, близко подходящим к нему словом — «воздействие». Наше естественное чувство представляет себе понятие «воздействие» только в связи с предшествующей причиной; там, где мы, как в данном случае, невольно должны усомниться в существовании такой связи или, может быть, даже знаем, что этой связи нет налицо, мы в затруднении ищем слово, которое бы хоть как-нибудь объяснило нам впечатление, получаемое нами, например, от мейерберовских произведений, и в таком случае мы употребляем иностранное слово, не вытекающее непосредственно из нашего естественного чувства, как, например, это: «эффект». Чтобы точнее определить, что понимается под этим словом, мы должны назвать эффект *впечатлением без причины*.

В самом деле, мейерберовская музыка производит на того, кто ее воспринимает, впечатление без причины. Такое чудо возможно только для внешней музыки, то есть для средства выражения, которое издавна (в опере) старалось сделаться независимым от предмета выражения и проявляло эту независимость, которой оно вполне достигло, тем, что предмет выражения — единственно только и способный давать этому выражению жизнь, меру и оправдание — оно низводило до нравственной и художественной ничтожности; низводило в такой степени, что он должен был теперь получать жизнь, меру и оправдание из акта музыкального произвола, то есть лишился всякого истинного выражения.

Однако самый этот акт мог быть осуществлен только в связи с другими моментами абсолютного действия. В чистой инструментальной музыке апеллировали к объясняющей силе фантазии, которой в виде программы или названия давалась точка опоры. В опере такая опора должна была уже сделаться вполне реальной — предполагалось освободить фантазию от всякой мучительной работы. Те моменты жизни человека или природы, которые там служили программой, здесь воспроизводились в самой материальной реальности для того, чтобы изобразить фантастическое действие без содействия самой фантазии. Эту материальную опору композитор получил из сценической механики, взяв воспроизводимые ею действия сами по себе, то есть он отделил их от предмета, который, стоя вне области механики, на почве поэзии, изображающей жизнь, мог бы их обусловить и оправдать. <...>

Я не брался писать критику мейерберовской оперы, а хотел изобразить в ней сущность современной оперы в связи со всем жанром вообще. Если в силу природы предмета мне часто и приходилось придавать ему характер исторического, я все-таки не должен был соблазняться желанием входить в исторические детали. Если бы я хотел подробно охарактеризовать способность и призвание Мейербера к драматической музыке, то ради торжества истины, которую я вообще стараюсь вполне выяснить, я должен был бы в высшей степени подчеркнуть одно замечательное явление в его произведениях. В мейерберовской музыке сказывается такая ужасная пустота, поверхностность и художественное ничтожество, что мы и его чисто музыкальные способности — особенно по сравнению с огромным большинством его современников-композиторов — свели к нулю. Нас не должно удивлять, что он все-таки достиг такого успеха у оперной публики Европы; это чудо легко объяснится, если мы посмотрим, какова эта публика. Нас интересует только и представляется нам поучительным одно чисто художественное наблюдение. Дело в том, что мы видим, как при явной неспособности этого знаменитого композитора из собственных музыкальных средств создать известную художественную жизнь он тем не менее в некоторых местах своей оперной музыки возвышается до неоспоримейшей, величайшей художественной

силы. Эти места — плод истинного вдохновения, и если мы посмотрим ближе, то увидим, чем вызвано это вдохновение. Оно вызвано истинно поэтическими положениями драмы. Да, там, где поэт забыл о своих подданных отношениях к музыканту, где он при своей драматическо-компиляторской работе невольно нашел момент, когда начал дышать свободным, освежающим воздухом человеческой жизни, он принес внезапно это одухотворяющее дыхание и музыканту. Исчерпав все средства своих музыкальных предшественников, музыкант все-таки не мог создать ни одной действительно новой черты, а тут сразу он нашел богатейшее, благороднейшее и трогательное душу музыкальное выражение. Я вспоминаю здесь об отдельных чертах известной любовной сцены четвертого акта «Гугенотов», и особенно о чудной мелодии в *Ges-dur*, вырастающей как благоухающий расцвет ситуации, захватывающей блаженной болью человеческое сердце и принадлежащей к очень немногим и, несомненно, законченнейшим произведениям этого рода. С искреннейшей радостью и неподдельным восторгом я ставлю это на вид, ибо здесь-то именно сказывается так ясно и непреложно сущность искусства; мы с восторгом видим, как даже и у извращеннейшего музыкальных дел мастера должна явиться способность к правдивому творчеству, раз он вступит в область необходимости, которая сильнее его эгоистического произвола, раз его ложные стремления нечаянно направятся на путь настоящего искусства, к его собственному спасению.

Но то обстоятельство, что здесь нужно упомянуть только об отдельных черточках, а не о цельной, большой черте, не о целой любовной сцене, а только об одном ее моменте, побуждает нас вспомнить о суровой природе этого безумия, истребляющего в зародыше развитие благороднейшей способности музыканта; навязывающей его музе пошлую улыбку отвратительного кокетства или уродливый смех безумного властолюбия. Это безумие есть рвение музыканта сделать для себя и из своих средств все то, что вовсе недоступно ему и его средствам, в общем построении чего он может только принять участие, если ему на это дадут возможность средства другого. При этом неестественном усердии, в котором музыкант, чтобы удовлетворить свое тщеславие, хотел представить в блестящем свете свои непомерные силы, его средства, в действитель-

ности чрезвычайно богатые, доведены были до нищенской бедности, в которой теперь и является нам мейерберовская оперная музыка. В эгоистическом стремлении навязать драме свои узкие формы как единственно законные оперная музыка довела бедную, надоедливую натянутость и бесплодность этих форм до несносности. В поисках богатого и разнообразного проявления она как музыкальное искусство опустилась до полной духовной бедности и была вынуждена прибегнуть к займу у материальной механики. В эгоистическом намерении достигнуть исчерпывающей драматической характеристики чисто музыкальными средствами она совершенно утратила свои естественные средства выражения и унизилась до карикатурного паясничества.

Если я сказал вначале, что *ошибка* в художественном жанре оперы состояла в том, что «средство выражения (музыка) было сделано целью, а предмет выражения (драма) средством», то теперь нужно указать самое зерно *заблуждения*, а наконец, и *безумия*, доведшего художественный жанр оперы до его полной неестественности, до смешного, а именно: *это средство выражения хотело обусловить собою намерение драмы.*

VII

Мы кончили, так как проследили деятельность музыки в опере до проявления ее полного бессилия.

Таким образом, если с нашей точки зрения мы будем теперь говорить об оперной музыке, то нам придется говорить уже не об искусстве, а просто об одном из проявлений моды. Только критик, не понимающий требований художественной необходимости, может еще высказывать надежды и сомнения насчет будущности оперы; художник же, если только он не унижится до спекуляции над публикой, скажет, что, ища выхода для оперы, он остановился на энергичном участии в ней поэта, что оперу самое по себе он считает уже мертвой.

Но здесь, в этом вопросе о желательном *участии поэта*, есть сторона, при обсуждении которой мы должны добиться полной, сознательной ясности, если хотим понять и раз навсегда установить истинные, здоровые и естественные отношения поэта и музыканта. Эти отношения должны стать прямо противоположными существовавшим

доныне; должны быть изменены настолько, что музыкант только тогда сможет оказаться на высоте их, когда, к собственному своему благополучию, оставит всякие воспоминания о старой, неестественной связи, самое маленькое звено которой будет постоянно приводить его к старому, неплодотворному безумию.

Чтобы ясно установить эти будущие здоровые и единственно возможные отношения, мы должны лишний раз определить *сущность нашей современной музыки*, хотя сжато, но определенно.

Мы достигнем ясности обзора скорее всего в том случае, если сущность музыки сжато и определенно выразим в понятии *мелодии*.

Основой формы является содержание, которое и обуславливает ее собою, но всякое содержание может стать ясным и определенным, только приобретя внешнюю форму. Такими внутренними органами музыки являются *гармония* и *ритм*, воплощается же она в мелодии. Гармония и ритм — это кровь, тело, нервы, кости и все внутренности, которые при взгляде на окончательно сформированного живого человека остаются не замеченными для глаза; мелодия же, наоборот, есть живой человек в том виде, как он представляется нашему взору. Глядя на такого человека, мы видим лишь стройный образ, как он выражается в формирующих разграничениях внешнего покрова; мы погружаемся в созерцание выразительной внешности этого образа, его черт лица, видим глаз, полный жизни и способный выразить всего человека. Посредством этого органа, получающего силу выражения из самой широкой способности воспринимать внешние впечатления окружающего мира, человек представляет нам определенной образом и свой внутренний мир. Так и мелодия является полным выражением внутренней сущности музыки. Всякая правдивая, обусловленная этой внутренней сущностью мелодия говорит нам так же, как говорит человеческий глаз, то есть представляет нам самым выразительным образом внутренний мир, причем мы видим лишь луч глаза, а не внутренний, бесформенный еще орган.

Там, где народ создавал мелодии, он поступал так, как поступает живой, естественный человек, произвольным актом полового соединения производящий и рождающий

другого человека. Мы видим, что, родившись на свет божий, человек представляет законченный образ своей внешней формой, а не видом внутренних органов. *Греческое искусство* изображало этого человека только в отношении его внешнего вида и старалось воплотить его наиболее верно и жизненно в камне или металле. *Христианство*, наоборот, начало анатомическую работу, оно хотело отыскать *душу* человека. Оно вскрыло тело и обнаружило все бесформенные внутренние органы, которые вызвали в нас отвращение, потому что не предназначены для глаза. Но, отыскивая душу, мы убили тело; желая найти источник жизни, мы уничтожили внешнее проявление этой жизни и, таким образом, нашли одни мертвые внутренности, которые могли поддерживать жизнь лишь до тех пор, пока не была разрушена внешность. А так как эта отыскиваемая душа в действительности и есть *жизнь*, то христианской анатомии оставалось рассматривать только *смерть*.

Христианство заглушило органическую художественную жизнь народа, его естественную производительную силу; оно разрезало его тело и своим дуалистическим скальпелем разрушило и его художественный жизненный организм. Те условия, при которых художественная производительная сила народа могла возвыситься до способности совершенного художественного творчества, создал католицизм. Только в изолированности, там, где народ, отделенный от широкой полосы общей жизни, жил среди природы, сохранилась в своей детской простоте и бедной ограниченности неразрывно сросшаяся с поэзией *народная песня*.

Оставляя пока в стороне народное творчество, мы видим, наоборот, в области культурной музыки огромный шаг вперед, видим новое пробуждение к жизни анатомически разложенного, внутренне убитого организма посредством соединения и нового сращения отдельных органов. В христианском церковном пении гармония выработалась самостоятельно. Естественная потребность к жизни побуждала ее выразиться в мелодии. Но для этого выражения ей нужна была еще поддержка органа, дающего форму и движение, — ритма, который она заимствовала из танца как произвольную, скорее мнимую, чем истинную, меру. Это новое соединение могло быть только искусственным. Как поэзия была построена по правилам, которые Аристотель вывел из трагедии, так и музыку должно было по-

строить по научным теориям и нормам. Это было в то время, когда даже человека хотели сотворить по научным рецептам и химическим соединениям. Вот такого-то человека хотела изобрести и музыка: организм должен был быть сотворен механизмом или хотя бы заменен им. Неустанные усилия этой механической изобретательности в действительности постоянно стремились к человеку, который, вновь возродившись из отвлеченного понятия, должен был, следовательно, в конце концов получить вновь и органическую жизнь. Мы касаемся здесь всего длинного пути развития современного человечества.

Человек, которого хотела восстановить музыка, в действительности был не чем иным, как мелодией, то есть определенной, убедительнейшим моментом жизненного проявления внутреннего организма музыки. Чем больше в музыке развивалась эта потребность делаться человеческой, тем с большей ясностью видим мы, что стремление к проявлению мелодии доходит до болезненного желания; и ни в одном музыкальном произведении мы не видим этого желания выросшим до такой силы и мощи, как в больших инструментальных произведениях Бетховена. В них нас изумляют страшные усилия механизма, старающегося сделаться человеком; это усилия, цель которых — растворить все составные части механизма в крови и нервах настоящего живого организма, чтобы таким образом достигнуть безошибочной мелодической внешности.

В этом у Бетховена гораздо правдивее, чем у наших оперных композиторов, сказывается характерный и решительный ход всего развития нашего искусства. Те брали мелодию как нечто лежащее вне их художественного творчества, готовое. Эту мелодию, в создании которой они не принимали никакого участия, они вырывали из уст народа — следовательно, отрывали ее от ее организма и пользовались по своему произволу, не заботясь о том, есть ли у них для этого какое-нибудь основание кроме их разнузданной прихоти. Если такая народная мелодия была внешним образом человека, то оперные композиторы, можно сказать, сдирали с него кожу и покрывали ею манекен, чтобы придать ему человеческий вид; конечно, обмануть этим можно было разве только цивилизованных дикарей из нашей подслеповатой оперной публики.

У Бетховена, наоборот, мы видим естественное жизненное стремление создать мелодию из внутреннего организ-

ма музыки. В его наиболее значительных произведениях эта мелодия не является чем-то уже готовым; наоборот, он заставляет ее, так сказать, *родиться* на наших глазах, посвящает нас в этот акт рождения, представляет его нам в его органической необходимости. Самое же интересное, что мы наблюдаем в главном произведении Бетховена,— это почувствованная им *как музыкантом* необходимость броситься в объятия поэта, чтобы вполне свершился акт творчества безошибочно правдивой, истинной и искупающей мелодии. Чтобы стать *человеком*, Бетховен должен был стать им *вполне*, то есть подчиниться родовым условиям мужского и женского начала. Какая серьезная, глубокая и страстная мысль открыла бесконечно богатому музыканту эту простую мелодию, с которой он произносит слова поэта: «Радость, искра божества!» С этой мелодией нам ясна тайна музыки; мы знаем ее теперь, мы получили *способность* сознательно быть органически творящими художниками!

Остановимся теперь на важнейшем пункте нашего исследования и будем руководиться при этом бетховенской «мелодией-радостью».

Народная мелодия, когда ее вновь нашли культурные музыканты, представила для нас двойкий интерес: она принесла нам радость, испытываемую при нахождении естественной красоты, как мы ее видим непосредственно в народе, и радость, вызываемую при исследовании внутреннего организма этой красоты. Радость, порожденная ею, строго говоря, должна была остаться непроеизводительной для нашего художественного творчества: чтобы с некоторым успехом подражать этой мелодии, мы, соответственно ее содержанию и форме, должны были бы держаться лишь той области искусства, которая близка к народной песне. Да, мы должны были бы в точнейшем смысле стать народными художниками, чтобы подражать ей и таким образом уже, значит, не подражать, а творить, как творит сам народ!

Нам же оставалось лишь пользоваться этой мелодией в самом грубом смысле, в совершенно другом, очень далеко от народного, художественном творчестве, в такой обстановке и при таких условиях, которые неизбежно должны были ее исказить. История оперной музыки в конце концов сводится к истории этой мелодии, в которой по некоторым законам, сходным с законом прилива и отли-

ва, большее или меньшее пользование в опере народными мелодиями сопровождалось большим или меньшим их искажением. Те музыканты, которые с грустью увидели это плохое свойство народной мелодии, сделавшейся оперной арией, ясно почувствовали теперь необходимость подумать об органическом рождении самой мелодии. Оперный композитор стоял наиболее близко к тому, чтобы отыскать соответствующий к тому способ, но он-то менее всех способен был это сделать, потому что находился в фальшивом, по существу, отношении к единственно плодотворному элементу поэзии; потому что в своем неестественном, узурпаторском положении он, так сказать, лишил этот элемент его производительных органов. Как бы ни поступал композитор, при его уродливом отношении к поэту все было равно. Всюду, где чувство поднималось до высоты мелодического излияния, он должен был поставлять свои готовые мелодии, так как поэт наперед подчинялся форме, в которой проявлялась эта мелодия; форма же столь деспотически влияла на образование оперной мелодии, что в конце концов определяла и само ее содержание.

Форма эта была заимствована из народной песни; ее внешний вид — перемена и возвращение движения в ритмическом размере — был даже заимствован из танца, имеющего, правда, с песней одинаковое происхождение. Эта форма лишь варьировалась, оставаясь неприкосновенной основой оперной арии до новейших времен. Только при ней возможно было построить мелодию, и, конечно, это построение заранее обуславливалось такой основой. Музыкант, который со времени принятия этой формы уже не мог ничего изобретать, а должен был только варьировать, лишился, следовательно, наперед способности органического создания мелодии, ибо настоящая мелодия, как мы видели, сама является проявлением внутреннего организма. Следовательно, для того чтобы родиться органической, она сама должна создать свою форму — такую, которая бы вполне вызывалась ее внутренней сущностью и соответствовала последней. Мелодия, которая, наоборот, сочинялась по данной уже форме, могла быть лишь подражанием мелодии, первоначально выразившейся в этой форме*.

* Оперный композитор, который в арийной форме увидел себя осужденным на вечное бесплодие, искал простора для музыкального выражения в речитативе.

Поэтому-то мы и видим у многих оперных композиторов стремление развить эту форму. Они могли бы, однако, достигнуть результатов лишь в том случае, если бы добились соответствующих новых форм, а новая форма только тогда сделалась бы истинно художественной, когда бы явилась определенной выразительностью, когда бы явилась определеннейшим выражением особого музыкального организма. *Всякий же музыкальный организм по натуре своей — женский, он организм рождающий, а не производящий*; производительная сила лежит вне его, и без оплодотворения этой силой он не может родиться. В этом вся тайна бесплодия современной музыки.

Мы назвали художественную деятельность Бетховена в его важнейших инструментальных сочинениях наглядным изображением акта рождения мелодии. Обратим при этом внимание на нечто характерное. Если художник на протяжении пьесы дает нам готовую, законченную мелодию, то эту мелодию он с самого начала представлял себе готовой. Он разрушил только узкую форму — ту форму, против которой тщетно боролся оперный композитор; он разбил ее на составные части, чтобы соединить их органическим творческим актом в новое целое, и достиг этого, введя в соприкосновение составные части различных мелодий, как бы желая показать органическое родство этих представляющихся различными мелодий — установить их первоначальное родство. Бетховен открыл нам при этом только внутренний организм абсолютной музыки; он хотел, так сказать, восстановить этот организм из механики, вдохнуть в него внутреннюю жизнь и показать его нам наиболее ярко при акте рождения. Но то, чем он оплодотворял этот организм, была все еще только абсолютная мелодия. Он, значит, оживлял этот организм, лишь приучая его к рождению, заставляя снова рожать готовую уже мелодию. И вот потому-то именно у него явилась потребность дать окрепшему теперь до рождающей силы организму музыки и производительное семя; он взял это себе из производительной силы поэта. Далекий от всяких

Но и это также было определенной формой. Если музыкант оставлял чисто риторическое выражение, свойственное речитативу, чтобы дать расцвести цветам возбужденного чувства, то при появлении мелодии он снова впадал в арийную форму; если же принципиально он уходил от формы арии, то опять-таки застыл в пустой риторике речитатива, не имея возможности подняться до мелодии, кроме — замечательно! — тех моментов, когда в прекрасном самоотречении он претворял в себе производительное зерно поэта.

эстетических экспериментов, бессознательно воспринявший дух нашего художественного развития, Бетховен здесь мог действовать лишь все-таки некоторым образом спекулятивно. Никким образом нельзя сказать, что производительные мысли поэта побудили его к невольному творчеству; нет, в своей музыкальной потребности творить он искал поэта! Так, кажется, что самую эту «мелодию-радость» он сочинил не на стихи поэта или благодаря им; он создал ее при взгляде на шиллеровское стихотворение, общее содержание которого заинтересовало его. Только там, где Бетховен, вдохновленный содержанием этого стихотворения, возвышается до драматической непосредственности*, мы видим его мелодические комбинации вырастающими все определеннее из строк стихотворения. Неслыханно разнообразное выражение его музыки соответствует здесь высшему смыслу стихотворения с такой непосредственностью, что музыка, если бы ее отделить от текста, показалась бы нам вдруг невысказанной и непонятной. Вот та точка, где мы с очевидной ясностью видим результаты эстетического исследования организма народной мелодии, видим его засвидетельствованным самим художественным актом. Как живая народная мелодия неотделима от живой народной песни, а, отделенная от нее, является уже органически мертвой, так и музыкальный организм создает живую, правдивую мелодию только тогда, когда оплодотворился идеей поэта. Музыка родит, поэт оплодотворяет. А вершины безумия музыка достигла тогда, когда захотела не только рожать, но и *оплодотворять*.

Музыка — женщина. Природа женщины — *любовь*, но любовь эта *пассивная*, отдающаяся всецело в зачатии. Женщина достигает полной индивидуальности только в тот момент, когда отдается. Это русалка, бездушно скользящая по волнам своей стихии до тех пор, пока любовь мужчины не пробудит в ней душу. Вид невинности во взоре женщины есть бесконечно ясное зеркало, в котором мужчина видит только способность к любви вообще, до тех пор пока не заметит в нем своего собственного отражения. Когда же он его заметит, тогда и абстрактное

* Чтобы быть вполне ясным, я скажу, что имею здесь в виду фразу «обнимитесь, миллионы» и связь этой темы с «радостью, искрой божества».

чувство женщины концентрируется в настойчивую необходимость полюбить его и отдаться всецело.

Настоящая женщина любит безусловно, потому что она должна любить. Для нее здесь нет выбора; он может быть только тогда, когда женщина не любит. Но когда она должна любить, она чувствует над собой власть внешней силы, которая в первый раз заставляет проявиться и ее *волю*.

Это воля, восстающая против внешней силы, есть первое и сильнейшее отражение индивидуальности любимого предмета — индивидуальности, воспринятой женщиной и в свою очередь снабдившей ее самое индивидуальностью и волей. Это *гордость* женщины, которая вырастает у нее из силы индивидуальности, воспринятой ею и покоренной необходимости любви. Так в желании отдаться борется она против необходимости самой любви до тех пор, пока неизбежно для нее не станет ясным, что она, как и ее гордость, являются только произведением силы воспринятой индивидуальности, что любовь и любимый предмет — одно и то же, что вне их у нее нет ни силы, ни воли и что с того момента, когда она почувствует гордость, она уже уничтожена. Открытое признание этого уничтожения есть активная и последняя жертва женщины; ее гордость, таким образом, сознательно переходит в то единственно, что она может чувствовать и понимать, что составляет ее самое, — в любовь к *данному* мужчине.

Женщина, которая любит без этой гордости, в действительности вовсе не любит, а женщина, которая не любит, — недостойнейшее и отвратительнейшее явление в мире. Представим характернейшие типы таких женщин.

Итальянская оперная музыка очень удачно названа проституткой. Блудница может хвалиться тем, что всегда остается самой собою. Она интересуется только собой, никогда не приносит себя в жертву, кроме тех случаев, когда сама хочет получить наслаждение или доход; и в таком случае она предлагает чужому пользованию только часть своего существа, которой распоряжается легко, ибо эта часть стала предметом ее произвола. В любовном объятии проститутки отсутствует женщина, здесь только часть ее чувственного организма. Она не воспринимает в любви индивидуальности, а вполне безразлично отдается всякому. Таким образом, хоть проститутка и неразвившаяся, запущенная женщина, но она все-таки исполняет чувст-

венные функции женского пола, в которых мы — хотя бы и с грустью — можем еще видеть женщину.

Французская музыка справедливо называется кокеткой. Кокетку пленяет то, что перед ней преклоняются и даже любят ее. Свойственным ей удовольствием — удивлять, влюблять в себя — она может наслаждаться только тогда, когда сама не чувствует любви и поклонения к предмету, в котором вызывает эти чувства. Успех, которого она ищет, есть самодовольство, удовлетворение тщеславия. Заставить поклоняться, влюбить в себя — это ее наслаждение жизнью, которое моментально исчезло бы, если бы она сама почувствовала поклонение или любовь. Полюбив сама, она лишила бы себя эгоистического наслаждения, ибо в любви человек непременно должен забыть себя и отдаться болезненному, часто самоубийственному наслаждению другим. Ничего так не остерегается кокетка, как любви, чтобы сохранить неприкосновенным то единственное, что она любит, — себя самое, свое существо, получившее соблазнительную силу, свою искусственную индивидуальность из любовного приближения к ней мужчины, которому она, кокетка, таким образом не возвращает взятого. Кокетка живет поэтому воровским эгоизмом, и ее любовная сила — морозный холод. В ней натура женщины обратилась в свою трогательную противоположность, и в отчаянии от ее холодного смеха, отражающего наш искаженный вид, мы готовы обратиться к проститутке-итальянке.

Но есть еще один тип извращенных женщин, который наполняет нас уже совсем отвратительным страхом: это *ханжа*, образчиком которой может служить так называемая немецкая* оперная музыка. С проституткой может случиться, что внезапно у нее прорвется любовное чувство к юноше, которого она обнимает, — вспомним бога и баядерку²². Может случиться и с кокеткой, что, играя постоянно любовью, она запутается в этой игре, несмотря на все

* Под «немецкой» оперой я имею здесь в виду, понятно, не оперу Вебера, а то современное явление, о котором тем больше говорят, чем меньше оно в действительности имеется налицо, как о «Германской империи». Особенность этой оперы заключается в том, что она является выдуманным и искусственным продуктом тех современных немецких композиторов, которым не удается сочинять музыку на французские и итальянские оперные тексты. Единственно это мешает им писать французские и итальянские оперы, и, чтобы утешиться, они важно вообразили себе, что могут создать нечто совсем особое и выдающееся, так как они ведь гораздо больше понимают в музыке, чем итальянцы и французы.

противодействие собственной пустоты, попадетя в сети и будет оплакивать утрату своей воли. Никогда, однако, это прекрасное проявление человеческого чувства не может прийти к женщине, охраняющей свою девственность ортодоксальным фанатизмом веры,—женщине, добродетель которой, по существу, заключается в отсутствии любви. Ханжа воспитана в правилах приличия и с юности слышала слово «любовь», произносимое только робко и смущенно. С сердцем, переполненным догматами, она вступила в жизнь, робко осмотрелась кругом, заметила проститутку и кокетку, ударила себя в добродетельную грудь и воскликнула: «Благодарю тебя, господи, что я не похожа на них!» Ее жизненная сила в приличии, вся ее воля — отрицание любви, которую она понимает только как любовь проститутки или кокетки.

Ее добродетель — уклонение от порока, ее деятельность — бесплодие, ее душа — наглое высокомерие. И как близка именно такая женщина к самому отвратительному падению! В ее лицемерном сердце нет любви, но в ее заботливо охраняемом теле живет низкая чувственность. Мы знаем собрания праведников и высокопочитаемые города, где процветало лицемерие. Мы видим эту неприступницу в разврате французских и итальянских сестер, но оскверненную еще лицемерием и, к сожалению, без всякой оригинальности.

Отвернемся же от этого отвратительного зрелища и спросим: какого рода женщиной должна быть *настоящая музыка*?

Женщиной, которая *действительно любит*; которая свою добродетель видит в *гордости*, а гордость в *жертве*, в той жертве, с которой она и отдает не часть своего существа, а все существо. Она *отдает* его *все* с богатейшей полнотой своих сил тогда, когда *приняла* чье-нибудь чувство. А, принявши чувство, весело и радостно *рождать* — вот *подвиг* женщины! И чтобы совершить такой подвиг, женщина должна сделаться, безусловно, тем, *что она есть*, и решительно ничего не *желать*; она может желать только одного — *быть женщиной!* Таким образом, женщина является для мужчины вечно ясным мерилom естественной верности, ибо в ней наиболее совершенным и является то, что она никогда не выходит из круга прекрасно бессознательного, к которому прикована потребностью, единственно освещающей ее существование,— потребностью люб-

ви. И здесь я указываю вам еще раз на дивного музыканта, у которого музыка была именно тем, чем она может быть у человека, когда в полноте своего существа хочет быть музыкой и только музыкой.

Взгляните на *Моцарта!* Разве он был не вполне музыкантом потому, что был исключительно *музыкантом*, что не хотел и не мог быть чем-нибудь другим? Посмотрите на его «Дон Жуана»! Где же музыка достигла такой бесконечно богатой индивидуальности, где сумела характеризовать так верно и определенно, с такой роскошной полнотой, как здесь, когда музыкант, согласно природе своего искусства, был не чем иным, как безусловно любящей женщиной!

Но остановимся же здесь, чтобы спросить: *кто* будет *тем мужчиной*, которого так безусловно должна полюбить эта женщина? Раньше, чем мы примем в жертву любовь женщины, взвесим хорошенько: что это за любовь мужчины? Надо ли умолять о ней, или она является и для него необходимой и искупительной!

Установим точно роль *поэта!*

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ТЕАТРАЛЬНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ И СУЩНОСТЬ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

Когда *Лессинг* в своем «Лаокооне» старался отыскать и определить границы поэзии и живописи, он имел в виду ту поэзию, которая сама является лишь описанием. Он исходил из сопоставления граничных линий такого, с одной стороны, пластического произведения, какое представляет собой сцена предсмертной борьбы Лаокоона, и, с другой, изображения этой сцены в том виде, как ее начертал Вергилий в своей «Энеиде» — эпосе, предназначенном для чтения. Если в дальнейшем своем изыскании Лессинг касался и Софокла, то он имел в виду опять-таки только литературного Софокла, то есть такого, каким он представляется нам. Когда же он дохо-

дил до жизненно воспроизведенной драмы поэта, он невольно оставлял ее вне всяких сравнений с произведением живописи или ваяния, ибо не жизненное драматическое произведение обуславливается этими изобразительными искусствами, а, наоборот, эти искусства, соответственно своей бедной природе, получают свои рамки из их сопоставления с драмой.

Всюду, где Лессинг устанавливает границы и определяет область поэзии, он имеет в виду не предназначенное непосредственно к представлению чувственно изображенное *драматическое произведение*, которое объединяет собой все моменты изобразительных искусств в наивысшей, ему лишь доступной полноте и дает этим искусствам высшую художественную жизнь; он предполагает лишь жалкий скелет этого художественного произведения, то есть повествовательное, изображающее поэтическое произведение, говорящее не непосредственному чувству, а воображению. Это соображение сделано здесь изобразительным фактором, возбуждающим же элементом для такого фактора являются стихи.

Такое *искусственное искусство* достигает какого-либо воздействия на самом деле только при безусловном сохранении своих границ и рамок, ибо оно должно стараться своим благоразумным образом действий заботливо предостеречь от путаницы безграничную фантазию, взявшую на себя его роль изобразительницы. Наоборот, оно должно пытаться направить фантазию на тот пункт, где она сможет представить себе изображенный предмет как можно яснее и определеннее. Единственно на изображение рассчитаны все эгоистически разъединенные искусства, особенно пластика, которая может осуществить важнейший момент искусства — *движение* — только обращением к фантазии. Все эти искусства только *намекают*. *Настоящее изображение* было бы им доступно лишь при обращении к универсальной художественной восприимчивости человека, при обращении не к воображению, а к чувственному организму во всей его полноте, ибо настоящее художественное произведение рождается лишь при переходе из области воображения в действительность, то есть в чувственное.

Честное старание *Лессинга* установить границы этих отдельных видов искусства, которые не могут непосредственно представлять, а только изображают, самым глу-

пейшим образом извращается ныне теми, кому остается непонятной огромная разница между отдельными видами *искусства* и *истинным* искусством. Так как они всегда имеют в виду только эти отдельные, бессильные для непосредственного представления виды искусства, то они и думают, что задача каждого из этих видов — а вместе с тем (как они ложно понимают) и задача искусства вообще — сводится лишь к тому, чтобы возможно искуснее преодолеть трудность — дать фантазии точку опоры при помощи изображения. Нагромождение средств для этого может только запутать само изображение, и фантазия, смущенная и расстроенная избытком разнородных изобразительных средств, скорее, должна уклониться от правильного понимания предмета.

Отсюда первым требованием для удобопонятности какого-нибудь рода искусства является *чистота* его вида, а всякое *смешение* искусств может эту удобопонятность только затуманивать. Действительно, для нас не может быть ничего запутаннее, как если, например, живописец захочет представить свою картину в движении — сделать то, что доступно только поэту. Но уж совершенно неестественной покажется нам картина, в которой написанные стихи поэта вложены в уста фигуре. Если музыкант, то есть абсолютный музыкант, пытается рисовать, то он не создает ни картины, ни музыки. Если бы он захотел сопровождать своей музыкой созерцание настоящей картины, то он может быть уверен, что не поймут ни музыки, ни картины. Кто может себе представить соединение всех искусств таким образом, что, например, в картинной галерее или между выставленных статуй должно читать роман Гёте и чтобы при этом еще играли бетховенскую симфонию *, тот, разумеется, прав, настаивая на *разграничении* искусств и желая указать каждому из них, каким путем оно может создать дальнейшее изображение своего предмета. Но то, что наши современные эстетики поставили также и *драму* в категорию «видов искусства» и в качестве такового сделали ее собственностью поэта — таким образом, что вме-

* Так действительно представляют себе детски умные литераторы мое «соединение искусств», когда они хотят видеть в нем «дикую, беспорядочную смесь» всяких видов искусства. Один саксонский критик находит также возможным принять мое обращение к чувственности за грубый «сенсуализм», вероятно подразумевая тут желудочные потребности. Тупость этих эстетиков можно объяснить только лживостью их намерений.

шательство в нее другого искусства, как, например, музыки, нуждается в извинении и никоим образом не может быть законным,— это значит, что они выводят такие следствия из Лессингова определения, на какие у них нет и тени права.

Эти господа видят в драме не что иное, как ветвь литературы,— вид поэзии, нечто вроде романа или дидактического стихотворения с той только разницей, что драму не просто читают — что несколько человек должны выучить ее наизусть, что ее должно декламировать, сопровождать жестами и осветить светом театральных ламп; к представляемой на сцене литературной драме музыка может применяться почти постольку, поскольку ее можно было бы исполнять при выставленной картине. Поэтому они вполне последовательно забраковали так называемую мелодраму, видя в ней нездоровую смесь. Но эта драма, которую единственно имеют в виду наши литераторы, так же мало может быть настоящей драмой, как мало фортепиано* может быть названо оркестром или даже хором. Начало литературной драмы обязано тому самому эгоистическому духу нашего художественного развития, что и фортепиано, и на его примере я хочу вкратце объяснить этот ход.

Старейший, естественный и наиболее красивый орган музыки, орган, которому сама музыка обязана своим существованием, есть *человеческий голос*. Наиболее естественно ему подражал *духовой инструмент*, духовому в свою очередь — *струнный*, а симфоническое сочетание духовых и струнных инструментов встретило опять-таки подражание в органе; тяжеловесный орган, наконец, сменился легко управляемым фортепиано. Заметим раньше всего, что первоначальный орган музыки, человеческий голос, переходя к фортепиано, опускался постепенно до все большей невыразительности. Инструменты оркестра, потерявшие всякий звук голоса, могли все же в достаточной степени воспроизводить его бесконечно разнообразные и живо сменяющиеся оттенки выражения. Трубы органа могли сохранить этот звук только в отношении его продолжительности, но уже не в отношении его разнообразного выражения, пока наконец фортепиано не стало лишь намекать на этот звук, предоставляя фантазии слушателя воспроизводить его во

* Музыка, присоединенная к литературной драме, могла бы так же мало с ней слиться, как присоединенная к фортепиано скрипка сливается с последним.

всей полноте. Таким образом, в фортепиано мы имеем инструмент, который только изображает музыку.

Как же случилось, что музыкант в конце концов удовольствовался беззвучным инструментом?

Случилось это не почему еще, как по желанию музыканта иметь возможность одному, только для себя, без совместной работы с другими воспроизводить музыку. Человеческий голос, который может мелодически проявляться только в связи с речью, есть *индивидуум*; только совместная деятельность многих индивидуумов создает симфоническую гармонию. Духовые и струнные инструменты близко стояли к человеческому голосу еще и в том отношении, что им также присущ индивидуальный характер, благодаря которому каждый из них обладает определенной, богато разнообразной звуковой окраской, и для впечатления гармонии они должны были звучать вместе. В христианском органе эти все живые индивидуальности были уже нанизаны в виде мертвых трубных регистров, которые по воле единственного и нераздельного виртуоза возвышали свои механические голоса во славу божью. Наконец, на фортепиано виртуоз мог без всякой посторонней помощи (органист нуждался все-таки в раздувальщике мехов) во славу самого себя приводить в движение множество стучащих молотков, ибо слушателю, потерявшему возможность наслаждаться красивым звуком, оставалось только изумляться ловкости виртуоза. Действительно, все наше современное искусство походит на фортепиано: в нем каждая частность исполняет задачи целого, но, к сожалению, лишь *in abstracto*, с полным отсутствием красок! Молотки, а не люди!

Проследим теперь за литературной драмой, куда с такой пуританской суровостью наши эстетики заградили доступ прелестному дыханию музыки. Проследим за ней с той же точки зрения, как мы сделали с фортепиано *, но только идя обратно, до происхождения этой драмы. Что же мы увидим? Мы приходим к живому *человеческому разговорному звуку*, являющемуся в конце тем же самым, что и *звук пения*, без которого мы не знали бы ни фортепиано, ни литературной драмы.

* Мне кажется вовсе не незначительным, что тот самый фортепианный виртуоз, который в наше время достиг на этом инструменте высшей точки всестороннего совершенства, чародей фортепиано Лист теперь так энергично обратился к оркестру и при помощи оркестра — к живому человеческому голосу.

I

Современная драма имеет двоякое происхождение: одно естественное, свойственное нашему историческому развитию,— *роман* и другое искусственное, привитое этому развитию путем размышлений, построенных на ложно понятых правилах Аристотеля,— *греческую драму*.

Настоящее зерно нашей поэзии лежит в романе; в стремлении сделать это зерно особенно вкусным наши поэты впадали в большее или меньшее подражание греческой драме.

Высший расцвет драмы, непосредственно выросшей из романа, мы видим в произведениях *Шекспира*; в самом далеком отступлении от этой драмы мы приходим к ее полнейшей противоположности в «трагедии» *Расина*. Между этими двумя пунктами витает вся остальная драматическая литература, неопределенная и колеблющаяся то в ту, то в другую сторону. Чтобы ясно понять характер этого неопределенного шатания, мы должны ближе подойти к естественному происхождению нашей драмы.

Когда со времени упадка греческого искусства мы в ходе всеобщей истории хотим отметить период, которым можно гордиться, мы находим такой период в так называемом Ренессансе, которым определяется конец средних веков и начало новых. Именно тогда человек с исполинской силой стал стремиться выразить себя вовне. Закваска, в которой чудесным образом смешались германский индивидуальный героизм с духом римско-католицизирующего христианства, вызвала это стремление изнутри — наружу как бы для того, чтобы выражением своей сущности человек мог освободиться от неразрешимых сомнений. Всюду это стремление проявлялось в страсти к самоизображению, ибо полностью может выразить себя лишь человек, обладающий полным внутренним единством. Таковыми, однако, не были художники Ренессанса; они обращались к внешнему только из желания уйти от внутреннего разлада. Если это настроение ясно выразилось в направлении изобразительных искусств, то не менее заметно оно и в поэзии. Нужно только принять во внимание, что, в то время как живопись стремилась к вернейшему изображению человека, поэзия уже перешла от изображения к наглядному представлению — от романа к драме.

Средневековая поэзия уже создала повествовательные стихотворения и развила их до высшего расцвета. Такое стихотворение изображало человеческие деяния в связи с их причиной — изображало похоже на то, как старается воспроизвести характерные моменты таких деяний живописец.

Сила поэта, который отказался от непосредственного, живого изображения деяний при участии настоящих людей, была так же безгранична, как и фантазия читателей или слушателей, к которой он единственно и обращался. Эта сила тяготела к утрированным комбинациям случайностей и условий места, тем более что кругозор поэта сосредоточивался на волнующемся море деяний того времени — времени погони за приключениями. Человек, страдавший от внутреннего разлада и хотевший освободиться от него путем художественного творчества, как раньше тщетно пытался при помощи искусства одолеть этот разлад*, не испытывал потребности высказать нечто определенное из своего собственного внутреннего мира; напротив того, он хотел отыскать это нечто во внешнем мире: он некоторым образом успокаивался внутренне, стараясь понять явления внешнего мира, и чем разнообразнее и пестрее он смешивал эти явления, тем вернее должен был надеяться достигнуть своей невольной цели — внутреннего успокоения. Мастером в этом милом, но лишенном всякого духовного элемента искусстве был *Ариосто*.

Однако чем менее эти блестящие по своей непомерной экстравагантности картины фантазии могли развлечь внутреннего человека, чем больше этот человек под гнетом политического и религиозного насилия чувствовал исходящую из его внутренней сущности потребность противодействовать ему, тем яснее видим мы в вышеупомянутом виде поэзии выраженное стремление внутренне объединить эту массу разнородного материала, создать для его воплощения некоторое твердое ядро и воспользоваться им как средоточием художественного произведения, причем добыть это ядро из собственного мирозерцания, из твердого стремления к чему-то, в чем выразилось бы внутреннее существо человека. Это нечто есть закваска нового времени, сгущение индивидуального существа в определенное художественное намерение. Из непомерной массы внешних

* Вспомним собственно христианскую поэзию!

явлений, которая прежде не могла представляться поэту достаточно разнообразной и пестрой, теперь отделились родственные составные части, а многочисленные моменты объединились в определенную обрисовку характера действующих лиц. Как бесконечно важно для исследования сущности искусства иметь в виду, что это внутреннее тяготение поэта, как мы ясно видим, могло удовлетвориться только благодаря тому, что силой непосредственного, чувственного представления он достиг определенной внешнего выражения,— одним словом, что *роман сделался драмой!* Добиться проявления внутренней сущности материала можно было только в том случае, когда сам предмет представлялся чувству в убедительнейшей реальности, и это возможно было осуществить только в драме.

Драма Шекспира, безусловно, выросла из жизни и из нашего исторического развития. Его творчество столь же естественно обуславливалось природой нашей поэзии, как естественно рождается драма будущего из необходимости удовлетворить те запросы, которые вызвала драма Шекспира и которые пока еще не удовлетворены.

Шекспир, которого мы должны здесь рассматривать в сообществе его предшественников и только как их главу, сгустил повествовательный роман в драму, так сказать, сделал из романа сценическое представление. Те человеческие деяния, которые до сих пор только описывались повествовательной поэзией, он передал живым, говорящим людям, которые на время представления внешним обликом и жестами отождествлялись с представляемыми лицами романа. Он нашел для этого сцену и актера. До того они были словно похоронены, и только, скрытый от глаз поэта, существовал еще живо струящийся источник настоящего народного творчества, который и был открыт жадно ищущим взором поэта, когда нужда толкнула его к тому.

Характерным для этой народной сцены было то, что актеры, которые потому главным образом так себя и называли*, представлялись здесь глазу, даже преднамеренно являлись почти исключительно ему. В этих представлениях на открытом месте перед далеко растянувшейся толпой можно было воздействовать единственно путем жестов; в жестах же ясно выражались только действия, а не внут-

* По-немецки актер — «Schauspieler». Слово, произведенное от «spielen» — играть и «schaуen» — смотреть.— *Примеч. пер.*

ренние мотивы этих действий, которые нельзя выразить без слов.

Таким образом, по своему характеру игра этих артистов столь же изобиловала фантастическими нагроможденными действиями, как и роман, разбросанный материал которого объединялся по мере возможности автором. Поэт, созерцавший эти народные представления, должен был увидеть, что отсутствие понятного языка здесь невольно приводит к тому же непомерному количеству деяний, до которого дошел романист вследствие своей неспособности живо представить изображаемых лиц. Ему оставалось воззвать к актеру: «Дайте мне вашу сцену, я вам дам слова, и оба мы спасены!»

Мы видим дальше, что ради удобств драмы народная сцена была сужена поэтом в театр. Как сами деяния при ясном изложении побудительных причин, которыми они вызывались, должны были свестись только к определенным важнейшим моментам, так теперь выступала наружу необходимость ограничить и размер сцены ради интересов публики, которая должна была не только видеть, но и слышать. Это ограничение должно было распространиться как на место, так и на продолжительность драматического представления.

Средневековая сцена мистерий раскидывалась на больших лугах или на открытых площадях и улицах городов. Стекавшиеся толпы народа смотрели на спектакль, который длился день и даже — как мы это видим еще теперь — несколько дней; воспроизводились целые истории, полные биографии, из которых все отливающая и приливающая масса зрителей могла выбирать для себя то, что казалось ей наиболее интересным. Такое представление вполне соответствовало самим средневековым повестям, непомерно пестрым, изобиловавшим событиями. Многодействующие лица таких повестей для чтения были такими же бесхарактерными масками, так же были лишены всякой индивидуальности, топорно и грубо сделаны, как изображения их на сцене.

В силу тех самых оснований, которые уже заставили поэта ограничить действие и сцену, ему должно было уменьшить и продолжительность представления, так как он желал представить своим зрителям уже не отрывки, а законченное целое. Таким образом, масштабом для продолжительности представления явилась способность зри-

теля затрачивать непрерывно силу на восприятие впечатлений от интересного представления.

Художественное произведение, обращающееся только к фантазии (например, роман), может легко прерываться в своем изложении, ибо фантазия столь произвольна, что не покоряется никаким законам, а только случайному капризу. Но то, что хотят представить чувствам, что должно им сообщиться с безошибочной определенностью, необходимо не только приспособить к свойству, способности и естественно ограниченной силе этих чувств, а должно представить перед ними во всей полноте, от головы до ног, от начала до конца, если не желают, чтобы вследствие внезапного перерыва и неполноты воспроизведения снова пришлось возвратиться к необходимым дополнениям фантазии, от которой и обратились к чувству.

На этой суженной сцене одно только еще оставалось вполне предоставленным фантазии — *изображение самой сцены*, на которой по требованиям места действия выступали актеры. Сцена была обвешена коврами. Надпись на легко сменяющейся доске объясняла зрителю место: дворец ли, улица, лес или поле должно было предположить на сцене. Благодаря этому единственному обращению к фантазии, неизбежному благодаря тогдашней технике сценического искусства, в драме еще оставалась открытой дверь пестрому роману и повести с их обилием действий.

Если поэт, которому до сих пор приходилось иметь дело только с представлением романа в виде разговора, еще не чувствовал необходимости изобразить также верно природу и саму сцену, то он не мог почувствовать и необходимости представлять деяния, ограничиваясь важнейшими их моментами.

Мы видим отсюда вполне ясно, как на полное образование художественного произведения толкает только необходимость, заставившая художника ради сущности искусства обратиться от фантазии к чувству и обратить фантазию от ее неопределенной деятельности к деятельности ясной и понятной. Эта необходимость, образующая все искусства, единственно удовлетворяющая стремления художника, вырастает из требования общечувственного созерцания. Если мы удовлетворяем всем ее требованиям вполне, то она ведет нас и к законченнейшему художественному творчеству.

Шекспир, который еще не чувствовал необходимости в верном природе изображении окружающей сцены и который поэтому мог сгустить и представить сжато свой драматически обработанный роман лишь постольку, поскольку это вытекало из требований сознанный им необходимости ограничить место и продолжительность сценических деяний настоящего человека; Шекспир, представивший эти границы истории и романа в такой убедительной характеристической правдивости, что в первый раз показал людей со столь разнообразной и яркой индивидуальностью, как до него не мог это сделать ни один поэт,—этот Шекспир тем не менее в своих драмах, не образовавшихся еще при вышеуказанной необходимости, сделался основой и исходной точкой для страшной путаницы в драматическом искусстве на протяжении двух столетий и до наших дней.

Роману и свободному строению повести в шекспировской драме, как я выразился, оставалась отворенной дверь, через которую они по желанию могли входить и выходить. Этой дверью было предоставленное фантазии изображение сцены. Мы увидим, что явившаяся отсюда запутанность развивалась как раз в той степени, в какой эта дверь, с другой стороны, самым бесцеремонным образом захлопывалась и ощущавшийся недостаток сцены снова приводил к произвольнейшим насилиям над живой драмой.

У так называемых романских национальностей Европы, у которых безграничная экстравагантность романа, беспорядочно и пестро совместившего в себе все германские и романские элементы, дошла до высшей степени уродства, роман стал наименее способным обратиться в драму. Потребность обращать пестрые картины прежней необузданной фантазии в ясные, определенные явления, исходя из сгущенного духовного мира человеческого существа, проявилась преимущественно у германских наций, у которых внутренняя война совести против мучительных внешних постановлений привела к протестантскому движению. Романские нации, которые внешне оставались под игом католицизма, постоянно держались того направления, по которому они от внутреннего непрекращающегося разлада уходили во внешний мир, чтобы при созерцании его, как я раньше выразился, успокоиться внутренне. Изобразительные искусства и поэзия, которая в качестве описатель-

ной по существу, если не по внешности, относится к изобразительным,— вот искусства этих наций, искусства, развлекаящие своей формой, пленяющие и увеселяющие!

Культурные итальянец и француз* отвернулись от своих народных представлений. В своей грубой простоте и безыскусственности эти представления напоминают им о целой гряде средневекового мусора, который они хотели стряхнуть с себя, как тяжелый, страшный сон. Они обратились к историческому корню своего языка и выбрали себе раньше всего у римских поэтов — литературных подражателей греков — образчик тоже и для драмы. Они воспроизвели ее для развлечения тонко воспитанных, знатных господ как вознаграждение за прежние народные представления, приводившие в восторг только чернь. Живопись и архитектура, главные искусства романского Возрождения, так изошрили глаз этих знатных господ, приучили их к таким требованиям, что примитивные, украшенные коврами дощатые подмостки британской сцены не могли им прийти по вкусу. Здесь актерам предлагались великолепные залы во дворцах князей, несколько переделывая которые, они устраивали себе сцену. Неподвижность ее стала мерилом требований для всей драмы. Излюбленное направление знатных господ сошло в этом с современным началом драмы — с правилами Аристотеля. Сиятельный зритель, *глаз* которого сделался благодаря изобразительным искусствам главным органом наслаждения, не любил связывать себя в этом наслаждении, подчинять его чему-то слепому. Он нарочно уклонялся от возбуждения неопределенной, формирующей образы средневековой фантазии. Чтобы допустить изменение сцены, он должен был иметь возможность при всяком вызванном драмой требовании изменения сцены видеть ее представленной с живописной и пластической точностью, соответственно изображаемому предмету. Того, что было осуществлено позже при смешении драматических направлений, здесь вовсе не нужно

* Так как я не пишу истории современной драмы, а должен только, соответственно своей цели, указать два главных направления в развитии ее, в которых наиболее ясно выразилось различие оснований и путей этого развития, я не касаясь *испанского театра*, ибо только в нем эти два пути характерно скрещиваются, благодаря чему он сам по себе делается необычайно значительным. Для нас, однако, он не представляет образца таких двух противоположностей, как Шекспир и французская трагедия, являющиеся образцами всего нового развития драмы.

было желать, ибо, с другой стороны, аристотелевы правила, по которым была построена эта выдуманная драма, ставили как важное условие единство места. Значит, именно то, на что британец (при своем органическом творчестве драмы) не обратил внимания как на внешний момент, стало внешне определяющей нормой для французской драмы, которая таким образом хотела войти в жизнь механически.

Теперь важно точно определить, как это внешнее единство сцены обусловило собой все направление французской драмы в том отношении, что изображение деяний почти вполне отсутствовало на сцене, а допускалась только декламация. Поэтому и роман, изобиловавший деяниями, поэтическая основа средневековой и новой жизни, должен был отсутствовать на этой сцене; воспроизведение его разнообразного материала было невозможно без постоянного изменения сцены. Таким образом, не только внешняя форма, но и весь характер действий, а с ним вместе и самый предмет их, — все это должно было заимствовать из образцов, которые определили формы французской драмы. Французский драматург вынужден был выбирать не те деяния, которые ему самому пришлось бы приспособлять для драматического представления, а те, которые уже соответствовали известному шаблону.

Из своих родных сказаний греческие трагики заимствовали сюжеты, являвшиеся высшим художественным расцветом этих сказаний. Современный же драматург, руководившийся внешними правилами, извлеченными из этих поэтических произведений, не мог создать поэтическое творение из жизненного элемента своего времени (как этого совершенно противоположным путем достиг Шекспир), создать так, чтобы оно внешне соответствовало известному шаблону. Ему оставалось только повторение, подражание тем естественно родившимся, уже готовым драмам.

В *расиновской* трагедии мы встречаем разговоры на сцене и действия за сценой, видим побудительные причины и вполне от них независимые действия, находим желания без возможности осуществить что-нибудь. Все искусство сосредоточилось, таким образом, на *форме речи*, которая в Италии (откуда явился новый художественный жанр)¹ тотчас же и совершенно последовательно ступала музыкальной формой, которую мы уже подробно разбирали как характерное содержание оперы. И французская

трагедия по необходимости перешла в оперу: Глюк выразил истинное содержание этой трагедии. Опера явилась таким образом преждевременным расцветом незрелого плода, выросшего на нездоровой, искусственной почве.

К тому, с чего начали французская и итальянская драма, — к внешней форме — должна еще только прийти новая драма, органически развиваясь по пути, намеченному драмой шекспировской. Тогда только созреет естественный плод этого развития — музыкальная драма.

И вот среди этих двух противоположностей — драмы *шекспировской* и *расиновской* — выросла *современная драма* в своей неестественной, разнородной форме. *Германия* была почвой, питавшей этот плод.

Здесь наряду с германским протестантизмом существовал и одинаково сильный католицизм; между ними происходил такой горячий конфликт, что до разрешения его не могло быть естественного расцвета искусства. Внутренние запросы, выразившиеся у британцев в драматическом представлении повести и романа, у немецких протестантов сделали упорным стремлением внутренне сгладить самый разлад. У нас есть *Лютер*, который в искусстве поднялся до религиозной лирики, но нет Шекспира. Римско-католический Юг не мог, однако, никогда возвыситься до гениально легкомысленного забвения внутреннего разлада, при котором романские нации обратились к изобразительным искусствам. С мрачной серьезностью охранял он свои религиозные иллюзии. В то время как вся Европа устремилась на искусство, Германия оставалась мечтательным дикарем. Только то, что уже в других местах отжило свое время, направлялось в Германию отцвести на ее почве бабьим летом. Английские комедианты², у которых артисты шекспировской драмы отбили дома хлеб, пришли в Германию, чтобы явить народу свое фантастическое пантомимное фокусничество. Спустя долгое время после этого, когда шекспировская драма отцвела в Англии, она перешла в Германию. Немецкие актеры, спасавшиеся от ферулы своих скучных драматических наставников, приняли ее для пользования.

Опера — этот росток романской драмы — явилась, наоборот, с юга. Ее знатное происхождение из княжеских дворцов дало ей доступ опять-таки к немецким князьям.

Эти князья ввели в Германии оперу в то время, когда — заметьте! — народ насаждал шекспировскую драму. Бедности шекспировской сцены противопоставлялись в опере пышность и изысканнейшие украшения. Музыкальная драма сделалась настоящим зрительным представлением (Schauspiel), в то время как драма (Schauspiel) явилась представлением для слуха (Hörspiel). Нам нет надобности здесь отыскивать причины сценическо-декоративной распушенности в опере: эта шаткая драма была основана на чисто внешних началах, и лишь так же внешне, блеском и пышностью, могла поддерживать свою жизнь. Важно только заметить, что это сценическое великолепие с чрезвычайной пестротой, изысканно разнообразной сменой происходящего на сцене вышло из того драматического направления, которое вначале установило как норму единство сцены. Не поэт, который, превращая роман в драму, не ограничивал изобилия материала и пользовался им в той мере, в какой, обращаясь к фантазии, он мог быстро и часто менять сцену ради ее выгод, — не поэт отыскал этот рафинированный механизм для представления живых сцен, чтобы от фантазии обратиться к подтверждению чувства. Его родила потребность во внешнем развлечении и в разнообразии, его родила прихоть глаза.

Если бы такой аппарат был найден *поэтом*, то пришлось бы предположить, что необходимость частых перемен сцены он вывел из необходимых же требований самой драмы — требований, обуславливаемых разнообразием материала. Поэт, как мы видели, в своих построениях исходил из внутреннего побуждения, а в таком случае этим предположением было бы доказано, что изобилие материала в повестях и романах составляет необходимое условие драмы, ибо только необходимость этого условия могла повести его к отысканию сценического аппарата, соответствующего требованиям обильного материала, — аппарата, благодаря которому изобилие материала должно было на сцене представиться изобилием пестрых, рассыпанных действий. Но вышло как раз наоборот!

Шекспира к драматическому изображению повести и романа побуждала необходимость. При его горячем рвении удовлетворить это побуждение у него не было, однако, чувства необходимости так же верно изобразить и саму сцену. Если бы он понял необходимость еще и этого для вполне убедительного представления драматического действия, то

он искал бы удовлетворения и для этой необходимости в дальнейшем очищении и сгущении того материала, который представляет роман,— совершенно таким же образом, как раньше сократил место и продолжительность представления, а благодаря им устранил и самое изобилие материала. Тогда невозможность еще больше сузить роман, на которую он несомненно бы натолкнулся, создала бы более правильное отношение его к характеру романа: она показала бы, что в действительности он не соответствует характеру драмы. Это открытие мы можем сделать только теперь, когда при реальной обстановке сцены мы почувствовали недраматичность обильного материала повести. На шекспировской сцене, которая должна была только *намекать*, единственно и могло быть осуществлено представление его драматических романов.

Необходимость изображения сцены, соответствующей месту действия, нельзя было не почувствовать с течением времени; средневековой сцене приходилось исчезнуть и уступить место современной. В Германии она определилась характером народных сценических представлений, которые со времени прекращения мистерий заимствовали свое драматическое начало из повестей и романов. Во время подъема немецкого драматического искусства — в середине прошлого столетия — это основание выработалось из соответствующего тогдашнему духу бюргерского романа. Он был бесконечно удобнее, в особенности был гораздо менее богат материалом, чем исторический или сказочный роман, который обрабатывал Шекспир; соответствующее ему изображение местной сцены могло, следовательно, быть представлено с гораздо меньшими расходами, чем это требовалось для шекспировского драматизированного романа. Принятые актерами шекспировские пьесы, чтобы сделаться удобными к представлению, должны были подвергнуться всесторонним ограничениям. Я обойду здесь молчанием все основы, служившие мерилom для таких ограничений, и остановлюсь только на одной — на чисто сценических требованиях, ибо для цели моего исследования это в данный момент является важнейшим. Те артисты, которые явились первыми насадителями Шекспира в немецком театре, действовали так честно, настолько согласно с духом своего искусства, что им и в голову не приходило сделать его пьесы удобными для исполнения, уничтожив в них частую перемену сцен или вовсе устранив сцену в том виде, как

она изобретена теперь, и возвратившись к средневековому театру, — нет, они сохранили раз принятую для их искусства точку зрения и подчинили ей шекспировскую многосценичность только в том отношении, что сцены, которые казались им малозначительными, они выпускали, сцены же важные соединяли. Только с точки зрения литературы стало заметно, чего при таком отношении лишились шекспировские художественные произведения, и явилось требование восстановить первоначальный вид пьес для театрального представления. Относительно этого сделаны были два диаметрально противоположных предложения.

Одно, не осуществившееся, было предложением Тика³. Тик, вполне поняв сущность шекспировской драмы, требовал и восстановления шекспировской сцены с ее обращением к фантазии. Это требование было вполне последовательным и исходило из духа шекспировской драмы.

Если попытки частичной реставрации в истории постоянно оставались бесплодными, то радикальные в свою очередь оказывались невозможными. Тик был реставратором радикальным и как таковой достоин уважения, но влияния он не имел. Второе предложение заключалось в том, чтобы весь огромный аппарат оперной сцены приспособить к представлению шекспировской драмы путем верного восстановления лишь намеченных им первоначально часто сменяющихся сцен.

В новых английских театрах шекспировские пьесы воспроизводились в реальной действительности; механика доходила до чудес в быстрой смене декораций соответственно обстоятельствам; марширующие войска и битвы изображались с поразительной точностью. Большие немецкие театры усвоили эти приемы.

Наш поэт стоял перед таким представлением созерцающий и смущенный. Шекспировская драма как литературное произведение вызвала у него возвышающее впечатление полнейшего поэтического единства. До тех пор пока эта драма обращалась только к его фантазии, последняя была в состоянии представить себе гармонически законченную картину; теперь же, когда осуществилось желание видеть эту картину обращенною непосредственно к чувству путем ее сценического воспроизведения, она внезапно исчезла из глаз поэта. Воспроизведенная картина фантазии представляла ему теперь лишь необозримую массу реальности и действий, и смущенный взор решительно не

мог восстановить прежней картины, созданной воображением.

Это явление произвело на него двойное впечатление, выразившееся разочарованием в шекспировской трагедии. С этого времени поэт или вовсе отказывался от желания видеть свои драмы представленными на сцене, чтобы, согласно своей духовной потребности, иметь возможность восстановить в своей фантазии картину, созданную под впечатлением драмы Шекспира,—иными словами, он писал литературные драмы для чтения,—или же, чтобы практически осуществить появление на сцене такой картины своей фантазии, он более или менее невольно обращался к теоретической обработке драмы, современное происхождение которой мы можем найти в драме, построенной по аристотелевым требованиям единства.

Оба влияния и направления явились мотивами в произведениях двух значительнейших драматургов нового времени — *Гёте* и *Шиллера*, на которых я, поскольку это необходимо для цели моего исследования, остановлюсь несколько подробнее.

Деятельность *Гёте* как драматурга началась с того, что он превратил в драму типичный германский рыцарский роман «Гец фон Берлихинген». Здесь он вполне следует манере Шекспира, и роман со всеми его деталями в такой мере приспособлен для сцены, в какой ограниченность времени сценического представления позволяла изобразить его в сжатой форме. Но *Гёте* уже имел в своем распоряжении сцену, на которой место действия изображалось сообразно требованиям действия, правда, еще бедно и примитивно, но уже с определенным намерением представить его. Такое обстоятельство побудило поэта переработать⁴ для реального представления на сцене свое скорее литературное, чем сценическо-драматическое произведение. В том последнем виде, который был ему придан из соображений о сценических требованиях, это произведение потеряло свежесть романа, не приобретя, однако, полной силы драмы.

Гёте стал теперь брать материал для своих драм из бюргерских романов. Характерно в этом *бюргерском романе* то, что его основное деяние лежит совершенно в стороне от общей связи исторических событий и отношений и сохраняет только их социальный осадок как обуславливаю-

щую и окружающую среду. В такой среде, которая в основе своей является только бесцветным отражением этих исторических событий, он развивается, исходя не из внутренних, способных к законченному внешнему выражению причин, а из настроений, повелительно внушенных средой. Это действие так же ограничено и бедно, как настроения, вызывающие его, лишены свободы и внутренней привлекательности, однако их драматическая обработка так же хорошо соответствовала духовной точке зрения публики, как и внешней возможности сценического представления; соответствовала как раз в том отношении, что эта бедная действием драма вовсе не вызвала необходимости в таком практическом сценировании, которое было бы неосуществимо.

Что могло создать вдохновение Гёте даже и при таких ограничениях, мы видим из того, что он чувствовал необходимость подчиниться известным ограничительным правилам для осуществления драмы вообще, но гораздо менее подчинился ограниченному духу действия бюргерского романа и настроения публики, которая ему покровительствовала. От этого ограничения Гёте обратился к полной свободе, оставляя совершенно в стороне сценические требования драмы. В своем плане «Фауста» он сохраняет драматическую форму изложения исключительно для выгод литературного произведения, сознательно упуская из виду сценическое исполнение. В этом своем произведении Гёте в первый раз вполне сознательно затронул основной мотив современного поэтического элемента — *тяготения мысли к области действительного*; этого элемента он, однако, не мог еще художественно претворить в настоящую драму. Здесь-то и лежит та точка, где расходятся средневековый, до пошлости измельчавший бюргерский роман и истинный драматический материал будущего.

Мы должны несколько подробнее заняться характеристикой этого момента. Пока же удовольствуемся, констатируя факт, что Гёте, дойдя до этой точки, не мог создать ни настоящего романа, ни настоящей драмы; он создал лишь поэтическое произведение, которое сохранило выгоды обоих видов по абстрактно-художественной мерке.

Оставим теперь в стороне это поэтическое произведение, которое, как вечно струящийся источник, проходит через всю жизнь поэта, и проследим за творчеством Гёте там, где он вновь обратился к сценической драме.

При предначертании «Фауста» Гёте решительно отступил от драматизированного гражданского романа, который в «Эгмонте» путем расширения среды до связи ее с широко разветвленными историческими событиями он пытался поднять до наибольшей высоты. Если его теперь еще пленяла драма как законченнейший вид поэзии, то это происходило вследствие того, что он рассматривал ее в совершеннейшей ее художественной форме. Форма эта, представлявшаяся итальянцам и французам по степени их понимания древнего лишь внешней, необходимой нормой, предстала прояснившемуся взору немецких исследователей как существенный момент внешнего проявления греческой жизни. Теплота этой формы могла одушевить их, когда они почувствовали теплоту самой жизни в ее монументах. Немецкий поэт понял, что форма единства греческой трагедии не может быть внешне приложена к драме, что она должна быть заново оживлена внутренним единством содержания. Не было возможности содержание современной жизни, которое могло быть понятно выражено только в романе, сжать до такого пластического единства, чтобы при понятной драматической обработке его представить в форме греческой трагедии, оправдав таким образом эту форму или даже возродив ее как необходимую. Поэт, которому здесь важно было абсолютное художественное творчество, мог только по меньшей мере возвратиться к приему французов; чтобы оправдать в своем произведении форму греческой драмы, он должен был взять еще и готовый материал греческого мифа. Когда Гёте взял готовый материал «Ифигении в Тавриде», он поступил так же, как Бетховен в своих важнейших симфонических сочинениях.

Бетховен взял готовую абсолютную мелодию, некоторым образом разделил ее, раздробил и путем органического оживления вновь соединил ее члены, чтобы сделать самый организм музыки способным к рождению мелодии. Так и Гёте взял готовый материал «Ифигении», разложил его на составные части и посредством органически оживляющего поэтического творчества соединил их вновь, чтобы таким образом сделать самый организм драмы способным к созданию законченной драматической формы.

Однако лишь при таком заранее готовом материале мог оказаться удачным этот прием Гёте. Ни при каком другом материале, взятом из современной жизни или из романа, поэт не мог бы добиться такого успеха. Мы возвратимся

еще к основе этого явления. Сейчас же, при обзоре художественного творчества Гёте, достаточно установить, что поэт оставил попытки такой драмы, когда ему показалось возможным не абсолютное художественное творчество, а изображение самой жизни. Представить понятной эту жизнь в ее многочисленных разветвлениях и в разнообразных проявлениях, вызванных как близкими, так и отдаленными мотивами, — это и Гёте мог сделать только в романе! Настоящий расцвет своего мирозерцания поэт мог нам представить только в изображениях при обращении к фантазии, а не в непосредственном драматическом представлении. Таким образом, наиболее богатое своим влиянием творчество Гёте должно было снова уйти в роман, откуда он в начале своей поэтической деятельности с шекспировской решительностью обратился к драме.

Шиллер, как и Гёте, под влиянием шекспировской драмы начал с драматизированного романа. Бюргерский и политический роман занимали его творчество до тех пор, пока он не дошел до современного источника этого романа — самой *истории* — и не постарался построить драму непосредственно из нее. Здесь сказалось неудобство исторического материала и его неспособность выразиться в драматической форме. Шекспир перекладывал на полный жизни язык драмы сухие, но правдивые исторические хроники. Эти хроники с самой добросовестной точностью шаг за шагом отмечали ход исторических событий и поступки действующих лиц; они повествовали без критики и индивидуального отношения, давая таким образом дагерротип исторических фактов. Шекспиру нужно было только оживить этот дагерротип, обратив его в яркую картину; ему нужно было отгадать мотивы в связи этих фактов и воплотить их в тело и кровь действующих лиц. Все остальное в хронике он оставлял без изменения, и, как мы видели, его сцена делала это возможным. Что же касается современной сцены, поэт сразу понял невозможность приспособить для нее историю, придерживаясь с шекспировской верностью хроники. Он понял, что только в романе, для которого размеры не имеют значения, можно было украшать хронику живым изображением характеров и что опять-таки только сцена Шекспира позволяла обращать роман в драму. Если же затем он искал материал в самой истории, то делал это, желая и стремясь путем непосредственного поэтического понимания так овладеть исто-

рическим предметом, чтобы можно было выразить его в новейшем единстве и в наиболее понятной форме, то есть в драме.

Но в этом-то желании и стремлении лежит причина ничтожества нашей исторической драмы. История потому и является историей, что она с безусловной правдивостью представляет нам одни только деяния человека: она не рисует внутренних его побуждений, а предоставляет нам делать вывод относительно их, исходя из оценки поступков. Если же мы думаем, что верно поняли эти побуждения, и хотим изобразить историю, объяснив ее такими побуждениями, мы можем сделать это разве только в чисто историческом сочинении или — с наивозможнейшей художественной теплотой — в историческом романе, то есть в художественной форме, которая совершенно не понуждает нас искажать фактический материал истории произвольными перестановками и соединениями. Намерения исторических лиц, познанные нами из их деяний, мы не можем объяснить никаким другим путем, как только верно представляя сами эти деяния. Если же мы хотим их несколько изменить или заменить другими, для того чтобы яснее представить себе внутренние побудительные причины деяний, то это уже неизбежно поведет за собой искажение и внутренних побуждений, то есть приведет к полному отрицанию самой истории. Поэт, который, нарушая точность хроники, желает обработать исторический материал для драматической сцены и ради этой цели хочет распоряжаться историческим материалом по произвольной, художественно-формальной мерке, не представит ни истории, ни драмы. <...>

Шиллеровское драматическое творчество мы видим колеблющимся между историей и романом, между единственным поэтическим элементом нашего времени, с одной стороны, и законченной формой греческой драмы — с другой.

Особенно характерно для Шиллера то, что у него стремление к античной, чистой, художественной форме преобразовалось в стремление к идеалу вообще. Его так огорчала невозможность художественно выразить в этой форме содержание нашей жизни, что он почувствовал наконец прямое отвращение к эксплуатации этого элемента художественным творчеством. Практический ум *Гёте* примирился с нашим жизненным элементом, отказавшись от

этой законченной художественной формы и выработав затем единственную форму, в которой эта жизнь могла быть понятно представлена. Шиллер никогда уже не возвращался к роману; идеал своего высшего художественного созерцания в том виде, как он ему представлялся в античной художественной форме, он сделал самой сущностью правдивого искусства.

Идеал этот он видел, однако, лишь с точки зрения поэтического несовершенства нашей жизни и, смешивая жизненные условия с жизнью человеческой вообще, мог себе представить в конце концов искусство лишь отделенным от жизни, а высшую художественную полноту допустить лишь как нечто воображаемое, к чему можно разве только до некоторой степени приблизиться.

Так Шиллер и остался парящим в высоте, между небом и землей, и в этом за ним последовала вся драматическая поэзия. В действительности это небо есть не что иное, как *античная художественная форма*, а эта земля — *практический роман нашего времени*. Новейшая драматическая поэзия, которая как *искусство* живет лишь опытами Шиллера и Гёте, сделавшимися литературными памятниками, довела до головокружения это колебание между двумя противоположными направлениями. Там, где от чисто литературного драматизирования надо было переходить к изображению жизни, она, чтобы быть сценичной и понятной, впадала в пошлость бюргерского драматизированного романа; если же хотела выразить высшее содержание жизни, то была вынуждена каждый раз окончательно срывать с себя фальшивое драматическое одеяние и являться в виде чистейшего шести- или девятитомного романа для чтения.

Чтобы объединить в беглом обзоре все наше художественно-литературное творчество, приведем исходящие из него идеи в следующем порядке.

Наиболее понятно и художественно представить нашу жизнь может только *роман*. В стремлении к тому, чтобы изобразить ее более активно, непосредственно, роман *драматизируется*. При дальнейшем убеждении в невозможности такого начала, убеждении, к которому приходит всякий поэт, этот неудобный ввиду избытка действия материал становится сначала лживой, а затем вполне бессодержательной подкладкой современной *пьесы*, то есть драматического произведения, которое опять-таки служит лишь

фоном для современного театрального виртуоза. Заметив, что он погружается в кулисную рутину, поэт от этого драматического произведения возвращается к свободному изображению материала в *романе*, а законченную драматическую форму, к которой он напрасно стремился, хочет теперь, как нечто ему совершенно чуждое, воспроизвести путем действительного представления настоящей греческой драмы.

В литературной лирике он сражается, осмеивает и оплакивает противоречия наших жизненных условий, представляющиеся ему противоречием между материалом и формой в искусстве, противоречием между человеком и природой в жизни. Замечательно то, что в новейшее время в истории искусств это глубокое и непримиримое противоречие установлено с такой очевидностью, что сохранение ошибки по отношению к нему должно показаться невозможным даже и полуслепому. В то время как роман всюду, особенно у французов, после последних фантастических росчерков истории сделался сухим изображением современной жизни, понял эту жизнь с ее безнравственными социальными основаниями, при полной своей некрасивости в качестве художественного произведения обратился в революционное оружие против этих социальных оснований — в то время как роман, говорю я, сделался призывом к революционной силе народа, которая должна была разрушить эти жизненные основания, один остроумный поэт⁵, который никогда не находил в себе достаточно творческой способности сделать какой-нибудь материал настоящей драмой, сумел побудить неограниченного государя к тому, чтобы тот приказал своим театральным интендантам представить ему *настоящую греческую трагедию* с антикварной верностью, для чего знаменитый композитор должен был изготовить соответствующую музыку. Эта *софокловская драма* оказалась по отношению к нашей жизни грубой художественной ложью: ложью, вызванной художественной необходимостью прикрыть фальшь всего нашего искусства; ложью, которая под всяческими художественными предложениями старалась отрицать действительные нужды нашего времени. Однако эта трагедия должна была открыть нам одну истину, а именно, что *у нас нет драмы и ее не может быть*, что наша литературная драма так же далека от настоящей, как фортепиано от симфонического пения человеческих голосов; что в современной драме мы

можем воспроизводить поэзию только при посредстве литературной механики, так же как на фортепиано производим музыку при посредстве механики. Это поэзия без души и музыка без звука.

В *такой* драме настоящей музыки — любящей женщине, — конечно, нет никакого места. Кокетка может приблизиться к недоступному мужчине, чтобы запутать его в сетях своего кокетства; ханжа может приобщиться к импотенту, чтобы вместе с ним дойти до святыни; проститутка получает с него деньги и смеется над ним. Истинно способная любить женщина холодно от него отвернется!

Если теперь мы захотим глубже исследовать, что именно сделало эту драму неспособною к совокуплению, нам нужно точно определить *материал*, которым она питалась. Этим *материалом*, как мы видели, был *роман*, и мы должны теперь ближе подойти к его сущности.

II

Поэтом можно быть двояко: по *миросозерцанию* или по *умению говорить другим*.

Естественный поэтический дар заключается в способности сгущать в картину внешние явления, представляющие вашему чувству; *художественный* — в умении дать другим представление об этой картине.

Как отдаленно лежащие предметы представляются глазу в уменьшенном виде, так и мозг человека — этот его проводник от внешнего впечатления внутрь, деятельности которого, обусловленной всем жизненным организмом, глаз сообщает воспринятые им внешние явления, — может сначала понять их только в уменьшенном размере человеческой индивидуальности. В этой мере, однако, деятельность мозга может встречающиеся ей явления, отделенные от реальной природы, преобразовать в новые обширнейшие картины, как они образуются от двойной работы: от необходимости их распределить или представить себе в связи с другими. Эту деятельность мозга мы называем *фантазией*.

Бесконечное стремление фантазии направлено на то, чтобы познать истинный размер явления; и это заставляет ее вновь возвращать свои образы внешнему миру, стараясь

при этом приспособить их к действительности, чтобы они выдерживали сравнение с нею. Возвратить свои образы внешнему миру фантазия может только благодаря искусству. Чувства, произвольно воспринимающие внешние явления, требуют, чтобы образы фантазии могли к ним вернуться от человека, который хочет быть понятным для этих чувств, определенной сноровки и использования всей присущей ему способности выразить себя. Образы фантазии в их внешнем выражении могут стать вполне понятными лишь тогда, когда они сообщаются чувствам в том самом масштабе, в каком им искони представляли явления; и человек может добиться того, чтобы сообщаемые им образы фантазии произвели именно требуемое действие, только придав им правильный масштаб и признав за таковой тот масштаб, в котором явления вообще представляются людям.

Всякого человека поймут только те, кто смотрит на явления под тем же углом зрения, что и он; масштабом, мерой для этого будет сгущенная картина самого явления, в которой оно становится понятным людям. Эта мера, следовательно, должна быть основана на общем воззрении людей, так как единственно то, что понятно такому общему взгляду, может быть художественно выражено; человек, воззрение которого не сходится с общим, не может и предстать художником. Художественная потребность выражать свои мысли, вырабатываясь до способности представлять их самым убедительным образом путем обращения к непосредственному чувству, с незапамятных времен и посейчас развивалась в ограниченных рамках внутреннего созерцания сущности явлений; только из греческого мировоззрения могло вырасти такое истинно художественное произведение, как драма. Но материалом для этой драмы был *миф*, и, лишь познав его сущность, мы можем понять и высшее греческое художественное произведение и его пленяющую нас форму.

В *мифе* поэтическая сила народа представляет явления такими, какими их видит человеческий глаз, но не такими, каковы они в действительности. Многочисленные явления, действительной связи которых человек еще не может понять, на первых порах приводят его в беспокойство. Чтобы превозмочь его, он ищет связи явлений, которую мог бы принять за их причину. Но настоящую связь находит только рассудок, постигающий явления в их действительном

виде; та же связь, которую находит человек, имеющий возможность понимать явления только по непосредственно производимому ими впечатлению, есть произведение фантазии, а их предполагаемая причина — плод поэтического воображения. Бог и боги — первые творения поэтического дара человека: в них он представляет себе сущность явлений как бы исходящей от первопричины. Невольно он принимает за эту первопричину свое собственное человеческое существо, которым она единственно обосновывается. Если же потребность человека победить внутреннее беспокойство, вызванное разнообразием явлений, толкает его на то, что он пытается эту первопричину представить самому себе как можно яснее, так как достигнуть успокоения он может только при помощи тех самых чувств, которые вызвали в нем это внутреннее беспокойство, тогда ему приходится и бога представить себе в том самом образе, который не только соответствует вполне определенно сущности его чисто человеческого созерцания, но и в том виде, в каком он как внешний образ является наиболее понятным. Всякое понимание приносится нам любовью, и человек невольно тяготеет к существу своего вида. Так как человеческий образ ему наиболее понятен, то и сущность естественных явлений, которую он еще не познал такой, какова она есть в действительности, становится понятной ему только тогда, когда представлена в образе человека. Творческая потребность народа в мифе направляется, следовательно, на то, чтобы представить целую связь явлений в сжатой форме, сделать ее доступной чувству. Этот образ, созданный раньше всего фантазией, наделяется, чтобы быть более понятным, человеческими свойствами, несмотря на то, что его содержание на самом деле сверхчеловеческое и сверхчувственное. Совместно действующие силы и способности многих людей и всей природы, которые в общем поняты как связь человеческих и природных сил, являются, конечно, свойственными человеку и естественными, но кажутся сверхчеловеческими и сверхчувственными именно потому, что воплощаются в мысленном образе в одной человеческой особи. Благодаря способности представлять себе в ясной пластической форме всевозможные положения во всем их объеме народ в мифе становится творцом искусства. Образы могут получить художественное содержание и форму только тогда, когда — это является опять-таки их особенностью — они роди-

лись из потребности понятно представить явления, следовательно, имеют в виду познать в изображаемом предмете себя и свое собственное, творящее бога существо. Искусство по своему значению есть не что иное, как удовлетворение желания в изображенном предмете, пленяющем нас или излюбленном нами, познать самого себя, вновь найти себя в явлении внешнего мира, представленном этим предметом. Художник этим изображением говорит себе: «Таков ты есть, так ты чувствуешь и думаешь, и как бы ты поступал, если бы мог поступать по своему желанию, свободному от принудительного произвола внешних впечатлений!» Так представлял себе народ в мифе бога, так представлял он героев и, наконец, человека.

Греческая трагедия есть художественное воспроизведение духа и содержания греческого мифа. Как широкое поле явлений укладывается в таком мифе во все более и более цельный образ, так в свою очередь драма представляет этот образ в наиболее сжатой, экспрессивной форме. Общее отношение к сущности явления, которое в мифе из созерцания природы обращается в нравственное наблюдение над человеком, представляется здесь ему в определенной, яснейшей форме, становится художественным произведением и переходит из области фантазии в жизнь. Как драма воплощала воображаемые образы мифа в живом телесном облике человека, так и истинное воспроизведение человеческого деяния в полном соответствии сущности мифа стремилось к пластической определенности. Если образ мыслей становится нам вполне ясным лишь из его поступков и если характер человека заключается в безусловном соответствии его убеждений и поступков, то и это деяние, а следовательно, и лежащий в его основе образ мыслей — опять-таки вполне сообразно с характером мифа — становятся значительными и соответствующими обширному содержанию только в том случае, если выражаются очень сжато. Действие, состоящее из нескольких частей, в том случае если эти части содержательны и важны, будет чрезмерным, экстравагантным и непонятым; если ж эти части содержат только начало и конец деяния — мелким, произвольным и бессодержательным. Содержание какого-нибудь действия есть лежащий в основе его образ мыслей. Если эти мысли обширны, широки и исчерпывают существо человека в каком-нибудь определенном направлении, то и действие должно быть решительным,

единым и нераздельным, ибо только в таком действии нам становится ясна большая мысль. Содержание греческого мифа по природе своей обладало именно этим свойством — свойством быть выраженным сжато, несмотря на всю свою обширность. В трагедии он и представал с полнейшей определенностью, то есть именно как единственно необходимое и решающее деяние. Задачей драматурга являлось представить это одно действие в его важнейшем значении естественно вытекающим из образа мыслей действующего лица; сделать необходимость действия вытекающей из правдиво выраженного образа мыслей составляло разрешение этой задачи. Но цельная форма для художественного произведения была уже наперед указана драматургу строем мифа. В этих только рамках ему надлежало создать жизненное строение. Он не мог раздроблять их, чтобы снова соединить в произвольно выдуманную художественную форму. Драматург только передавал наиболее понятным и убедительным образом содержание и сущность мифа. Таким образом трагедия является не чем иным, как художественным завершением самого мифа; миф же есть поэма общего мировоззрения.

Постараемся же теперь выяснить, каково то современное мировоззрение, которое нашло свое художественное выражение в *романе*.

Когда рассудок, не обращая внимания на созданный воображением образ, наследует соединенные в этом образе явления, чтобы оценить их действительность, он раньше всего обращает внимание на все возрастающее множество частных там, где поэтическому представлению являлось нечто целое. Анатомическая наука начала свое дело и пошла по пути, противоположному народной поэзии: там, где последняя объясняла, первая намеренно разъединяла; где одна хотела представить себе известную связь, другая стремилась к точнейшему познанию частей. Так, шаг за шагом, всякое народное воззрение должно было быть уничтожено, побеждено, как суеверие, показаться смешным, как детский лепет. Народное понимание природы обратилось в физику и химию, религия народа — в теологию и философию, его община — в политику и дипломатию, его искусство — в науку и эстетику! Миф его обратился в историческую хронику! И новый мир приобрел свою творческую силу из мифа.

Средневековый роман вышел из сцепления и смешения главных кругов мифа, которые никогда не могли вполне слиться и возвыситься до пластического единства.

Тот, к кому грек прилаживал все внешние явления и кого поэтому сделал объединяющим пунктом явлений природных и мировых,— человек — стал в *христианском мифе* сразу непонятным, чуждым самому себе. Грек подходил к человеку извне, из сравнения с ним внешних явлений. В своем собственном образе, в своих непосредственно выработавшихся нравственных понятиях он нашел опору и успокоение от своих скитаний в безбрежности природы. Но эта опора была лишь воображаемой, она была осуществлена лишь художественно. При опыте намеренно ее реализовать в государстве открылось противоречие этой воображаемой меры с действительностью реального человеческого произвола; оно обнаружилось в такой степени, что государство и индивид могли существовать только при явном нарушении этой воображаемой меры. Когда естественная нравственность сделалась условным законом, а родовая община — произвольно устроенным государством, тогда непосредственная жизненная потребность человека обратилась против закона и государства во всем блеске эгоистического произвола. В этом разладе между тем, что считалось добрым и правым, как, например, закон и государство, и тем, к чему толкала человека потребность счастья — личной свободой — человек должен был стать непонятным себе, и такое самонепонимание явилось исходной точкой христианского мифа. Тот, кто нуждался в примирении с собою, — индивидуальный человек — стремился в этом мифе к страстно желаемому искуплению, осуществлявшемуся при вере в сверхмировое существо, в котором закон и государство уничтожались в том смысле, что были предоставлены его неисповедимой воле.

Природу, из которой грек дошел до ясного понимания человека, христианин должен был оставить без всякого внимания. Если высшей ее точкой представлялся неумиротворенный, нуждающийся в искуплении человек, то она могла казаться ему разве еще более нестройной, еще более заслуживающей осуждения. Наука, разлагавшая природу на части, не умея найти их истинной связи, могла только подкрепить христианский взгляд на природу.

Но христианский миф получил свое воплощение в человеке, который из-за преступления против закона и государ-

ства погиб мученической смертью. Подчинением этому наказанию он оправдал закон и государство, как внешнюю необходимость, но своей добровольной смертью уничтожил закон и государство ради внутренней необходимости — освобождения индивида путем искупления в боге. Пленительная сила христианского мифа в его воздействии на душу заключается в представляемом им *просветлении путем смерти*. Слабый, окутанный облаком смерти взор милого умирающего, не способный уже к познанию действительности, трогаящий нас последним своим блеском, производит впечатление глубокого уныния! Но этот взор сопровождается улыбкой бледных щек и губ. Как успокоение от побежденных наконец мучений смерти в момент наступающей развязки она производит на нас впечатление предчувствуемого неземного блаженства, которое может быть достигнуто только уничтожением живого человека. Таковым, как мы видели его в момент смерти, остается умерший в нашей памяти; вся произвольность и неопределенность его внешней чувственной жизни исчезает; наше духовное око видит только его идеальный образ в нежно брезжущем сиянии умиротворенного блаженства. Момент смерти является для нас потому и моментом настоящего искупления в боге, ибо в своей смерти любимый нами человек, каким он остался в нашей памяти, расстался с чувством жизни, о блаженстве которой мы в своем стремлении к воображаемому большому блаженству не помним и страдание которой в тоске по умершем считаем единственной сущностью жизненного чувства.

Эта *смерть* и тоска по ней являются истинным и единственным содержанием искусства, вытекающего из христианского мифа: оно выражается страхом, отвращением, уклонением от действительной жизни и желанием смерти. Для грека смерть являлась не только естественной, а и нравственной необходимостью, но только в смысле *противоположности жизни*, которая была действительным предметом всякого художественного созерцания. Жизнь обуславливала собой, своей действительностью и невольными необходимостями трагическую смерть, которая являлась не чем иным, как завершением жизни, посвященной развитию полной индивидуальности и выражению этой индивидуальности. Для христианина же главным являлась *смерть сама по себе*. В его глазах жизнь получала освящение и оправдание лишь как приготовление к смерти, как

желание умереть. Сознательное, производимое всей силой воли умерщвление плоти, намеренное отрицание действительной жизни было предметом христианского искусства, которое, следовательно, могло только изображать, описывать, но никоим образом не *представлять*, особенно в драме. Решающий элемент драмы есть осуществившаяся жизнь ярко определенного содержания. Но движение этой жизни может поддерживать наш интерес лишь в том случае, когда оно усиливается; ослабевающее движение ослабляет и рассеивает этот интерес — кроме тех случаев, когда оно представляет собой необходимое временное успокоение. В греческой драме движение растет с самого начала во все ускоряющемся ходе до кульминационной точки катастрофы. Цельной, правдивой христианской драме пришлось бы начать действие наибольшим расцветом жизни, чтобы постепенно умерять движение вплоть до задумчивой смерти. Средневековые мистерии представляли историю страданий Иисуса в форме сменяющихся, изображавшихся людьми картин. Важнейшая и наиболее захватывающая из этих картин изображала Иисуса висящим на кресте, и в то время, как она показывалась, пелись гимны и псалмы.

Только *легенда* — этот христианский роман — могла привести христианские сюжеты к интересному представлению, ибо она — как это при таких сюжетах было единственно возможно — обращалась не к чувственному созерцанию, а к фантазии. Только музыка могла выразить эти сюжеты внешним, доступным чувству движением, благодаря тому, что всецело свела его к чувству, к колориту без рисунка, который так исчезает в распущенных красках гармонии, как умирающий уходит от действительной жизни.

Второй разряд мифов — противоположный христианскому, имевший положительное влияние на воззрение и образование искусства — это *родные сказания* новых европейских, и раньше всего *германских*, народов.

У этих народов, как и у эллинов, миф вырос из созерцания природы до создания богов и героев. В одном сказании — сказании о Зигфриде — мы можем теперь вполне отчетливо рассмотреть самый зародыш его. Это нам объяснит сущность мифа вообще. Мы видим здесь естественные явления — явления дня и ночи, восхода и захо-

да солнца — воплощающимися в действующих лиц, которых по их деяниям люди почитают или боятся. Они произошли от богов, представляемых в виде людей; когда-то, по сказаниям, они действительно жили на земле и живущие роды и племена славилась своим происхождением от них.

Таким образом, служа мерилom, образуя, «оправдывая требования и вдохновляя на деяния», миф проник в действительную жизнь, где не только о нем заботились, как о религиозной вере, но где он проявлялся как сама действующая религия. Непомерное богатство славных событий и действий наполняло этот ставший героическим сказанием религиозный миф. Чем многочисленнее, однако, проявлялись эти воспеваемые в стихах и песнях деяния, тем больше казались они все лишь вариациями одного, очень определенного типа событий, который мы при основательном исследовании можем отнести к простому религиозному представлению. В этом религиозном, заимствованном из созерцания природы представлении при беспрепятственном развитии мифа все пестрые внешние проявления бесконечно разветвленной саги находили свой источник питания: если эти формы саги могли у многочисленных родов и племен постоянно обогащаться новыми событиями действительной жизни, то поэтическая обработка этих новых событий являлась в той форме, которая уже раньше была свойственна поэтическому созерцанию; последнее глубоко коренилось в том религиозном созерцании природы, которое некогда породило первоначальный миф.

Таким образом, поэтическая творческая сила этих народов также была религиозной силой, бессознательно общей, корнем которой являлся первоначальный взгляд на сущность вещей. *На этот корень* наложило свою руку христианство. Благодетельный прозелитизм оказался бессильным в борьбе с непомерным богатством ветвей и листьев германского народного древа. Но христианство хотело вырыть самый корень, которым дерево вросло в почву бытия.

Христианство уничтожило прежнюю религиозную веру — основное воззрение на сущность природы, вытеснило ее новой верой, новым мирозерцанием, прямо противоположным старому. Если оно и не могло с корнем вырвать эту старую веру, то во всяком случае отняло ее блестяще производительную художественную силу. То, что произвела

эта сила до сих пор,— богатые сказания — теперь осталось в виде отделившихся от ствола и корня сучьев, которые впредь не должны уже были питаться от ростка, да и народ питали плохо. Там, где раньше в религиозном созерцании народа была единая связь для всех многообильных образов саги, теперь, когда эта связь была разрушена, могла остаться только смесь пестрых образов, бессвязно и неопределенно порхавших в фантазии, еще ищущей развлечений, но уже не творящей более. Сделавшись непроизводительным, миф сам разбился на свои составные части, его единство — на тысячи кусков, а зерно деяния — на множество действий. Эти действия, которые сами по себе суть лишь индивидуализации одного большого первоначального деяния, являются личными вариациями этого самого деяния, необходимого народу как внешнее выражение его сущности. Эти действия снова раздробляются и искажаются таким образом, чтобы по произвольному желанию их можно было снова соединить, дать пищу ненасытной жажде фантазии, которая, будучи внутренне парализована и лишена творческой способности, может разве только еще поглощать внешнее, но уж не производить ничего сама. Раздробление и смерть немецкого эпоса, как он предстает нам в запутанных образах «Книги героев»⁶, выражаются в непомерной массе действий, которая тем больше вырастает, чем больше лишается истинного содержания.

Этот миф, о первоначальном смысле которого народ, принявший христианство, утратил всякое истинное понятие, перенесли на почву *христианского религиозного мирозерцания*: надо было оживить его, когда жизнь цельного его тела была разложена смертью на жизни целых мириад сказочных червей. Такое мирозерцание, соответственно своим внутренним свойствам, могло осветить лишь *эту смерть* мифа и украсить ее мистическим ореолом. Оно, так сказать, оправдало его смерть, все же многочисленные и пестро скрещивающиеся действия, которые нельзя было объяснить и оправдать с точки зрения доступных народу идей, представило себе по своему прихотливому произволу; и так как не могло понять побудительных причин этих действий, то направило их к христианской смерти как испугательной исходной точке.

Христианский *рыцарский роман*, который в этом отношении дает верное представление о средневековой жизни,

начинает свое существование с живучих остатков труп старое греческого мифа. Он предстает со множеством действий, идея которых нам кажется непонятной и произвольной, потому что ее мотивы, исходившие из мирозерцания совсем иного, чем христианское, совершенно упущены поэтом из виду. Изобразить бесцельность и произвольность этих действий и таким образом представить непосредственному чувству неизбежность гибели действующих лиц (путем чистосердечного принятия христианских жизненных правил, предписывающих созерцание и бездеятельность) или, стоя на крайней точке христианского мирозерцания, оправдать саму мученическую смерть — вот что было единственным направлением и единственной задачей духовной рыцарской поэмы!

Однако первоначальный материал языческого мифа уже обогатился смесью всяких национальных сказаний, отделившихся, подобно германским, от своего корня, и дошел до экстравагантности разнообразия. Христианство оторвало все народы, познавшие его, от их естественного строя мыслей, а их поэтические сказания обратило в призраки несдержанной фантазии. Во время крестовых походов Восток и Запад при массовом соприкосновении обменялись этим материалом, и его разнообразие возросло до чрезвычайности. Если прежде народ в мифе понимал только свое родное, то теперь, утратив понимание родного, он старался заместить это пониманием вечно нового, *чуждого*. С жадностью проглатывал он все иностранное и необычное; его ненасытная фантазия исчерпала все возможное для человеческого воображения, чтобы расточить это в неслыханно эффектных авантюрах. Христианское мирозерцание не могло уже, наконец, управлять этим стремлением, хотя, в сущности, оно само и породило его, потому что стремление это первоначально было не чем иным, как потребностью уйти от непонятной действительности, чтобы найти успокоение в воображаемом мире. Но этот воображаемый мир, как бы ни была велика распушенность фантазии, мог заимствовать свой первоначальный образ все-таки лишь из явлений действительного мира; воображение могло в конце концов поступать так, как в мифе: оно соединяло все понятные ему явления действительного мира в поэтические образы; в них оно индивидуализировало сущность целого и, таким образом, делало их фантастически чудесными. И этот напор фантазии в действительности направлялся,

как и в мифе, опять-таки лишь на отыскание действительности широко развернувшегося внешнего мира; ее деятельность и сказалась в этом направлении. Стремление к похождениям, в которых хотелось осуществить картины фантазии, обратилось наконец в страсть к препятствиям, в которых после тысячу раз испытанной бесплодности походов желанная цель познания внешнего мира, в чаянии обрести плод действительного опыта, отыскивалась с неослабевающим усердием, направленным на определенную цель. Смелые, предпринятые с сознательным намерением путешествия для открытий, глубокие, основанные на этих данных исследования науки — все это представило нам наконец мир таким, каков он есть в действительности. Эти познания уничтожили средневековый роман, и за изображением *воображаемых* явлений последовало изображение действительных.

Однако нетронутой и не искаженной ошибками эта действительность осталась лишь в недоступных нашей деятельности явлениях *природы*. На действительность же *человеческой жизни* наши заблуждения влияли с самым извращающим насильем. Овладеть и этим, познать жизнь человека в потребностях его индивидуальной и социальной природы и, наконец, изобразить ее (и это лежит в пределах наших сил) — вот что является стремлением человечества со времени достижения им с таким трудом способности познавать явления природы в их сущности, ибо из этих познаний мы приобрели также и мерило для познания сущности человека.

Христианское мирозерцание, которое невольно породило в людях тяготение к внешнему, не будучи в состоянии ни питать, ни направлять его, само — в противоположность этому явлению — воплотилось в неподвижную догму, как бы в желании спастись от такого непонятного ему положения. Здесь сказались слабость и противоречивость этого мирозерцания. Действительная жизнь и основа ее явлений были для него издавна чем-то непонятным. Разлада между государственными законами и волей индивидуального человека победить оно не могло, тем более что единственно в этом разладе лежал корень и начало его собственного существования. Если бы индивидуальный человек вполне примирился с обществом, то есть получил от

него полное удовлетворение той жажды счастья, которую он испытывал, тогда уничтожалась бы необходимость христианского созерцания, практически уничтожалось само христианство. А так как это созерцание возникло первоначально в человеческой душе из того же разлада, то христианство как мировое явление единственно им и питалось; задачей церкви явилась необходимость *поддерживать его намеренно*, раз она поняла, что этот разлад служит ей источником жизни.

Христианская церковь также домогалась единства: все проявления жизни должны были сходиться в ней как в центре этой жизни. Она же не была центром, а конечной точкой жизни, ибо тайная сущность настоящего христианства есть *смерть*. В противоположном конце лежит источник самой жизни, овладеть которым смерть могла бы, только уничтожив его. Сила, которая всегда доставляла жизнь христианской смерти, есть *государство*. Государство было настоящим источником жизни церкви; если церковь боролась с ним, она восставала против самой себя. То, что церковь оспаривала во властолюбивом, но *честном* средневековом религиозном рвении, было остатком языческой идеи, выразившимся в индивидуальном праве светских властителей — праве быть самостоятельными. Заставляя этих властителей искать божественной санкции для их прав, церковь насильно толкала их на консолидацию абсолютного, непоколебимого государства, словно бы чувствуя, что такое государство необходимо нужно ей для ее собственного существования. Таким образом, христианская церковь должна была наконец сама содействовать укреплению собственной своей противоположности — государства, чтобы в этом дуализме получить возможность существовать; она сама сделалась политической силой, ибо чувствовала, что может существовать только в политическом мире. Христианское мирозерцание, которое по своей внутренней идее, собственно, отвергало государство, обратившись в церковь, не только стало оправданием государства, но довело его существование, стесняющее свободную индивидуальность, до столь ощутительной тягости, что стремление людей к освобождению от внешнего давления направилось одновременно на освобождение от церкви и государства, как бы для того чтобы окончательно осуществить и в человеческой жизни познанную сущность природы вещей.

Действительность жизни и ее явлений надо было, однако, сначала определить аналогично тому, как действительность естественных явлений была установлена путем путешествий и научных изысканий. Стремление человека, направлявшееся до сих пор лишь к внешнему, возвращалось затем к действительности социальной жизни с тем большим рвением, что, и спасаясь от социальных условий на край света, человек не мог уйти от их гнета, он всюду оставался под их влиянием. Пришлось убедиться, что то, от чего человек невольно бежал и от чего в действительности убежать нельзя было, имеет в нашем собственном сердце и непосредственном созерцании сущности человеческих дел такие глубокие основания, что чисто внешнее от него освобождение было невозможно. Возвратившись из необъятных пространств природы, где мы нашли полное опровержение картин нашей фантазии, мы вполне естественно стали в ясном и понятном созерцании человеческой жизни искать такого же опровержения и для тех воображаемых, ложных взглядов на человеческие отношения, исходя из которых мы изображали эти отношения так же фальшиво, как раньше по заблуждениям нашим ложно представляли себе явления природы.

Первый и важнейший шаг к познанию заключается, таким образом, в том, чтобы понять явления жизни такими, каковы они в действительности, сделать это сначала без всякой оценки, стараясь как можно нагляднее и правдивее определить их связь и значение. До тех пор пока мореплаватели подходили к предметам своих открытий с предвзятым мнением, им приходилось видеть себя обманутыми, когда приходила действительность. Таким же образом исследователю наших жизненных положений приходится насколько возможно уклоняться от всякой предвзятости, чтобы тем вернее установить основания их сущности. Беспристрастнейшее отношение к голой неискаженной действительности делается отныне руководящей нитью поэтов: понять и представить людей и их положения не так, как их раньше воображали, а каковы они действительно, составляет отныне задачу уже не только историка, но и поэта, желающего воплотить действительную жизнь в сжатом образе. Несравненным мастером в этом искусстве был *Шекспир*, благодаря чему он и создал свою драму.

Но, как мы видели, эту действительность жизни нельзя было художественно представить в драме. Это можно было

сделать лишь в изображающем, описывающем романе; для того имелись основания, которые объяснить нам может только сама же действительность.

Человек может быть понят только в связи с людьми вообще, с окружающей его средой; отделившись от нее, *современный человек* должен казаться вполне непонятым. Непрерывающийся внутренний разлад этого человека, который, колеблясь между желанием и возможностью, создавал себе целый хаос мучительных представлений, приводивших его к борьбе с самим собой, к самотерзанию и к бестелесному погружению в христианскую смерть,— все это объяснялось не столько природой индивидуального человека, как то хотело доказать христианство, сколько извращениями этой природы, которые явились результатом неверного понимания сущности общества. Мучительные представления, омрачавшие такой взгляд, должно было вывести из лежащей в их основе действительности, и как таковую действительность исследователь обязан был познать истинное состояние человеческого общества. Но это состояние, в котором тысячи прав питались миллионами неправых, в котором человек из-за сначала воображаемых, а затем и ставших действительностью непреодолимых ограничений был отделен от людей, само по себе могло ли быть понято? Его приходилось объяснять историческими преданиями, которые сделались правами, фактическим содержанием и, наконец, духом исторических событий, идеями, породившими эти события.

В виде этих исторических фактов ищущему взору исследователя предстала такая масса деяний, что и чрезмерное изобилие материала в средневековом историческом романе показалось ему бедным. Однако исследователю действительных человеческих положений нужно было проникнуть в отдаленнейшие уголки всей этой, представлявшей собой при ближайшем рассмотрении многочисленные разветвления, массы, чтобы из этого хаоса извлечь одно только — истинного человека в правдивости его природы и этим окупить весь труд. При необозримой массе исторических реальностей исследователь должен был ставить границы своему рвению; из общей широкой связи, на которую можно было только намекнуть, ему приходилось вырывать моменты, чтобы с большой точностью установить в них тесную связь, без чего всякая историческая картина

остаётся непонятной. Но и в тесных границах эту связь, которая единственно может способствовать тому, чтобы историческое деяние было понято, можно установить лишь при обстоятельном изображении среды, к которой мы можем отнестись с некоторым участием лишь в том случае, если, живо изображенная, она стала нам понятной. Исследователь, почувствовав необходимость такого изображения, снова должен был сделаться поэтом, но его приемы становились здесь уже прямо противоположными приемам драматурга. Драматург воспроизводит обстановку действующих лиц в сжатой форме, чтобы действия этих лиц, которые он согласно их содержанию и форме концентрирует в главном деянии, представить вытекающими из существенной идеи индивидуума, довести эту индивидуальность до законченности и в ней самым определенным образом воспроизвести существо человека вообще.

Романист, наоборот, должен сделать понятными действия исторических героев, представив их вытекающими из внешних необходимостей среды. Чтобы произвести на нас впечатление исторической правдивости, он, раньше всего, должен добиться того, чтобы нам стал понятен характер этой среды, ибо в ней лежит основа всех требований, заставляющих индивидуума поступать так, а не иначе. <...> Его образ мыслей должен объясняться образом мыслей среды, а образ мыслей среды опять-таки может стать нам ясным, будучи выражен в поступках. Последние тем более должны занимать место в художественном произведении, что и среду можно понять только в ее многочисленных разветвлениях и на большом протяжении.

Таким образом, романисту приходится заниматься почти единственно изображением среды, и, чтобы быть понятным, он должен изображать ее обстоятельно. То, что для драматурга есть уже нечто предполагающееся, для романиста является трудностью, на преодоление которой ему надо затратить всю свою изобразительную способность. То общепринятое воззрение, на которое драматург опирается как на нечто само собой разумеющееся, романист на всем протяжении своего сочинения должен еще только искусственно развить и установить. Драма поэтому идет от внутреннего к внешнему, роман — от внешнего к внутреннему. От простой, понятной окружающей обстановки драматург поднимается до все более богатого развития индивидуальности; наоборот, романист от пестрой, с трудом

понимаемой окружающей обстановки опускается до изображения индивидуума, который, будучи мало интересным сам по себе, становится индивидуальным благодаря этой обстановке. В драме полная, развившаяся сама по себе индивидуальность обогащает среду, в романе среда питает жадность пустой индивидуальности. Таким образом, драма открывает нам организм человечества, в котором индивидуальность является сущностью вида; роман же представляет механизм истории, где вид становится сущностью индивидуальности. Потому-то творчество драмы — *органическое*, а романа — *механическое*. Драма дает нам *человека*, а роман объясняет *гражданина государства*; первая представляет нам полноту человеческой природы, второй извиняет ее бедность существованием государства. Образы драмы, следовательно, создаются по внутренней необходимости, романа — по внешнему понуждению.

Но роман был не выдумкой, а необходимым порождением нашего современного развития: он давал правдивое и художественное выражение жизненных положений, которые могли быть представлены только им, а не драмой. Роман исходил из изображения действительности, и его старание здесь было таким искренним, что по отношению к этой действительности он наконец совершенно уничтожился как художественное произведение.

Своего высшего расцвета как художественной формы роман достиг тогда, когда с точки зрения чисто художественной необходимости он усвоил себе приемы мифа в изображении типов. Как средневековый роман, сгущая многочисленные явления чужих народов, стран и климата, воплощал их в чудесные образы, так новый исторический роман старался многочисленные проявления духа целого исторического периода представить в виде сущности отдельного исторического лица. В этом романиста мог поддержать существующий взгляд на историю. Чтобы наглядно представить себе массу исторических фактов, мы обыкновенно стараемся обратить внимание на выдающиеся личности и в них как бы увидеть воплотившимся дух целого периода. В качестве таких личностей историческая хроника большей частью указывает нам на правителей, от воли и приказаний которых зависели исторические предприятия и государственные учреждения. Неясный образ мыслей и противоречивость в поступках этих государей, а еще более то обстоятельство, что они никогда не достигали

намеченной цели, заставляли нас неправильно понимать дух истории в том отношении, что произвол в деяниях этих властителей мы хотели объяснить высшими, недоступными исследованию, влияниями, направляющими и предопределяющими ход и цель истории. Эти исторические факты казались нам безвольными или противоречащими самим себе орудиями сверхчеловеческой, божественной силы. Конечные результаты истории мы приняли за основу исторического движения или за цель, которой сознательно с самого начала был придан глубокий смысл. Исходя из такого положения, историки считали себя правыми, изображая эти с виду произвольные деяния правящих лиц так, чтобы в них отражалась сознательность направляющего мирового духа. Таким образом они разрушали бессознательную необходимость мотивов в поступках и, желая оправдать их вполне, тем самым представляли их совершенно произвольными.

Благодаря такому отношению, которое изменяло и искажало исторические события произвольными комбинациями, роману удавалось создавать типы и в качестве художественного произведения подняться на известную высоту, с которой он снова мог предстать годным для драматической обработки. Новейшее время породило много таких драм. Удовольствие от такой исторической стряпни ради драматической формы в наше время так велико, что историко-драматических дел мастера тайну самой истории разрешают в том смысле, что она удобна для изготовления театральных пьес. Они считают себя тем более правыми в своей манере действовать, что нашли возможность навязать истории единство времени и места драматического представления: они проникли в глубь исторического механизма и приняли за его сердце переднюю князя, где между «lever et souper» человек и государство приводили себя в порядок. Но насколько такое художественное единство и такая история вымышлены (а нечто ложное может производить лишь столь же ложное влияние) — ясно выразилось в современной исторической драме. Мы знаем теперь также, что правдивая история не может служить материалом для драмы, историческая драма показала нам это ясно; даже сам роман как художественная форма мог подняться до такой высоты, лишь погрешив против исторической правды.

И вот роман спустился опять с этой высоты, чтобы,

отказавшись от достигнутой им чистоты художественного произведения, стремиться к правдивому изображению исторической жизни.

Кажущийся произвол в деяниях исторических лиц мог, к чести человечества, быть объяснен благодаря тому, что нашлась почва, на которой они казались необходимыми и естественными. Сначала хотели представить себе эту необходимость как нечто *высокое*, витающее над храмами истории, в самих же героях трансцендентная мудрость видела только орудия судьбы. Убедившись наконец в художественной и научной бесплодности такого воззрения, мыслители и поэты решили теперь найти эту объясняющую необходимость в *глубине*, в основе всякой истории. Почва истории есть *социальная натура человека*. Из потребности индивидуума приходиться в соприкосновение с существами своего вида, чтобы в обществе наиболее успешно использовать свои способности, вырастает все движение истории. Исторические явления суть внешние проявления внутреннего движения, зерном которого является социальная натура человека. Питающей силой этой натуры является *индивидуум*, который, удовлетворяя свое естественное любовное желание, может удовлетворить и свою потребность счастья. Делать заключения насчет этой натуры, исходя из ее проявлений, от законченного факта возвращаться к внутренней жизни социальных запросов человека, из которых и вырос этот готовый, спелый и умирающий плод,— вот в чем проявился ход исторического развития нашего времени. То, что мыслитель понимает как сущность, художник изображает как явление; и общественные явления, которые поэт принял за почву истории, он хотел представить в их связи, которой и можно было бы объяснить их. Как наиболее понятную связь общественных явлений он брал обычную обстановку гражданской жизни, чтобы, рисуя ее картины, объяснить человека, который, будучи удален от участия во внешних проявлениях истории, казалось, все-таки обусловливал эти явления. Но это *гражданское общество* было, как я уже раньше выразился, осадком давившей на него сверху истории; оно являлось таковым по меньшей мере в своей внешней форме.

Со времени утверждения теперешнего государства начинается новое движение в гражданском обществе: жизненная энергия исторических явлений притупляется как раз в той мере, в какой гражданское общество старается

осуществить свои требования в государстве. Благодаря именно своему внутреннему безучастию к историческим явлениям, своей вялой, безжизненной созерцательности оно сделало нам явным то давление, под которым находилось и к которому относилось с вялой антипатией. Но гражданское общество является безжизненным организмом в том отношении, что в своей форме оно есть отражение исторических явлений. Физиономия гражданского общества — это притупленная, искаженная, доведенная до отсутствия всякого выражения физиономия истории; то, что последняя живым движением выражает во времени, первая изображает вялым расширением в пространстве. Однако эта физиономия — только маска гражданского общества, под которой скрыт от ищущего взора человек. Художник, изображающий это общество, мог описывать лишь черты этой маски, а не правдивого человека. Чем вернее было это описание, тем больше должно было терять художественное произведение в живой силе выражения.

Когда же подняли маску, чтобы под ней рассмотреть настоящие черты человеческого общества, то взору раньше всего предстал *хаос безобразия и бесформенности*. Воспитанный историей человек, изуродовавший и извративший свою здоровую природу, мог представлять для художника сносное зрелище только в исторической одежде. Сняв это одеяние, мы, к нашему ужасу, увидели сморщенный, вызывающий отвращение образ, в котором ничего не было похожего на настоящего человека, каким мы представляли его себе *мысленно*, исходя из полноты его естественного существа. О человеке напоминал только болезненный взор умирающего — этот взор, из которого христианство высосало свое фанатическое одушевление. Человек, искавший искусства, отшатнулся от такого зрелища. <...>

До сих пор для глаз художника, не меньше чем для историка, человеческий образ являлся непременно прикрытым одеждой истории или облаченным в форму государства; насчет этой одежды можно было фантазировать, насчет этой формы можно было спорить. Поэт и мыслитель имели пред собой большой выбор каких угодно образов, под которыми они в силу художественной потребности или произвольно могли себе представлять человека; они понимали его не иначе, как в этой надетой на него форме. Только философию можно было еще вводить в заблуждение относительно настоящей природы человека, историче-

ский же романист был, собственно, лишь рисовальщиком костюма. При обнаружении действительного образа современного общества роман занял более практическую позицию. Поэт не мог уже фантазировать там, где перед ним была голая действительность, наполнявшая зрителя гневом, состраданием и ужасом. Стоило ему представить эту действительность, не обманываясь на ее счет, стоило почувствовать сострадание, как его негодующая сила вступила в жизнь. Он мог сочинять еще только тогда, когда старался изобразить ужасную безнравственность нашего общества; глубокое негодование, которое вызвало в нем его собственное изображение, толкало его из созерцательного поэтического самоуслаждения, насчет которого уже нельзя было обманываться, к самой действительности, чтобы бороться за понятия им требования человеческого общества. На своем пути к практической действительности роман все более срывал свое поэтическое одеяние; возможное для него как для художественной формы единство, чтобы оставлять понятное впечатление, должно было разбиться на множество практических, повседневных явлений. Художественная связь была невозможна там, где все стремились к свободе, где должны были быть разорваны стеснительные узы исторического государства. Писание романа сделалось *журналистикой*, его содержание разбилось на *политические статьи*, его искусство сделалось *риторикой трибуны*, его речь — *призывом к народу*.

Таким образом творчество поэта сделалось *политикой*. Никто не мог больше писать, не вдаваясь в политику. Никогда все-таки политик не делается поэтом, даже если и перестанет быть политиком, а не быть политиком в чисто политическом мире — значит вовсе не существовать. Тот, кто еще уклоняется в настоящее время от политики, обманывает себя, думая, что в самом деле существует. Поэт может явиться снова тогда, когда у нас не будет политики.

Однако политика является тайной нашей истории и созданных ею условий. Эту мысль выразил *Наполеон*. Он сказал Гёте⁷: «Место *фатума* в древнем мире со времени владычества римлян заняла *политика*». Постараемся понять эту фразу покаянника Св. Елены! В ней вкратце выражена вся правда того, что нам должно понять, чтобы окончательно выяснить вопрос о содержании и форме драмы.

III

Фатум греков — это *естественная внутренняя необходимость*, от которой грек в произвольном политическом государстве хотел освободиться, *потому что не понимал ее*. Наш *фатум* — произвольное политическое государство, которое представляется нам *внешней необходимостью* для существования общества и от которого мы хотим освободиться, уйдя к естественному порядку, ибо мы познали его и признали условием нашего существования и его формы.

Естественный порядок выражается наиболее сильно и необходимо в жизненной потребности *индивида*, непонятнее и произвольнее — в *нравственном воззрении общества*, из которого в конце концов проистекают или которым определяются потребности индивидуума в государстве. Воля к жизни индивидуума выражается *всегда ново и непосредственно*, сущность же общества — *привычка*, а взгляды его *относительны*. Если общество еще не вполне поняло сущность индивида и свое происхождение из этой сущности, тогда его воззрение будет ограниченным, тормозящим. Оно становится все более тираническим по мере того, как оживляющая и обновляющая сущность индивидуума в силу непосредственных запросов борется против привычки. Грек ложно понимал эти непосредственные запросы. Рассматривая их с точки зрения обычной нравственности, он не придавал им значения, потому что выводил из известной связи, в которой, по его мнению, действующая личность как бы находилась под определенным влиянием, лишавшим ее той свободы действий, при которой она сделала бы то, к чему обязывала привычная нравственность. Так как индивид своим деянием, направленным против привычной нравственности, совершал в глазах общества проступок, только сознав который и сам осудив себя, он мог снова вступить в общество, то такое невольное прегрешение, казалось, можно было объяснить лишь проклятием, лежавшем на человеке без его личной вины. Это проклятие, представлявшееся в мифе божьим наказанием за какой-нибудь старинный грех и тяготевшее над целым родом до его полной гибели, в действительности есть не что иное, как столь очевидная непосредственная сила в бессознательном и естественном поступке индивида, в то время как общество, наоборот, является чем-то сознательным, произвольным, нуждающимся в

объяснении и оправдании. Но его можно извинить и оправдать тогда, когда его воззрение в свою очередь будет признано непосредственным, а его сознание — построенным хотя бы на ложном взгляде на сущность индивида.

Уясним себе это из столь характерного *мифа Эдипа*.

Эдип убил человека, который раздражил его обидой и вызвал на самооборону. В этом общественное мнение не находило ничего предосудительного, ибо таких случаев много и они объясняются всем понятной необходимостью защищаться при нападении. Еще меньшее, конечно, преступление можно видеть в том, что ради благодеяния страны Эдип взял в жены овдовевшую царицу этой страны. Но открылось, что убитый был не только мужем королевы, но и отцом Эдипа, и что, следовательно, вдова была его матерью.

Детское почтение к отцу, любовь к нему и вызываемая любовью потребность заботиться о нем и защищать его в старости были для человека столь непосредственными чувствами и в такой мере определяли сущность людей, объединившихся в общество благодаря именно этим чувствам, что деяние, так дерзко их оскорблявшее, должно было показаться людям непонятным и достойным кары. Чувства эти были сильны и непреодолимы, и потому даже сознание, что отец первый посягнул на жизнь сына, не могло их уничтожить. Смерть Лаия явилась как бы наказанием за старое преступление, и, таким образом, мы к этой смерти в действительности равнодушны. Однако эта связь событий не была в состоянии успокоить нас относительно поступка Эдипа, который все-таки являлся отцеубийством.

Еще сильнее было общественное отвращение к тому, что Эдип женился на своей матери и имеет от нее детей. В семейной жизни — естественном, но ограниченном основании общества — само собой установилось, что чувство родителей к детям, так же как чувство братьев и сестер, должно быть совершенно иным, чем то, которое проявляется в сильных и внезапных возбуждениях половой любви. В семье естественные узы между родителями и детьми становятся привычкой, и из нее развивается естественная склонность друг к другу братьев и сестер. Первую прелесть чувственной любви юность познает в необычном явлении жизни. Сила обаяния так велика, что выводит члена

семьи из привычной обстановки, где он не находит его, и направляет на знакомство с необычным. Чувственная любовь — бунтовщица, разбивающая узкие рамки семьи, чтобы расширить ее в большое человеческое общество. Отсюда взгляд на сущность семейной любви и противоположной ей половой есть взгляд непосредственный, заимствованный из самой природы вещей; он покоится на опыте и привычке и потому так силен и прочно поддерживается чувством.

Эдип, женившийся на своей матери и имевший с нею детей, — явление, внушающее ужас и отвращение, потому что оно непримиримо оскорбляет наше *привычное* отношение к матери и тот взгляд, который выработался из такого отношения.

Если эти взгляды, выросшие в нравственные понятия, так сильны потому, что исходят непосредственно из чувства человеческой природы, то мы спросим теперь: поступил ли Эдип против человеческой природы, женившись на своей матери? Ну конечно нет! Оскорбленная природа проявилась бы тогда в том, что от этого брака не было бы детей. Но природа-то именно отнеслась к этому снисходительно: *Иокаста и Эдип*, встретившись как двое неизвестных, любили друг друга, и любовь их разрушилась с того момента, когда им извне стало известно, что они мать и сын. Иокаста и Эдип *не знали*, в каких социальных отношениях они находятся друг к другу: они поступали бессознательно, в силу естественного человеческого чувства; их связь обогатила общество двумя здоровыми сыновьями и двумя благородными дочерьми, над которыми, как и над их родителями, повисла тяжесть неотвратимого проклятия общества. Несчастливая чета, которая по своим нравственным воззрениям вполне принадлежала обществу, осудила себя сама, когда узнала о своем невольном преступлении: их самоуничтожение во имя покаяния явилось санкцией общественного отвращения к их проступку, отвращения, которое и они раньше знали в силу привычки. И все-таки факт этого поступка, идущего вразрез с общественным сознанием, доказывает большую и непреборимую силу бессознательной индивидуальной человеческой природы.

Сколь знаменательно, что именно *Эдип* должен был разрешить загадку *сфинкса*! Он наперед произнес свое обвинение, так как зерном этой загадки назвал человека. Из полузверского тела сфинкса ему прежде всего предстал человек-индивидуум в своей подчиненности природе. Когда

этот зверь со своей одинокой скалы свергнулся в пучину, тогда мудрый отгадыватель загадок отправился в города к людям, чтобы своей гибелью представить разгадку целого — социального человека. Когда он выколол себе глаза, светившиеся гневом против обидчика-деспота и любовью к благородной женщине и не видевшие того, что первый был его отцом, а вторая — матерью, тогда он сам пал ниц перед разбившимся сфинксом, загадку которого приходилось признать все еще не разрешенной. Только мы должны отгадать ее, оправдав саму непосредственность индивидуума по отношению к обществу, являющуюся высшим, обновляющим и оживляющим богатством этого общества.

Но коснемся сначала дальнейшей судьбы Эдипа, чтобы посмотреть, как вело себя относительно него *общество* и до какой степени заблуждения дошло его нравственное сознание! Вследствие разлада между сыновьями Эдипа *Креонту*, брату *Иокасты*, досталась власть над Фивами. Как властитель он приказал, чтобы труп *Полиника*, который вместе с *Этеоклом* пал в этом единоборстве, не был погребен, чтобы его отдали в добычу ветру и птицам, труп же *Этеокла* предать земле; кто не будет повиноваться этому приказу, будет сам похоронен заживо. *Антигона*, сестра этих братьев, сопровождавшая слепого отца в изгнании, вполне сознательно нарушила запрещение, похоронила тело брата и понесла predeterminedенную кару. Здесь мы видим *государство*, незаметно выросшее из общества, воспитавшееся на его обычных взглядах и сделавшееся защитником этих взглядов в том отношении, что оно защищает абстрактный обычай, основой которого является страх и отвращение к необычному. Вооружившись силой этих взглядов, государство обращается против самого общества, запрещая ему то, что составляет естественную пищу его существования, — непосредственнейшие и святейшие социальные чувства. Вышеприведенный миф совершенно точно говорит нам, как это случилось; остановимся на нем подробнее.

Какая выгода могла быть *Креонту* от его грозного запрещения? И как мог он думать, что такое запрещение не будет отвергнуто с единодушным негодованием? *Этеокл* и *Полиник* решили после смерти отца разделить свое наследство — власть над Фивами — так, чтобы править ими попеременно. Когда *Полиник* к определенному времени возвратился из своего добровольного изгнания, чтобы в свою очередь воспользоваться этим правом, *Этеокл*, кото-

рому оно досталось первому, отказался передать его брату. Таким образом, он явился клятвонарушителем. Что же, общество, чтившее клятвы, покарало его за это? Нет, оно поддержало его в этом предприятии, основанном на клятвонарушении. Что же, страх перед святостью клятвы был утрачен? Наоборот, — к богам обращались жалобы, чтобы они покарали зло клятвонарушения, которого так боялись. Граждане Фив наперекор своей совести согласились с поступком Этеокла, потому что *предмет* клятвы, договор двух братьев, казался им в будущем более тягостным, чем последствия клятвонарушения, которые путем жертвоприношений могли быть предотвращены. Им неприятна была смена власти, постоянные новшества, потому что привычка сделалась действительной законодательницей. В этом участии граждан к Этеоклу сказался также практический инстинкт собственности: каждый охотно владеет вещью сам и не хочет делиться ею с другим. Каждый гражданин, видевший в собственности гарантию привычного покоя, был сам по себе соучастником небратского деяния главного собственника Этеокла. Сила эгоистической привычки поддерживала таким образом Этеокла, и против нее с юношеским жаром боролся Полиник. В нем жило только чувство мести. Он собрал войско из сочувствующих ему товарищей-героев, пошел на защищавший клятвопреступление город и осадил его, чтобы изгнать оттуда укравшего наследство брата. Этот внушенный справедливым негодованием образ действий опять-таки показался страшным преступлением гражданам Фив, ибо Полиник, который шел войной на свой родной город, безусловно, был очень *плохой патриот*. Друзья Полиника пришли из разных племен. Они близко приняли к сердцу чисто человеческую сторону дела Полиника и, следовательно, защищали чисто человеческое общество в его более широком и естественном смысле против того ограниченного, бездушного и корыстолюбивого общества, которое незаметно обратилось в черствое государство. Чтобы покончить с долгой войной, братья решились на поединок, в котором оба и пали.

Мудрый *Креонт*, обозревая всю связь событий, понял из нее сущность общественного мнения, зерном которого является привычка, заботы и нелюбовь ко всяким новшествам. Нравственное воззрение на сущность общества, бывшее в великодушном Эдипе еще столь сильным, что он, совершив невольное преступление

против этих нравственных взглядов, сам уничтожил себя, потеряло свою силу в той степени, в какой обуславливающееся им чисто человеческое чувство пришло в столкновение с наиболее сильными интересами общественной абсолютной привычки, то есть с общим эгоизмом. Приходя постоянно в столкновение с практикой общества, это нравственное сознание отпало от него и нашло себе место в *религии*, между тем как практическое общество образовалось в *государство*. *Нравственность*, которая раньше была в обществе чем-то живым и понятным, в религии сделалась только *понятием*, чем-то желательным, но неисполнимым. В государстве, наоборот, поступали практически, взвешивая полезное, и если при этом оскорблялось нравственное чувство, то его успокаивали безвредными для государства религиозными обрядами. Большое удобство здесь было в том, что как в государстве, так и в религии найден был некто, на кого можно было сваливать грехи: проступки государства должен был искупать князь *, а за погрешности против религиозной нравственности — ответственность боги. Этеокл был практически козлом отпущения нового государства: добрые боги направили на него последствия его клятвoprеступления. Достойные граждане Фив должны были наслаждаться (так по крайней мере они надеялись, хоть этого и не случилось!) устойчивостью государства. Поэтому тот, кто желал служить таким козлом отпущения, был им приятен. То был не пылкий Полиник, который из-за простого клятвонарушения так неистово стучал в ворота доброго города, а мудрый Креонт, что умел так искусно обращаться с богами. Благодаря трагической судьбе Лаидов Креонт понял, сколь снисходительно относятся фивяне к действительному преступлению, если оно не нарушает их привычного покоя. Отцу Лаию предсказала Пифия, что он будет убит своим сыном. Чтобы не возбуждать общественного гнева, почтенный отец отдал тайный приказ умертвить новорожденного младенца где-нибудь в лесу и проявил в этом высокое понимание нравственного чувства фивских граждан. Если бы этот варварский приказ

* Позднейшая *демократия* была открытым принятием всеми гражданами ответственности за грехи; они при этом поняли и прямо сознались, что сами были раньше основой княжеского произвола. Здесь религия открыто сделалась искусством, а государство — аренной эгоистов. В бегстве от индивидуальной непосредственности государство пришло к владычеству индивидуального произвола властной личности. Сперва Афины восторгались *Алкивиадом* ⁸ и обоготоврили *Деметрия* ⁹, теперь они с милой улыбкой низкопоклонничали перед *Нероном* ¹⁰.

был исполнен открыто, они почувствовали бы только неприятность скандала, необходимость больше молиться богам, но, конечно, не ужас, который заставил бы их практически помешать такому поступку и наказать сыноубийцу. Сила негодования была бы у них заглушена соображением, что таким поступком гарантировано спокойствие стране, которое развратный сын должен был бы обязательно нарушить в будущем. Креонт заметил, что обнаружение бесчеловечного поступка Лаия не вызвало действительного негодования; что в конце концов всем было бы приятнее, если бы это убийство случилось, потому что тогда бы все шло прекрасно и Фивы избежали того ужасного скандала, который на долгие годы поверг в беспокоейство граждан. *Спокойствие и порядок*, купленные хотя бы ценою подлого преступления против человеческой природы и даже против привычной нравственности, ценою сознательного, намеренного, внушенного эгоизмом убийства ребенка отцом, были во всяком случае удобнее, чем естественное человеческое чувство, говорящее, что он должен привести себя в жертву детям, а не наоборот. Во что обратилось это общество, основанием которого было естественное нравственное чувство? В прямую противоположность этой основе — в защиту безнравственности и лицемерия! Ядом, отравившим его, была *привычка*. Тяготение к привычке, к безусловному покою заставило его уничтожить источник, который мог служить вечно родником свежести и здоровья, — этим источником был свободный, обуславливающийся своею сущностью индивидуум. В высшей извращенности общества его нравственность, то есть истинно человеческое, являлась все-таки лишь от индивидуума, который действовал по отношению к нему под непосредственным натиском естественных требований и морально отрицал его. Это прекрасное оправдание истинной человеческой природы содержит в себе в яснейших чертах находящийся перед нами исторический миф.

Креонт сделался владыкой; в нем народ признал достойного последователя Лаия и Этеокла, и он подтвердил это признание в глазах народа, когда присудил прах непатриотичного Полиника к ужасному и позорному непогребению, лишив таким образом его душу вечного покоя. Это было приказание высшей политической мудрости. Этим Креонт укрепил свою власть, в то же время оправдав Этеокла, купившего своим клятвopреступлением спокойствие

граждан. Он показал, таким образом, что и сам он намерен взять на себя любое преступление против истинной человеческой нравственности, чтобы гарантировать порядок и спокойствие в государстве.

Этим приказом он дал убедительнейшее доказательство своего дружественного государству образа мыслей. Он ударил по лицу человечество и воскликнул: «Да здравствует государство!» Нашлось в этом государстве лишь одно одиноко грустящее сердце, в котором еще осталась человечность, — сердце милой девушки, из глубины которого вырос в роскошной красоте цветок *любви*. *Антигона* ничего не понимала в политике, *она любила*. Разве она хотела защитить Полиника? Отыскивала соображения, отношения, юридические точки зрения, которые могли бы объяснить, извинить или оправдать его образ действий? Нет, она любила его! Что же, она любила его потому, что он ей брат? Разве и Этеокл не был ее братом, разве Эдип и Иокаста не были ее родителями? Могла ли она после всего пережитого иначе как с ужасом относиться к своему семейному союзу? Могла ли она приобрести силу любви из этих отвратительно нарушенных родственных уз? Нет, она любила Полиника потому, что он был несчастен и что только высшая сила любви могла освободить его от проклятия. Чем была эта любовь, ни половая, ни родительская, ни сыновняя, ни братская? Она была высшим расцветом всего. На развалинах половой, родительской и братской любви, от которой отрекалось общество и которую отрицало государство, питаясь неуничтожимым зерном этой любви, вырос роскошный цветок *любви чисто человеческой*.

Любовь Антигоны была вполне *сознательной*. Она знала, что делает, но знала также и то, что ей должно сделать, что у нее нет выбора, что она должна так поступать в силу требований любви. Она знала, что должна повиноваться этой бессознательно понуждающей необходимости *самоуничтожения из сочувствия*, и в этом познании бессознательного она была вполне человеком, самой любовью в ее высшей полноте и силе. Антигона сказала благочестивым гражданам Фив: «Вы прокляли моих отца и мать, потому что они любили, не зная друг друга; вы не прокляли, однако, самоубийцу Лаия и защищали враждовавшего с братом Этеокла. Теперь прокляните меня, действующую из чистой человеческой любви, — и мера ваших преступлений будет полной!» И что ж, *любовное проклятие Антигоны*

уничтожило государство! Ни одна рука не поднялась за нее, когда ее повели на казнь. Граждане плакали и взывали к богам, чтобы они сняли с них муки сострадания к несчастной; они провожали ее и утешались тем, что иначе быть не могло: покой и порядок государства, к сожалению, требовали человеческой жертвы.

Но там, где рождается любовь, является и ее мститель. Некий юноша воспылал любовью к Антигоне. Он открылся своему отцу и требовал от его отцовской любви снисхождения к осужденной. Но тот остался тверд. Тогда юноша разрыл могилу возлюбленной, где она была погребена заживо. Он нашел ее там мертвой, и мечом пронзил свое любящее сердце. Это был сын Креонта, владыки государства! При виде мертвого сына, который из любви должен был проклинать своего отца, владыка сделался снова отцом. Любовный меч сына со страшной силой проник в его сердце: глубоко пронзенное государство рушилось, чтобы в своей смерти сделаться человеком.

Святая Антигона! К тебе взываю я! Пусть развеивается твое знамя, чтобы под ним мы уничтожали и искупали!
<...>

Несравненно в мифе то, что он во всякое время остается правдивым, а его содержание — при наибольшей краткости — неисчерпаемым. Задача поэта заключается в том, чтобы выразить его. Не всегда греческий драматург проявлял полную наивность относительно мифа, который ему надлежало выразить; сам миф большей частью правдивее выражал сущность индивидуальности, чем это делал поэт. Драматург вполне воспринял дух этого мифа в том отношении, что сделал сущность индивидуальности неизменным центром художественного произведения, которым оно питалось и освежалось. Эта творческая сущность являлась поэту столь неизменною, что из нее выросли софокловские *Аякс* и *Филоктет* — герои, которых никакие соображения мудрого общественного мнения не могли отклонить от самоуничтожающей правды естественных запросов их природы, отвести к плаванью в мелких водах политики, где так искусно лавировал хитроумный *Одиссей*.

Нам должно только верно понять *миф Эдина* в отношении его внутренней сущности, и мы получим в нем понятную картину всей истории человечества от начала общест-

ва до неизбежного падения государства. Необходимость этого падения в мифе предчувствуется, а история должна ее воспроизвести.

Со времени существования *политического государства* в истории нет ни одного шага, который бы, хоть и направляясь решительно к тому, чтобы укрепить государство, не вел к его падению. Государство как абстракция всегда представлялось направляющимся к упадку, или, вернее, оно никогда не становилось действительностью. Только конкретные государства в своей постоянной смене, как вариации неисполнимой темы, вели свое властное, хоть прерываемое и оспариваемое существование. Государство как абстракция — это *idée fixe* благожелательного, но заблуждающегося мыслителя; как понятие конкретное — добыча произвола властных или хитрых личностей, заполнявших своими деяниями страницы истории. Мы не станем больше заниматься этим конкретным государством, содержанием которого Людовик XIV по праву назвал себя. Зерно его исходит из сказания об Эдипе. Как начало всяких преступлений мы познаем *владычество Лаия*, который, желая ненарушимой власти, сделался неестественным отцом. Из этой сделавшейся собственностью власти, на которую почему-то смотрят как на основание всякого доброго порядка, исходят все преступления мифа и истории.

Коснемся только абстрактного государства. Мыслители этого государства хотели абстрактной формой сравнять и сгладить несовершенства общества. То, что сами они считали эти несовершенства чем-то явившимся извне, единственно соответствующим «неустойчивости» человеческой природы, и никогда не возвращались к самому человеку — человеку, который сначала непосредственно, а потом и вследствие ошибочного взгляда вызывал эти неровности так точно, как и путем опыта и исправления ошибок должен был создать совершенное, то есть соответствующее действительным потребностям людей, общество, — это было большой ошибкой, доведшей государство до неестественной высоты, откуда оно хотело направлять человеческую природу, которой совсем не понимало и могло понять тем меньше, чем больше хотело управлять ею.

Политическое государство живет исключительно *пороками общества, добродетели* которого заключаются в *человеческой индивидуальности*. За пороками общества, которые единственно ему видны, оно не может узнать добро-

детелей, которые приносят индивидуальность. В таком положении оно давит на общество до такой степени, что обращает его порочные стороны и на индивидуальность. Оно должно было бы, таким образом, уничтожить наконец и сам источник питания, если бы требования индивидуальности не оказались более сильной природы, чем искусственные соображения политиков.

Греки ложно понимали в фатуме природу индивидуальности, потому что она нарушала нравственные обычаи общества; чтобы побороть этот фатум, они вооружились политическим государством. Наш фатум — это политическое государство, в котором свободная индивидуальность познает свою отрицающую судьбу. Но сущность политического государства — *произвол*, а сущность свободной индивидуальности — *необходимость*. Организовать общество индивидуалистов, которых мы должны признать правыми в тысячелетней борьбе против политического государства, — вот задача будущего, ставшая нам ясной. Организовать общество в этом смысле — это значит основать его на свободном самоопределении индивидуума, этом вечном, неисчерпаемом источнике. Но сделать *бессознательное* человеческой природы *сознательным в обществе* и в этом сознании иметь в виду только *общую необходимость свободного самоопределения личности* для всех членов общества — это значит уничтожить государство, ибо государство при помощи общества идет к отрицанию свободного самоопределения личности; оно живет ее смертью.

IV

Для *искусства*, которое занимает главное место в этом исследовании, *уничтожение государства* представляет следующий, чрезвычайно важный момент.

Изображение борьбы, в которой индивидуум хотел освободиться от политического государства или от религиозной догмы, тем непреложнее должно было сделаться задачей поэта, в то время как политическая жизнь, удалившись от которой, поэт мог вести только жизнь воображаемую, все более сознательно проникалась превратностями этой борьбы, что как бы и составляло ее содержание.

Если мы оставим в стороне религиозно-государственного поэта, который, точно так же как и художник, с жестоким удовольствием принес человека в жертву своему идо-

лу, тогда мы увидим перед собой только поэта, который, будучи действительно исполнен сострадания к скорбям людей, и как личность и как изобразитель своей борьбы восстал против государства, против политики. Но индивидуальность, которую поэт призывал к борьбе с государством, в силу природы вещей не была *чисто человеческой*, а обусловливалась *самим государством*. Она была реакцией его крайнего развития, существовала, так сказать, внутри самого государства. *Сознательной* индивидуальности, то есть такой, которая заставляет нас поступать в данном случае так, а не иначе, мы достигаем только в обществе; оно одно порождает самый момент, по отношению к которому мы должны принять то или другое решение. Индивидуум без общества совершенно немислим, ибо только в отношении с другими индивидуальностями обнаруживается, чем мы от них отличаемся и что в нас особенного. Поскольку же общество сделалось политическим государством, это последнее и обусловило своею сущностью особенности индивидуальности, и, раз уж оно было государством, оно — в противоположность свободному обществу — сделало это гораздо строже и категоричнее, чем общество. Никто не может изобразить индивидуальность без обуславливающей среды. Если эта среда естественна, дает простор и свободу развитию индивидуальности и, свободная в своей внутренней непосредственности, при столкновении с индивидуальностью эластично принимает соответствующую форму, то такая среда может быть верно и правдиво обрисована простейшими чертами, так как лишь при отражении индивидуальности среда приобретает характерные свойства. Государство не является такой эластичной и гибкой средой, — оно догматически неподвижная, сковывающая сила, которая наперед заставляет индивидуума поступать так, а не иначе. Государство сделалось воспитателем индивидуумов. Оно овладевает ими еще в утробе матери, предопределяя им неравные доли в средствах к социальной самостоятельности. Навязывая им свою мораль, оно лишает их непосредственности воззрения и, как своей собственности, указывает, какое место они должны занять среди окружающих. Гражданин обязан своей индивидуальностью государству; это наперед предназначенное ему место, где его чисто человеческая индивидуальность уничтожается в смысле возможности действий и сводится к тому, что — самое большее — он может думать «про себя».

При помощи религиозной догмы государство хотело очистить и те опасные уголки человеческого ума, куда спасалась индивидуальность. Но в этом оно должно было оказаться бессильным: оно воспитывало себе лицемеров, граждан, которые поступают не так, как думают. Из рассуждений, однако, родилась сила противоречия государству. Первое свободное человеческое правление сказалось в отклонении религиозной догмы; свобода мыслить была наконец в силу необходимости допущена государством.

Как же проявляется в поступках эта чисто умственная индивидуальность? С тех пор как государство существует, индивид может действовать как гражданин государства, то есть как человек, поступки которого не соответствуют образу мыслей. Гражданин не может сделать шага, который бы наперед не был оценен как *долг* или как *проступок*. Характер такого долга или такого проступка не есть нечто свойственное данной индивидуальности. Гражданин может предпринимать все, что ему угодно, чтобы действовать согласно своему, настолько еще свободному, образу мыслей, но он не имеет права переступить пределы государства, которому принадлежит и его преступление. Только путем смерти он может перестать быть гражданином — тогда, когда перестанет быть уже и человеком.

Поэт, которому нужно было представить борьбу индивидуальности против государства, мог поэтому представить государство, а на свободную индивидуальность лишь намекнуть. Государство — это было нечто действительное, ясный и осязательный факт; индивидуальность же, наоборот, — нечто мысленное, лишенное формы и красок. Все эти черты, линии и краски, которые дают индивидуальности ее ясный, определенный и заметный художественный образ, должны были быть заимствованы поэтом из политически обособленного и придавленного государством общества, а не от самой индивидуальности, которая определяется и приобретает яркость в соприкосновении с другими. Эта, значит, только воображаемая, а не воплощенная индивидуальность могла, конечно, восприниматься лишь *мыслью*, а не непосредственным *чувством*. Вот почему и драма наша являлась *обращением к рассудку*, а не к чувству. Она заняла, таким образом, место дидактического стихотворения, представляющего заимствованный из жизни материал в той мере, в какой это соответствует намерению объяснить известную мысль. Но чтобы сделать

мысль понятной рассудку, поэту приходилось разрабатывать ее настолько же обстоятельно, насколько он мог бы просто и прямо браться за дело, если бы обращался к непосредственно воспринимающему чувству. Чувство понимает лишь действительное, чувственно осуществившееся и очевидное; чувству сообщается совершенное, законченное, все, что является самим собой; ему понятно то, что не включает в себе внутренних противоречий. Все же, что не согласно с собой, что проявляется фальшиво или неопределенно, смущает чувство и обращает его в мысль, то есть в сложный акт, устранивающий чувство.

Чтобы быть убедительным, поэт, обращающийся к чувству, должен представлять себе предмет настолько безошибочно, чтобы отказаться от всякой помощи логического механизма и иметь возможность вполне сознательно сообщить верной восприимчивости бессознательного человеческого чувства. Поэтому при своем обращении к чувству он должен поступать так же непосредственно и безусловно, как непосредственно предстают ему воздух, теплота, цветок, зверь, человек. Чтобы показать своим изображением то высшее, что поддается изображению и вместе с тем наиболее понятно, — человеческую индивидуальность, современный поэт, как я уже сказал, должен поступать прямо противоположно. С бесконечным трудом ему приходится сначала создать эту индивидуальность из непомерно громадной среды, из государства, дающего ей форму и краски, из обратившейся в государство и окаменевшей истории. Он должен сделать это для того, чтобы, как мы видели, представить индивидуальность рассудку*. То, что наше чувство непосредственно воспринимает, — это единственно форма и краски государства. От наших детских впечатлений мы видим человека в том образе, с тем характером, которые ему дает государство. Навязанная ему государством индивидуальность представляется нашему непосредственному чувству его действительной сущностью. <...> Вот

* Гёте старался в «Эгмонте» эту — тщательнейшим образом отделенную на всем протяжении пьесы от государственно-исторических условий, томящуюся в одиночестве тюрьмы и перед смертью внутренне примиряющуюся — человеческую индивидуальность представить чувству, и поэтому ему пришлось обратиться к чуду и к музыке. Как характерно, что идеализирующий Шиллер не мог понять этой бесконечно знаменательной черты высшей художественной правдивости Гёте! Как ошибочно и то, что Бетховен написал музыку не на это появление чуда, а — совершенно неуместно — на политико-прозаическую часть драмы.

почему современный поэт, чтобы представить человеческую индивидуальность, должен обратиться не к *чувству*, а к *рассудку*; ведь и для него самого она существует только как понятие. И писать ему приходится чрезвычайно обстоятельно: все, что понятно современному чувству, он должен в высшей степени медленно и осторожно (так сказать, перед глазами этого чувства) освободить от его одежды, формы и красок, чтобы по точному расчету обратить в течение этого раздевания чувство в мысль, так как эта индивидуальность в конце концов может быть только мысленной. Таким образом, поэт должен обратиться от чувства к рассудку; чувство ему мешает. Только если он с большой осторожностью преодолет его, он может приступить к своей задаче — к изложению мысли рассудку.

Рассудок, следовательно, является той человеческой способностью, к которой хочет обратиться современный поэт. Говорить же ему он может единственно при помощи органа комбинирующего, разлагающего, делящего и разграничивающего рассудка — при помощи языка, отвлеченного от чувства, изображающего впечатление и восприятия чувства, языка посредственного и условного. Если бы само наше государство было предметом, достойным чувства, то, чтобы осуществить свое предприятие, поэт должен был бы в драме, так сказать, перейти от музыки к слову. В греческой трагедии было такое же положение, но из противоположных соображений. Ее основанием была лирика, от которой она перешла к слову, так же как государство из естественного религиозного союза превратилось в политическое государство. Возвращение от понимания к чувству будет ходом драмы будущего постольку, поскольку мы перейдем от воображаемой индивидуальности к действительной. Современный же поэт должен сначала изобразить среду, государство, которое лишено человеческого чувства и не поддается высшему выражению. Все свое предприятие поэтому он может осуществить при помощи органа комбинирующего рассудка, при помощи бесчувственного языка. Вполне понятно, что современному драматургу кажется несвойственным, сбивающим и неуместным пользоваться для своей цели также и музыкой, ибо цель эта заключается в том, чтобы сделать мысль понятной рассудку, а вовсе не изобразить проявление чувства.

Какую же форму драмы в указанном смысле создало бы при падении государства здоровое органическое общество?

Падение государства по справедливости не может быть названо иначе, как *осуществившимся религиозным сознанием общества в его чисто человеческой сущности*. Это сознание по своей природе не может быть извне навязанной догмой, то есть не может покоиться на исторических традициях и быть установлено государством. Доколе какое-нибудь жизненное деяние является для нас внешним долгом, до тех пор предмет этого деяния не будет предметом религиозного сознания, потому что при религиозном сознании мы действуем по собственному побуждению, непременно так, а не иначе. Но религиозное сознание называется *общим* сознанием, а общим оно может быть только тогда, когда — прежде неосознанное, невольное, чисто человеческое — оно познается как единственно правдивое и необходимое и этим познанием его оправдывает. Пока чисто человеческое предстает нам хоть сколько-нибудь туманно — а при современном состоянии общества оно и не может предстать иначе, — до тех пор мы также должны иметь миллионы различных мнений насчет того, каким должен быть человек. До тех пор пока, в заблуждении относительно его настоящего существа, мы делаем предположения насчет того, как это существо могло бы выразиться, мы будем стремиться также и к отысканию произвольных форм, в которых это воображаемое общество должно проявиться. До тех пор будут у нас государства и религии, пока мы не создадим себе одной религии и пока совершенно не упразднится государство. Если же эта религия обязательно должна быть общей, то она не может быть ничем иным, кроме как истинной натурой человека, узаконенной его сознанием, и каждый человек должен быть способен бессознательно ее чувствовать и непосредственно осуществлять. Эта общая человеческая натура наиболее сильно выразится как субъективное чувство *индивида* в потребности *жизни* и *любви*. Удовлетворение этой потребности есть то, что толкает отдельную личность в общество, в котором она — именно потому, что *может успокоиться лишь в этом обществе*, — сама по себе достигает *сознания*, которое как религиозное, то есть общее, оправдывает природу личности. *В свободном определении индивидуальности лежит поэтому основание общественной религии будущего*,

которое проникает в жизнь не ранее, чем эта индивидуальность получит свое полное признание от общества. Неисчерпаемое количество отношений живых индивидуальностей друг к другу, бесконечную полноту вечно новых (и в своей перемене всегда соответствующих свойству этих живых отношений) форм мы не в состоянии представить даже приблизительно, потому что до сих пор мы могли видеть все человеческие отношения лишь в образе исторически переданных прав, к тому же еще и обусловленными государственно-сословной нормой. Мы поймем необозримое богатство живых индивидуальных отношений тогда, когда мы отнесемся к ним как к чисто человеческим во всей их полноте и современности, то есть когда все нечеловеческое или несовременное, что установлялось среди этих отношений в государстве как собственность и историческое право, все, что разрывало их союз любви, лишило их индивидуальности, одело в сословную форму и придало им государственную неподвижность, — когда все это будет от них далеко.

Мы можем, однако, представить себе в величайшей простоте эти отношения опять-таки только тогда, когда различные главные моменты индивидуальной человеческой жизни, обуславливающие собой и общую жизнь, мы поймем как характерные различия самого общества, как *юность и старость, рост и зрелость, усердие и покой, деятельность и созерцание, непосредственность и сознание.*

Привычка, которой мы придерживаемся в своем наивном тяготении к общественно-нравственным понятиям, которую мы, однако, признали затвердевшей в государственно-политическую мораль, вполне неблагоприятной для развития индивидуальности и, наконец, развращающей и отрицающей чисто человеческое, — все же, как непосредственно человеческое, имеет свое основание. Если мы исследуем это ближе, то увидим здесь момент многосторонности человеческой природы, которая определяется в индивидууме его возрастом. Человек в юности является не тем, чем в старости. В молодости мы стремимся к деяниям, в старости — к покою. Нарушение нашего покоя в старости кажется нам столь же чувствительным, как помеха деятельности в молодости. Это требование старости оправдывается постепенным подтачиванием деятельной энергии, полезным результатом которого является *опыт*. Последний бывает приятным и поучительным для того, кто его сам приобрел.

Для человека, не достигшего его лично, он представит смысл или тогда, когда у этого человека очень слабая, легко победимая потребность в деятельности, или же если его понудят воспользоваться этим опытом как необходимой путеводной нитью для его действий. Вообще естественную потребность деятельности в человеке можно ослабить только силой принуждения. Это ослабление, которое при поверхностном взгляде кажется нам абсолютным, вытекающим из человеческой природы, которым мы поэтому и хотим оправдать законы, принуждающие нас к деятельности, является, таким образом, только условностью.

Человеческое общество получило свои первые нравственные понятия от семьи, которая привила ему также и почтение к старости. В семье, однако, это вызывалось любовью и было условно мотивировано; отец раньше всего *любил* своего сына, советовал ему, давал ему свободу. В обществе же эта мотивированная любовь исчезала по мере того, как почитание личности переходило в почитание понятий и нечеловеческих дел, которые — недействительные сами по себе — не находились относительно нас в живом взаимодействии, при котором любовь могла бы породить почтение, то есть стать любовью не из страха. Отец, сделавшийся *богом*, уже не мог нас больше любить; совет родителей, сделавшийся *законом*, не мог уже оставлять нас свободными; семейство, сделавшееся *государством*, не могло судить нас по любви, а делало это в силу холодных нравственных постановлений. Государство по своему разумению дало нам в виде путеводной нити исторический опыт. Но мы поступаем правильно лишь тогда, когда от непосредственных действий сами приходим к опыту. Приобретенный от слов и поучений других, он будет для нас полезен в том случае, если найдет подтверждение в наших собственных действиях. Истинная, разумная любовь старости к юности заключается не в том, что делает свой опыт мерой для поступков юности, а в том, что наталкивает ее самое на опыт и тем обогащает свой собственный. Характерно и убедительно в каждом опыте то, что индивидуально; то особенное отличительное, что встречается в каждом отдельном случае каждого самостоятельного, непосредственно действующего индивида.

Падение государства равняется поэтому устранению загородок, которые образовались благодаря эгоистической пустоте опыта и стали предубеждением против непосред-

венности индивидуального поступка. Эти рамки хотят теперь занять место, естественно предназначенное *любви*, в то время как по существу своему они являются *отсутствием любви*, самодовольством опыта, выражающимся в нежелании дальнейших познаний, себялюбивой тупостью привычки, жестокой ленью покоя.

Любовь говорит отцу, что он еще не все знает и что, пользуясь опытом своего ребенка, ради любви к нему он может обогащаться бесконечно. В способности наслаждаться делами других, из любви к этим ближним относиться к их поступкам как к собственным, приносящим наслаждение, — в этом заключается красота старости. Покой старика там, где он вызывается любовью, никоим образом не является помехой пылу молодости, а, наоборот, идет ему навстречу. Он дает простор юной деятельности в своей любви, которая *в созерцании этой деятельности, в высшем художественном участии к ней самой делается вообще художественным жизненным элементом.*

В делах юности, в которых она сказывается со всем своим невольным натиском и бессознательностью, умудренная опытом старость может понять их *характерное содержание*, обзреть их *в их связи*. Она может оправдать эти поступки полнее, нежели сама действующая юность, потому что может их объяснить себе и сознательно представить. Следовательно, *в покое старости мы и достигаем высшей поэтической способности; присвоить ее себе может только тот из молодых людей, который достиг этого покоя*, то есть этой справедливости в отношении к жизненным явлениям.

Любовное наставление опытным неопытного, созерцающим действующего бывает наиболее убедительным и успешным тогда, когда умеют верно представить лицу действующему его собственное существо. Человек, охваченный бессознательным рвением к жизни, отнесется к себе критически не тогда, когда услышит нравственные поучения общего характера, а тогда, когда узнает себя в верно воспроизведенной картине. Верное определение ведет к самопознанию, а верное познание — к пониманию бессознательного в нас. Поучающий олицетворяет собой *понимание*, сознательную способность созерцания у человека, умудренного опытом. То, что нуждается в поучении, есть *чувство*, бессознательная энергия поучаемого. Ум не может не *оправдывать чувства*, ибо сам он есть тот покой, кото-

рый следует за возбуждением чувства. Он и себя оправдывает тогда, когда может обусловиться непосредственным чувством, и *ум, оправданный чувством* — не отдельного лица, а справедливый к чувству вообще, — *есть разум*.

Ум, являясь разумом, становится выше чувства в том отношении, что может определить деятельность индивидуального чувства в соприкосновении с его также деятельным предметом и его противоположностью. Он есть высшая, обусловленная обществом социальная сила, которая может определить чувство по его виду и оправдать его. Он, значит, способен и выразиться внешне, если хочет быть понятным тому, кто воспринимает чувством; любовь дает ему к этому средства. Чувство любви, побуждающее его к внешнему выражению, говорит ему, что страстному, охваченному горячим порывом человеку понятно лишь то, что обращается к его чувству. Если хотят обратиться к его пониманию, значит, предполагают у него в наличности то, что еще только должно быть достигнуто в будущем, и такое обращение останется непонятым.

Чувство понимает то, что близко ему; в свою очередь и чистый ум как таковой может говорить лишь только уму. Чувство остается холодным при работе ума; только наглядность свойственного ему явления может привлечь к себе его участие. Такое явление должно быть картиной собственной души того лица, которому оно предстает, картиной, воздействующей на него симпатически, и это симпатическое воздействие достигает цели тогда, когда выразится в деянии, оправданном чувством, так что и самое деяние и оправдание его явятся отзвуком того, что испытывает сам человек. От этого сочувствия он столь же естественно приходит к пониманию своего собственного индивидуального существа, как из своих чувств и действий и противоположностей их, отражаясь в которых развивалось его собственное чувство и деятельность, научается понимать сущность этих противоположностей. Развившись благодаря живой симпатии к своему собственному отражению, он доходит до невольного участия к противоположным чувствам и делам, признанию их и справедливому к ним отношению.

Вот почему только в художественном произведении, в *драме*, можно вполне успешно представить точку зрения отца. В ней, благодаря силе художественных средств выражения, *намерение* поэта вполне идет от рассудка к чув-

ству, передается непосредственному органу восприимчивости — *чувствам*.

Драма как совершенно художественное произведение разнится от всех остальных видов поэзии тем именно, что благодаря полнейшему *олицетворению действительности* в ней совершенно не видна тенденция. Там, где в драме еще видно намерение автора, то есть воля мысли, там впечатление слабее, потому что всюду, где мы видим преднамеренность поэта в творчестве, мы чувствуем и его *несостоятельность*. Сила поэта — это полное устранение тенденции в художественном произведении, это *рассудок, сделавшийся чувством*. Он может достигнуть осуществления своего намерения тогда, когда ясно представит явления жизни в их полнейшей непосредственности и, таким образом, оправдывает жизнь с ее необходимыми условиями, ибо чувство, к которому он обращается, может понимать только необходимое.

Драматическое художественное произведение не должно оставлять никаких пробелов, которые бы нуждались в заполнении их рассудком; каждое явление в нем должно достигнуть законченности, успокаивающей наше чувство, так как в успокоении этого чувства и в наступающем после сильнейшего его возбуждения сочувствии лежит покой, дающий нам непосредственное понимание жизни. В драме мы становимся знающими благодаря чувству. Рассудок тогда говорит нам: *«Это так»*, когда чувство уже сказало: *«Это должно так быть!»* Но чувство может понимать только непосредственно; оно не понимает другого языка, кроме своего собственного. Явления, которые могут быть нам объяснены при посредстве рассудка, остаются непонятными чувству и нарушают его. Поэтому всякое действие в драме может быть ясно тогда, когда оно вполне оправдано чувством и, следовательно, задача драматического писателя заключается не в том, чтобы отыскивать деяния, а в том, чтобы сделать их вытекающими из запросов чувства; для их оправдания мы совершенно не должны нуждаться в помощи рассудка. Поэт должен обратить свое главное внимание на *выбор деяния*; он должен выбрать такое, которое и по характеру своему и по объему находило бы себе полное оправдание в чувстве потому, что единственно этим путем достигнута будет его цель.

Деяние, которое по своему основанию объясняется историческими, несовременными отношениями, которое мо-

жет быть оправдано с точки зрения государственной или быть понято при религиозных, внешних соображениях, а не всеобщих, внутренних убеждениях, — такое деяние, как мы видели, может быть представлено рассудку, а не чувству. Наиболее удовлетворительно этого можно достигнуть при посредстве рассказа и изображения, обращенных к воображению, а не при непосредственном воспроизведении, обращенном к чувству и к его неопределенно воспринимающему органу — внешним чувствам, потому что для чувства такое деяние остается невидимым; вся масса отношений при невозможности сделать их очевидными для непосредственного созерцания будет недостаточна чувству, а потому тут и потребуются содействие органа мысли. Поэтому в историко-политической драме поэту в конце концов приходится выражать одно только намерение как таковое. Вся драма предстала бы здесь непонятной и лишенной выражения, если бы не выступала наружу эта тенденция в форме человеческой морали, выведенной из целой массы прагматических мотивов, направленных на одно изображение. На протяжении такой пьесы невольно спрашиваешь себя: «Что хотел сказать этим автор?»

Деяние, которое может быть оправдано исключительно чувством, не исходит ни из какой морали. Наоборот, мораль вытекает из оправдания данного деяния непосредственным человеческим чувством. Оно само — цель, потому что его оправдало чувство, из которого и произрастает это деяние. Поэтому оно может быть только таким, которое исходит из правдивейших, то есть наиболее понятных чувству, наиболее близких человеческому пониманию и, следовательно, наипростейших отношений — из отношений, возможных только в таком человеческом обществе, в котором, по существу, нет внутреннего разлада и которое находится под влиянием нереальных представлений и оснований, давно утративших свою силу, которое принадлежит только себе, а не прошедшему.

Ни один поступок, однако, не стоит особняком; он находится в связи с деяниями других людей, которыми обусловливается так же, как и индивидуальным чувством самого действующего лица. Незначительную связь имеют только маленькие, незначительные поступки, которые можно объяснить скорее капризным произволом, чем потребностями истинного чувства. Чем серьезнее и решительнее поступок, чем больше он объясняется силой необходимого

чувства, тем в более обширной связи он находится с действиями других. Большое деяние, которое наиболее очевидно представляет и исчерпывает сущность человека, является результатом столкновения разнообразных и сильных противоположностей. Чтобы можно было составить правильное суждение о самих этих противоположностях и понять проявляющиеся в них деяния как исходящие из индивидуального чувства действующего лица, должно такое крупное деяние представить в широком кругу других явлений, ибо его можно понять только исходящим из такого круга. Таким образом, первая, важнейшая задача поэта состоит в том, чтобы ясно представить такой круг, вполне определить его размеры, исследовать каждую частность лежащих в нем отношений по ее значению в связи с главным поступком и меру своего понимания этих отношений сделать мерой понимания данного художественного явления. Он достигнет этого, стягивая весь этот круг к центру и, таким образом, сделав его объясняющей периферией героя. Такое *сгущение* есть дело поэтического понимания, а это понимание — центр и высшая точка всего человека, который благодаря ему становится воспринимающим и соощающим.

Как явление воспринимается раньше всего непосредственным чувством и передается воображению — первой функции мозга, так и рассудок, который есть не что иное, как воображение, умеренное действительным размером явления, должен стремиться к тому, чтобы воспринятое им путем воображения снова сообщить непосредственному чувству. Явления представляются рассудку такими, каковы они в действительности, но эта отраженная действительность — только воображаемая: чтобы сообщить ее чувству, рассудок должен представить ее в том виде, в каком она первоначально была воспринята чувством, и такая картина есть дело фантазии. При помощи фантазии рассудок может входить в общение с чувством. Рассудок может понять явление в его полной действительности тогда, когда он разбивает образ, данный ему фантазией, разлагает его на отдельные части; если же он хочет воспроизвести эти части снова в связи, тогда получается картина, уже не вполне отвечающая действительности явления, а в той мере, в какой человек мог его понять. Таким образом, самый простой поступок своей многосторонней связью с другими приводит в смущение рассудок, желающий рассмот-

реть его под аналитическим микроскопом. Понять этот поступок он может, отдалив микроскоп и воспроизведя картину, что единственно доступно его глазу, и это понимание осуществляется единственно непосредственным чувством, оправданным рассудком. Такая картина явлений, благодаря которой чувство может их понять и которую рассудок, воспринявший ее первоначально от чувства при помощи фантазии, должен снова нарисовать чувству, чтобы сделать ему понятной, — такая картина для намерений поэта, который тоже должен сгустить явления жизни из их необозримой массы в ясный, легко созерцаемый образ, является не чем иным, как чудом.

V

Чудо поэтического произведения отличается от религиозно-догматического чуда тем, что не является подобно этому последнему нарушением природы вещей, а, наоборот, делает ее понятной чувству.

Еврейско-христианское чудо порвало связь естественных явлений, чтобы представить божественную волю стоящей выше природы. Оно не воплощало в образе широкую связь явлений, чтобы сделаться понятным непосредственному чувству, а проявлялось само по себе. Его требовали как доказательства сверхчеловеческой силы того, кто выдавал себя за бога и в которого не хотели верить до тех пор, пока он не предстал глазам людей хозяином природы, то есть произвольным нарушителем естественного порядка вещей. Чуда требовали от того, кого не хотели признать самого по себе, по его естественным поступкам, кому хотели поверить только тогда, когда он делает что-нибудь невероятное, непонятное. Таким образом, принципиальное отрицание рассудка необходимо предполагалось здесь и лицом, творившим чудо, и теми, кто его требовал. Чудодей требовал абсолютной веры и получал ее от зрителей.

Что касается поэтической мысли, то, для того, чтобы произвести впечатление на других, она должна обращаться вовсе не к вере, а к восприимчивости чувства. Она хочет представить большую связь естественных явлений в легко воспринимающейся картине, и эта картина, значит, должна настолько соответствовать явлениям, чтобы непосредственное чувство восприняло ее без всякого противо-

действия, а не после предварительных объяснений. Наоборот, характерность догматического чуда состоит в том, что, ввиду невозможности сделать его понятным пытливо ищущему рассудку, оно деспотически поработочает последний и таким поработочением хочет на него воздействовать. Догматическое чудо поэтому настолько же несвойственно искусству, насколько поэтическое чудо есть высшее и необходимое порождение созерцательной и изобразительной художественной способности.

Если мы яснее представим себе поэта в момент зарождения в нем чуда, то увидим, что он, дабы иметь возможность сделать понятной и ясно обозримой большую связь взаимно обуславливающих действий, должен сначала самому себе представить эти действия в таком виде, чтобы они при легчайшей их обозримости в то же время не потеряли ничего в полноте своего содержания. Простое сокращение или исключение мелких моментов действия исказило бы смысл уцелевших моментов потому, что эти наиболее важные моменты действия могут быть оправданы чувством лишь как дальнейшее развитие более мелких. Поэтому ради поэтической понятности картины выброшенные моменты должны быть включены в наиболее главные, то есть должны совместиться в них как-нибудь так, чтобы быть понятными чувству. Лишиться их совсем чувство не может, потому что для понимания и сочувствия главному действию оно требует побудительных причин, из которых исходит действие и которые выражены как раз в этих мелких моментах его. Последний момент действия сам по себе есть нечто бегло проходящее, что, как чистый факт, покажется вполне незначительным, если его мотивировка не вызовет нашего сочувствия. Изобилие таких моментов действия должно лишить поэта всякой способности оправдать их перед чувством, потому что это оправдание, воспроизведение мотивов как раз и есть то, что должно составить художественное произведение. Оно совершенно исчезло бы, если бы представляло собой массу необъяснимых главных моментов.

Поэтому в интересах понятности поэт должен до такой степени упростить момент действия, чтобы явилась возможность полной их мотивировки. Все мотивы, заключающиеся в тех моментах, которые затем были исключены, он должен ввести в мотивы главного действия таким образом, чтобы они не казались разьединенными, потому что

тогда они вызывали бы ряд обусловленных именно ими, особенных и также устраненных действий. Они должны так сплотиться в главном мотиве, чтобы не раздроблять его, а, наоборот, усилить как целое. Но усиление мотивов необходимо обусловливает и усиление самого момента действия, которое является лишь соответствующим внешним выражением мотива. Сильный мотив не может выразиться слабым действием; в таком случае и действие, и мотив стали бы непонятными. Таким образом, для того чтобы при исключении всех мотивов, проявляющихся в обычной жизни в целом ряде моментов, остался понятным усиленный главный мотив, нужно, чтобы само обусловливаемое им действие явилось усиленным, более значительным и в своем единстве более обширным, чем то, каким его представляет обычная жизнь; в жизни ведь это действие является в связи со многими побочными действиями и на большом протяжении времени. Поэт, представляющий ради большей обозримости и понятности эти действия, как и место и время, в сжатом виде, должен все это не урезать, но должен *сгустить* существенное содержание предмета; сгущенный же образ действительной жизни можно понять тогда, когда он является увеличенным, усиленным и необычным. Человек не может понять свою собственную жизненную деятельность при обширности ее места и времени. Сжатая, чтобы быть понятной, картина этой деятельности действительно является понятной созерцанию в той созданной поэтом форме, где эта деятельность сгущена в усиленный момент, представляющийся, конечно, необычным и чудесным, но замыкающий эту необычность и чудесность в самом себе и понятный созерцателю вовсе не как *чудо*, а как *яснейшее* представление действительности.

Но если поэт оказался способным осуществить это чудо, он способен представить неизмеримейшую связь в самом понятном единстве. Чем больше, чем обширнее связь, которую он хочет сделать понятной, тем больше должен он усиливать свойства своих образов. Чтобы сделать время и место соответствующими этим образам, он и их обширность сузит в чудесную форму; свойства разбросанных моментов времени и места сделает принадлежностью своих ярких образов так точно, как раньше он соединил отдельные мотивы в один главный; выражение этих свойств усилит настолько, насколько усилил раньше мотивами дей-
ствие.

Даже самые необычайные образы, которые нарисует поэт при такой манере творчества, в действительности никогда не будут *неестественными*, потому что в них изменена вовсе не природная сущность; только проявления ее соединены в ясную, понятную художнику картину. Поэтическая смелость, которая соединяет в такую картину проявления природы, может быть близка только нам, потому что *благодаря опыту мы познали сущность природы*.

Доколе явления природы были для людей объектом фантазии, им должно было подчиняться и человеческое воображение. Их кажущееся существование при созерцании мира человеческих явлений управляло миром так, что необъяснимое в нем, или, лучше сказать, необъясненное, они принимали за результат произвольного влияния сверхъестественной, сверхчеловеческой силы, которая в конце концов отрицала в чуде как природу, так и человека. Как реакция против такой веры в чудеса явились у самого поэта рационально-прозаические требования, желание отказаться от чуда даже и в поэзии; и случилось это в те времена, когда естественные явления, до сих пор обозревавшиеся только взором фантазии, сделались предметом научных выкладок. Но и научное понимание в определении сущности этих явлений было неустойчиво до тех пор, пока хотело объяснить их при помощи анатомического раскрытия всех их внутренних подробностей. Они стали нам ясны тогда, когда мы начали относиться к природе как к живому организму, а не искусственно созданному механизму; когда поняли, что она не сотворена, а сама постепенно развивается, что она соединяет в себе элементы производящий и рождающий — мужчину и женщину; что в общем мы можем удовольствоваться этими знаниями. Для подтверждения их нам не нужно путем математических вычислений убеждаться в дальнейших положениях, так как на каждом шагу, в малейших явлениях природы мы находим доказательства того, что при дальнейшем изучении могло бы явиться лишь подтверждением наших знаний. Сверх того мы знаем также, что находимся здесь для *наслаждения* природой, так как мы можем ею наслаждаться, способны к этому. Но наиболее *разумным* наслаждением природой является то, которое удовлетворяет нашу *общую* потребность в наслаждении. Единственно в общности органов чувств и наибольшем развитии способности наслаждаться лежит мера для наслаждений человека. Художник,

отдающийся этой способности, должен поэтому взять такую меру как меру явлений, которые он хочет представить себе в их связи. Мерой этой для изображения природы в ее проявлениях можно пользоваться настолько, насколько это соответствует их соответственному содержанию, которое поэт своим сгущением и усилением не искажает, а делает более ярким в такой мере, которая соответствует мере возбужденного человеческого желания понять наибольшую связь явлений. Наиболее полное знание природы дает поэту возможность представить нам ее явления в чудесном образе, потому что только в этом образе они как *условия возвышенных человеческих деяний* могут стать нам понятными.

Природу в ее реальной действительности видит только *разум, разлагающий ее на отдельные части*. Если он захочет представить себе эти части в их жизненной *органической связи*, то спокойная деятельность рассудка невольно будет вытесняться все более и более *возбуждающимся чувством*, которое обратится в конце концов в настроение. Это настроение и будет бессознательно для человека обуславливать его определение природы, потому что под впечатлением своего индивидуального человеческого чувства и создаваемого им настроения он будет воспринимать природу так, а не иначе. В высшем возбуждении своего чувства человек видит в природе живое существо, каким она является, обуславливая характером своих явлений характер настроения человека. Только при полной холодности рассудка человек может отделиться от ее непосредственного воздействия, но и тогда он не может не признать, что влияние ее, пусть даже и опосредованное, всегда сказывается.

Но в большой возбужденности человек не видит даже *случайности* в соприкосновении с явлениями природы. Внешние ее проявления, которые, исходя из основной органической связи явлений, затрагивают нашу жизнь с кажущимся произволом, представляются нам в нашем равнодушном эгоистическом настроении, в котором у нас нет ни времени, ни охоты подумать о ее основаниях и ее естественной связи, случаем, которым мы, согласно своим человеческим намерениям, стараемся воспользоваться, как удобным, или который хотим отклонить, как неудобный. Глубоко возбужденный человек, когда от своего внутреннего настроения он внезапно обращается к окружающей

природе, находит, смотря по ее проявлениям, или возвышающую пищу для себя, или успокоение. Ей, которой он подчиняется, в которой находит поддержку, он приписывает великую силу в той же мере, в какой он сам охвачен высоким настроением. Свою собственную связь с природой он невольно чувствует выраженной в большой связи в данный момент явлений природы с ним, с его настроением. Это настроение, возбуждаемое или успокаиваемое ими, он познает снова в природе и сопоставляет ее могучие проявления с собственным внутренним миром так же, как ею обусловлены все его чувства. В этой великой связи, которую он почувствовал, явления природы соединяются в определенный образ; его он снабжает индивидуальным чувством, соответствующим произведенному на него впечатлению и его собственному настроению, и, наконец, понятным ему органом для выражения этого чувства. Тогда он говорит с природой и она ему отвечает. <...>

Если мы теперь захотим определить произведение поэта в его высшей возможной силе, то должны назвать его *оправданным чистейшим человеческим сознанием, отвечающим воззрению современной ему жизни, вновь созданным и понятно представленным в драме мифом!*

Нам остается еще только спросить, при помощи каких средств выражения этот миф может быть наиболее понятно представлен в драме, и для этого приходится возвратиться к тому моменту всего художественного произведения, который обуславливает его сущность. Этот момент есть необходимое оправдание деяния его мотивами — момент, для которого поэтический разум обращается к непосредственному чувству, чтобы невольное его сочувствие явилось гарантией понимания. Мы видели, что необходимое для практического понимания сгущение разнообразных, чрезвычайно разветвленных в реальной действительности моментов действия было обусловлено желанием поэта представить великую связь явлений человеческой жизни, благодаря которой единственно могла бы быть понятна необходимость этих явлений. Чтобы поступать в соответствии с этой главной целью, он должен сделать это сгущение так, чтобы в мотивы определенных моментов деяния, предназначенных для действительного представления, включить и все те мотивы, которые лежат в основе изъятых моментов, найдя для этого оправдание в том, что эти мотивы являются усилением главного, который, таким образом, в

свою очередь обусловит усиление соответствующего момента действия. Мы видели, наконец, что этого усиления главного момента можно достигнуть лишь при возвышении его над моментом, измеряемым обычной человеческой мерой; иначе говоря, что надо представить чудо, вполне отвечающее человеческой натуре, но возвышающее ее силы до недостижимой в настоящей жизни потенции, — чудо, которое должно, однако, стоять не вне жизни, а выдаваться из нее, возвышаться над нею настолько, чтобы быть все-таки понятным. Теперь надо отдать себе ясный отчет, в чем состоит это усиление мотивов, обуславливающее собой *усиление главного момента действия*.

Что называется в этом смысле усилением мотивов?

Как мы уже видели, под этим нельзя подразумевать нагромождение мотивов, потому что таковое, не имея возможности выразиться внешними действиями, останется непонятным чувству и, если даже его поймет рассудок, оно предстанет ему неоправданным. При избытии мотивов в сжато выраженном деянии они могут показаться мелкими, произвольными и недостойными, могут окарикатурить великое деяние. Поэтому *усиление мотива* не может состоять в простом прибавлении к нему других, более мелких, а должно заключаться в полном слиянии многих мотивов в *один*. <...>

Но это именно значит исключить все частное, случайное, то есть представить необходимое, чисто человеческое выражение чувства в его полной правдивости. К такому выражению чувства не способен человек, еще не отдавший себе ясного отчета в том, что является для него необходимым; чувство которого не находит предмета, побуждающего его к определенному, необходимому выражению, а еще в себе самом раздробляется перед бессильными, случайными внешними явлениями, не вызывающими его участия. Если он встретит могучее явление внешнего мира, которое или коснется его так враждебно и чуждо, что он должен вооружиться силой своей индивидуальности, чтобы оттолкнуть его, или, наоборот, так непреодолимо привлечет к себе, что он захочет всецело слиться с ним, тогда и его интерес при полной своей определенности становится таким обширным, что принимает в себя и поглощает все его раздробленные и бессильные маленькие интересы.

Этот момент *поглощения* и есть тот акт, который поэт

должен подготовить. Ему надо усилить мотив деяния таким образом, чтобы из него произошло сильное действие; и это приготовление есть последняя работа в его повышенной деятельности. До сих пор ему достаточно было органа поэтического разума — *языка слов*, потому что до сих пор он должен был лишь излагать интересы, в понимании и образовании которых *чувство* не принимало участия, — интересы, вытекающие из данных обстоятельств, чисто внешние, без определенной внутренней оценки, которая неизбежно заставила бы внутреннее чувство выразиться опять-таки во внешней определенной деятельности. До сих пор управлял рассудок, соединяющий, разлагающий на части или связующий их то тем, то другим способом. Он должен был не непосредственно представлять, а лишь изображать, находить сравнения, делать понятным благодаря аналогии.

Вот почему здесь не только достаточно было его органа — языка слов, но он являлся единственным средством, при помощи которого поэт мог становиться понятным. Теперь, когда задуманное им должно осуществиться, он хочет уже не отделять и сравнивать. Он хочет представить уничтожающий всякий выбор, проявляющийся безусловно и усиленный до решающего значения мотив, который выразило необходимое, повелительное чувство. Теперь он не может уже оперировать одной изображающей, объясняющей речью, не усилив язык так же, как он усилил мотив, и этого он достигнет, лишь обратив этот язык в язык музыкальных звуков.

VI

Язык звуков есть начало и конец языка слов, как *чувство* — начало и конец рассудка, *миф* — начало и конец истории, *лирика* — начало и конец поэзии. Посредницей между началом и центром, как и между центром и конечной точкой, является *фантазия*.

Но ход этого развития таков, что оно не может идти назад, оно должно быть вечным движением вперед, до достижения высшей человеческой способности; и путь этот должен быть пройден не только человечеством вообще, но и каждым социальным индивидом отдельно!

Как в бессознательном чувстве лежит зародыш для развития рассудка, а в этом последнем — необходимость оправдания бессознательного чувства, причем только человек,

объясняющий рассудком чувство, может быть назван разумным; как из мифа, оправданного историей, которая из него же и вышла, может быть нарисована действительно понятная картина жизни, — так и лирика содержит в себе все зародыши поэзии, которая в конце концов может явиться оправданием самой лирики, и это оправдание есть высшее художественное произведение — *совершенная драма*.

Орган, первоначально выражавший духовный мир человека, есть *язык звуков* как наиболее непосредственное проявление внешне возбужденного внутреннего чувства. Способ выражения, сходный тому, который сейчас свойствен единственно зверям, во всяком случае был первоначально и у человека. По существу, мы можем представить себе это каждую минуту, если исключим из нашего разговорного языка немые согласные и оставим только гласные. Если мы устраним согласные и представим себе, как бы в одних гласных могла выразиться разносторонняя и возрастающая смена внутренних чувств с их различным грустным или радостным содержанием, то мы получим картину первоначального языка человека, языка чувства. Возбужденное и повышенное чувство выражалось тогда, конечно, лишь одним соединением звучащих гласных, что само по себе представляло подобие мелодии. Эта мелодия, которая сопровождалась соответственными телодвижениями, так что сама она являлась как бы лишь внутренним выражением таких внешних жестов, почему и размер в виде ритма принимала соответствующий этим меняющимся движениям; эта *ритмическая мелодия*, которую мы, имея в виду бесконечную многосторонность человеческой, в противоположность зверю, способности чувствовать, потому что она в недоступном такому зверю взаимодействии между внутренним выражением — голосом и внешними движениями * может бесконечно возвышаться, мелодия, которую мы при ее влиянии и красоте несправедливо мало ценили, — эта мелодия по происхождению своему и природе в свою очередь так обуславливала стихи, что последние являлись ей подчиненными. Это мы и теперь можем видеть при внимательном изучении настоящей народной мелодии, в которой, вполне очевидно, стихи подчинены мелодии, что

* Животное, выражающее наиболее мелодично свое чувство, — лесная птица — не имеет просто никакой возможности сопровождать свое пение жестами.

отражается даже на смысле слов. Это явление делает нам вполне понятным происхождение языка*.

Гласная, как звук чистого языка чувства, хочет так же характерно выразиться в слове, как хочет внутреннее чувство определить воздействующие на него внешние предметы, объяснить их и, таким образом, сделать понятной саму необходимость их выражения. В чистом языке звуков при отражении воспринятых впечатлений понятным являлось только само чувство. Оно достигало этого при помощи жестов, многочисленных повышений и понижений звучащих гласных, их увеличения и сокращения, усиления и ослабления. Для того же, чтобы ясно и разнообразно определять внешние предметы, чувство должно было одеть эти звучащие гласные в одежду, соответствующую впечатлению, произведенному предметом, так, чтобы они выражали это впечатление, а следовательно, и соответствовали самому предмету.

Такой одеждой явились немые согласные буквы, которые так дополняли звучащие гласные, что эти последние должны были обуславливаться ими. <...>

Рассудок, развившийся из чувства при помощи фантазии, приобрел в прозаической разговорной речи такой орган, благодаря которому он мог в той самой мере становиться понятным чувству, в какой последнему была непонятна прозаическая речь. В современной прозе мы говорим на языке, которого не понимаем чувством. Связь этого языка с предметами, которые своим впечатлением на нас вызвали образование корней языка, сделалась для нас неузнаваемой. Мы говорим так, как нас учили с детства, а не так, как если бы при развивающейся самостоятельности нашего чувства мы, исходя из нашей индивидуальности и окружающего, сами создали этот язык, поняли его и развили. Законом и требованиям нашего языка, основанным на логике рассудка, мы обязательно должны подчиняться, если хотим быть понятыми. Следовательно, этот язык по отношению к нашему чувству основан на *конвенции*, имеющей определенную цель; мы должны думать и *управлять* нашим чувством, становиться понятными по определенной норме, то есть так, чтобы намерения рассудка мы излагали

* Я имею в виду происхождение языка из мелодии не в хронологическом последовании, а в смысле архитектурного подчинения.

опять-таки рассудку. Чувство, которое в первоначальном языке выражалось бессознательно, само собой, в нашем теперешнем языке мы должны лишь описывать, описывать еще более обстоятельным образом, чем объект рассудка, потому что, исходя из этого языка рассудка, мы должны будем дойти до его корня тем же сложным путем, каким от корня поднялись до языка рассудка. Наш язык представляет собой, таким образом, религиозно-государственно-историческую конвенцию, которая под владычеством олигетворенной конвенции Людовика XIV во Франции вполне последовательно была принята академией как норма¹¹. Во всяком случае он не основан на живом, современном, действительно испытываемом *убеждении*, а есть втолкованная нам противоположностью такого убеждения. Этим языком мы не можем выражать своих чувств, наиболее глубоких внутренних чувств, потому что не можем изобретать в нем соответствующих таким чувствам слов. Мы можем наши ощущения передать разве только рассудку, а не верно понимающему чувству. Вот почему в нашем современном развитии чувство совершенно последовательно старалось уйти от абсолютного языка рассудка в абсолютный язык звуков, в нашу современную музыку.

Современный язык *непригоден* для поэтического творчества; в нем поэтическая идея не может *осуществиться*, ее можно только сказать как таковую.

Поэтическая идея осуществляется не раньше, чем тогда, когда рассудком она сообщается чувству. Рассудок, определяющий намерение, которое может быть вполне выражено языком рассудка, не подходит для поэтического, то есть *объединяющего* намерения; его намерение — всегда частное, *разлагающее*. Рассудок творит поэтически только тогда, когда весь разбросанный материал обнимает в его связи и хочет передать впечатление такой связи. Связь может сделаться очевидной только с отдаленной, соответствующей предмету и намерению, точки зрения. Картина, которая таким образом представляется взору, не есть реальная действительность предмета, она понятна лишь как связь. Расчленяющий рассудок может понять реальную действительность только в ее частностях и выразить ее своим органом — современным языком рассудка; идеальную же, единственно понятную действительность может воспринять

только поэтический рассудок и может ее понятно выразить лишь при помощи органа, который соответствует предмету в том отношении, что делает его понятным чувству. Большая связь этих явлений, как частности которой они единственно и должны быть объяснены, может быть представлена, как мы видели, только при сгущении их. Такое сгущение в применении к явлениям человеческой жизни называется упрощением; оно усиливает мотивы действия, которое в свою очередь должно быть результатом усиленных мотивов. Однако мотив усиливается лишь тогда, когда содержащиеся в нем различные моменты понимания сливаются в один решительный момент *чувства*. Убедительно можно выразить его лишь при помощи первоначального органа внутреннего чувства человека — при помощи *языка звуков*.

Поэту, однако, пришлось бы отказаться от осуществления своих намерений, если бы он только в момент крайней необходимости прибегнул к разрешающему выражению языка звуков. Если бы он хотел сухой язык слов превратить в живой язык звуков там, где должна появиться мелодия, как совершеннейшее выражение усиленного чувства, он поверг бы рассудок и чувство в величайшее смущение, в запутанность, из которой мог бы вывести лишь при полнейшем обнаружении своих намерений, то есть открыто отказавшись от задачи художественного произведения: открыв рассудку свое намерение как таковое, а чувству предоставив не осмысленное никакой идеей, расплывчатое и утрированное выражение нашей современной оперы.

Готовая мелодия непонятна рассудку, деятельность которого возможна лишь до ее появления, хотя бы для пояснения вырастающего чувства. Разум может принять здесь участие постольку, поскольку он сам переходит в чувство, которое в своем вырастающем возбуждении достигает исчерпывающей законченности выражения. Рассудок может принять участие в развитии этого выражения до его высшей полноты только с того момента, когда сам он вступил на почву чувства. Таковую почву поэт ощущает вполне определенно, когда от намерений драмы он переходит к ее осуществлению, так как желание этого осуществления является необходимым и вдохновляющим возбуждением того самого чувства, которому он хочет свой мысленный предмет воспроизвести верно и безусловно понятно. Поэт может

надеяться осуществить свое намерение тогда, когда он молчит о нем, сохраняет его, как тайну, для себя, то есть когда оно вовсе и не выражено тем разговорным *языком*, в котором оказалось бы именно голым рассудочным намерением. Его освободительное, истинно творческое дело начинается с того момента, когда он может говорить свободным и творческим новым языком, может самым убедительным образом представить глубочайшее содержание своего намерения. Оно начинается оттуда, откуда начинается художественное произведение вообще, то есть от первого появления драмы.

Таким образом *язык звуков, к которому надо прибегнуть с самого начала*, является тем органом выражения, при посредстве которого делается понятным поэт, обращающийся от рассудка к чувству. Поэтому-то он и должен стать на такую почву, где ему единственно приходится иметь дело с чувством. Намеченные поэтическим разумом усиленные моменты действия при необходимом усилении и их мотивов могут сделаться понятными явлениями, лишь став на такую почву, которая сама по себе лежит выше обычной жизни и обычных ее проявлений; которая таким образом выходит за пределы обычных явлений точно так же, как и эти усиленные образы и мотивы должны быть выше образов обыденной жизни. Но как эти средства выражения, так и такие мотивы ни в каком случае не должны являться неестественными, а поступки — несвойственными человеку. Образы поэта должны настолько полно соответствовать действительной жизни, насколько они представляют ее в ее наиболее тесной связи по силе ее наибольшего возбуждения. Поэтому и выражение ее может быть лишь соответствующим возбужденному человеческому чувству в его способности наиболее сильно проявляться. Образы поэта казались бы неестественными тогда, когда при высшей приподнятости представляемых ими деяний и мотивов эти последние воспроизводились бы органом обычной жизни; они были бы непонятны и смешны, если бы выражались попеременно то этим органом, то другим, необыкновенно возвышенным; они были бы таковыми, если бы представлялись нам то на почве обыденной жизни, то на почве возвышенного художественного произведения*.

* В этом, собственно, заключается чрезвычайно важный момент нашей современной комки.

Если теперь мы ближе рассмотрим деятельность поэта, то увидим, что осуществление его намерения состоит единственно в том, чтобы изображение усиленных деяний его поэтических образов путем изложения их мотивов сделать доступным чувству; самые же образы осуществить при помощи *выражения*, которое настолько относится к его деятельности, насколько *изобретение и создание этого выражения делает возможным воспроизведение таких мотивов и деяний*.

Такое выражение является, следовательно, условием осуществления его намерения, которое без этого условия никогда не могло бы из области мысли перейти в действительность. Но это единственно возможное здесь выражение есть нечто совсем иное, чем выражение органа речи рассудка. Вот почему рассудок в силу необходимости должен соединиться с элементом, который мог бы принять в себя его поэтическое намерение как оплодотворяющее семя, питать и развивать это семя своим собственным существом, чтобы создать таким образом осуществляющее и разрешающее выражение чувства.

Этот элемент есть тот самый материнский элемент, из рук которого, из первоначального мелодического средства выражения — когда оно оплодотворилось лежащим вне его действительным предметом — явилось слово и язык слов точно так же, как рассудок вырос из чувства и является, таким образом, сгущением женского элемента в мужской, способный проявить себя. Как рассудок должен снова оплодотворить чувство, как он испытывает потребность быть понятым чувством, найти в нем оправдание, отразиться в нем и в этом отражении узнать себя, увидеть себя понятым, так и слово рассудка стремится познать себя в звуке, найти для разговорной речи оправдание в языке звуков*.

Прелесть, вызывающая такое тяготение и вырастающая до высшей возбужденности, лежит вне побуждаемого, в предмете его вожделений, который при помощи фантазии, этой всемогущей посредницы между чувством и рассудком, предстает ему во всей своей красоте. Он находит, однако, удовлетворение только тогда, когда видит полную дейст-

* Пусть не покажется тривиальным, если я здесь вспомню о моей ссылке на относящийся к данному случаю миф Эдипа, который был рожден Иокастой и с Иокастой родил освободительницу Антигону.

вительность. Эта прелесть есть сила «вечно женственного», которая вдохновляет эгоистический мужской рассудок и которая сама возможна лишь потому, что возбуждает все родственное себе. Но то, чем родственен рассудок чувству, есть нечто чисто *человеческое*, что создает существо *человеческого рода* как таковое. Этим человеческим элементом питаются и мужское и женское начала, которые только *в любви возвышаются до человека*.

Необходимым импульсом поэтически творящего разума является поэтому *любовь*, любовь *мужчины к женщине*. Но, конечно, не та фривольная, нечистая любовь, в которой мужчина ищет только наслаждения, а глубокое и страстное желание в блаженстве сочувствия любящей женщине найти освобождение от своего эгонизма. *Это желание и есть творящий момент рассудка*.

Семя, которое необходимо отдать, которое сгущается только в сильнейшем любовном возбуждении из благороднейших сил, вырастает лишь из потребности отдать его, затратить на оплодотворение, *такое оплодотворяющее семя есть поэтическая идея, доставляющая любящей женщине-музыке материал для рождения*.

Посмотрим теперь на акт этого рождения!

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ПОЭЗИЯ И МУЗЫКА В ДРАМЕ БУДУЩЕГО

I

Чтобы иметь возможность говорить чувству при посредстве органа рассудка — абсолютного языка слов, поэт до сих пор требовал делать его выражением чувства двояко: при посредстве *размера стихов*, то есть со стороны *ритмики*, и при помощи рифмы, то есть со стороны *мелодики*.

При установлении размера стихов поэты средних веков еще определенно имели в виду *мелодию* как по отношению

к количеству слогов, так и, особенно, по отношению к ударениям. После того как зависимость стиха от стереотипной мелодии, с которой он был связан только чисто внешне, выродилась в рабский педантизм, как в школах мейстерзингеров, в новейшие времена стих, независимый от какой бы то ни было мелодии, сформировался по образцу ритмического строя римлян и греков, каким мы и видим его теперь в литературе. Опыты усвоения и подражания, таким образом, брали начало из родственных черт и развились столь постепенно, что лежащую в основе их ошибку мы могли увидеть ясно лишь тогда, когда, с одной стороны, пришла к более ясному пониманию древней ритмики, а с другой — из опытов подражать ей увидели невозможность и бесплодность таких подражаний. Мы знаем теперь, что бесконечное разнообразие греческой метрики¹ было порождено нераздельным, живым взаимодействием движений танца с музыкой и словами; все происшедшие отсюда формы стиха обуславливались языком, образовавшимся настолько под влиянием этого взаимодействия, что мы с точки зрения *нашего* языка, у которого был совершенно другой образовательный мотив, почти не можем понять его в его ритмических особенностях.

Особенность греческого образования состояла в том, что оно уделяло предпочтительное внимание телу, физическому облику человека, и это мы должны рассматривать как базис всего греческого искусства. Лирическое и драматическое художественное произведение было осуществленным при помощи языка одухотворением движений тела, а мундентальное искусство — его явным обоготворением. К развитию музыки у греков была потребность лишь в такой мере, в какой музыка могла служить усилением жестов, содержание которых уже язык сам по себе выражал мелодически. Сопровождая движения танца, этот музыкально-разговорный язык достиг такой определенной просодической меры, то есть такой чисто чувственной ясности в отношении длины и короткости слогов — меры, которой подчинялось их отношение друг к другу в смысле длительности, — что перед этой наглядной определенностью <...> даже естественный разговорный акцент, усиливший и такие слоги, которым эта чувственная мера не придавала вовсе силы, должен был отступить на задний план в смысле ритма, что, однако, мелодия опять-таки уравнивала усилением разговорного акцента.

Метры греческого стихосложения дошли до нас, однако, без этой примиряющей мелодии (так же как архитектура дошла без свойственных ей красок). Бесконечно разнообразную смену этих метров мы никак не можем объяснить себе сменой движений танца, потому что у нас нет его пред глазами, как и его мелодия не слышится нам более.

При таких обстоятельствах размер, отделенный от греческой метрики, должен был соединить в себе всевозможные противоречия. Для подражания ему требовалось раньше всего подразделение слогов нашего языка на короткие и длинные, что совершенно противоположно его естественным свойствам. В языке, который уже нисшелся до полнейшей прозы, повышения и понижения разговорного звука создает только *акцент*, который мы делаем на словах или слогах ради понятности. Этот акцент, однако, вовсе не может быть одинаковым раз навсегда, как была для всех случаев одинакова мера греческой просодии; он изменяется как раз в той мере, в какой слово или слог в фразе — для понятности этой фразы — будут более сильного или более слабого значения. Мы могли бы подражать в нашем языке греческому метру только в том случае, если бы мы произвольно переделали акцент в просодическую меру или принесли его в жертву воображаемой просодической мере. В тех опытах, которые производились до сих пор, делалось попеременно то и другое, так что та запутанность, которую представляли для чувства такие долженствовавшие быть ритмическими стихи, могла сглаживаться только путем произвольных указаний рассудка, который для понятности ставил над стихом греческую схему и этой схемой говорил приблизительно то, что сказал художник человеку, смотревшему на его картину, написав под картиной: «Это корова». <...>

Там, где, как у романских народов, никогда не применялась ритмика, основанная на просодических длиннотах и укорочениях, и где поэтому стих обуславливался лишь количеством слогов, там установилась *рифма* как неизбежное условие стиха вообще.

Ею характеризуется сущность *христианской* мелодии, как остаток которой ее и должно рассматривать. Мы поймем ее значение тотчас, когда представим себе церковное пение хоралов.

Такая мелодия остается ритмически совершенно неопределенной; она движется шаг за шагом в равномерных длительностях и замедляется только местами для того, чтобы певцу можно было переменить дыхание. Подразделение на сильные и слабые части такта есть уже развитие позднейшего времени; в первоначальной церковной мелодии не было таких подразделений: для нее были одинаковы коренной и связующий слоги. Слова здесь не имели никакого значения; они только предоставляли возможность растворяться в выражении чувства, содержанием которого был страх перед богом и страстное желание смерти. Только в конце мелодического периода, где кончалось дыхание, слово принимало участие в мелодии, образуя рифму конечного слога.

Эта рифма служила столь определенно последнему выдержанному тону мелодии, что при так называемых женских окончаниях слов достаточно было, чтобы рифмовался только последний короткий слог и рифма такого слога соответствовала предыдущей или последующей мужской рифме, — ясное доказательство отсутствия всякой ритмики в этой мелодии и этих стихах.

Стихи, отделенные в конце концов светским поэтом от этой мелодии, без конечной рифмы, совершенно не походили бы на стихи; количество слогов, на которых останавливались одинаково долго, без всякого различия, и которыми единственно обуславливался стих, не могло — ибо дыхание в пении не различало их так определенно, как в мелодии, — заметно отделять стихотворные строки одну от другой, если конечная рифма не обозначала слышащийся момент этого разделения, заменяя собой отсутствующий момент мелодии, перемену дыхания. Рифма, ввиду того что на ней, как на последнем слове стиха, останавливались, получила столь важное значение для стиха, что все слоги стихотворной строчки должны были служить только подготовлением к такому нападению на конечный слог, должны были являться лишь удлинением вступлением к рифме. <...>

Рифмованные стихи являются — наперекор обычной выразительности речи — попыткой передать возвышенный предмет таким образом, чтобы он произвел соответствующее впечатление на чувство и чтобы это выражение отличалось от того обычного выражения, которым мы пользуемся в повседневной речи.

Но это обычное выражение именно и служило рассудку средством обращаться к рассудку же. Пользуясь выражением, отличным от этого и более возвышенным, человек как бы уклонялся от рассудка и обращался к тому, что столь не похоже на него, — к чувству. Он старался достигнуть этого, пробуждая в чувственном органе, воспринимающем звук языка и принимающем сообщения рассудка совершенно безразлично и бессознательно, сознание своей деятельности, то есть наделяя чисто чувственной прелестью само выражение.

Правда, конечная рифма стиха может привлечь внимание чувственного органа слуха настолько, что он, останавливаясь на постоянном повторении рифмованного конца фразы, почувствует в этом известную прелесть, но это только вызовет у него внимание, то есть напряженное ожидание, которое должно вознаградиться в достаточной для органа слуха мере, для того чтобы он выказал живой интерес и получил то полное удовлетворение, при котором мог бы сообщить всем чувствам человека восторг этого зачатия. Только в таком случае, когда все силы чувств человека направлены на участие к предмету, сообщенному им чувствам, первоначально его воспринимавшим, они приобретут способность из своей внутренней замкнутости снова получить простор и тогда доставят рассудку обильную пищу. Так как всякое сообщение делается ради того, чтобы быть понятым, то и намерение поэта направляется в конце концов только на сообщение рассудку. Но чтобы быть понятым вполне, поэтическое намерение хочет создать само это понимание, дать ему возможность, так сказать, родиться; и органом этого рождения является сила чувств человека. Такую способность чувства получают лишь после того, как зачатие приведет их в наивысшую возбужденность, которая и даст им способность родить. Эту силу им дает необходимость, необходимость же вытекает из полноты накопившихся впечатлений: только то, что с непреодолимой силой наполняет рождающий организм, принуждает его к акту рождения, а акт рождения в восприятии поэтического намерения есть сообщение этого намерения воспринимающим его чувством рассудку, в котором мы и должны увидеть конец мукам рождающего чувства.

Поэт, не имеющий возможности сообщить свое намерение органу слуха с такой полнотой, которая бы привела его к той высшей возбужденности, при которой слух по-

чувствует потребность сообщить полученные впечатления всем другим чувствам, если он хочет заинтересовать этот орган надолго, должен ослабить и притупить его, заставив некоторым образом забыть свою бесконечную способность воспринимать. Иначе поэту приходится совершенно отказаться от бесконечного могучего содействия слуха, порвать нити его чувственного участия и пользоваться им опять лишь как рабски несамостоятельным посредником при сообщении одной мысли другой, при обращении рассудка к рассудку. Но это равносильно тому, что поэт отказывается от своего намерения, перестает творить, что в воспринимающем уме он вызывает только новые комбинации прежних, уже известных ему впечатлений, полученных от чувственных восприятий, но сам уже не сообщает ему никакого нового предмета. Развитием прозы до рифмованного стиха поэт достигает только того, что принуждает воспринимающий ее слух к безучастному, ребячески поверхностному вниманию, которое не может проникнуть во внутренний смысл предмета. Таким образом, поэт, намерение которого заключалось вовсе не в том, чтобы вызвать одно лишь безучастное внимание, в конце концов вынужден совершенно отказаться от участия чувства и успокоить его вполне бесплодное возбуждение, чтобы снова быть в состоянии обращаться беспрепятственно к одному только рассудку.

Познакомимся теперь ближе с условиями, которые могут вызвать такое творческое возбуждение чувств; рассмотрим предварительно, в каком отношении наша современная музыка стоит к этому ритмическому или рифмованному стиху современной поэзии и какое влияние он оказал на нее.

Отделившись от образовавшегося из нее стиха, мелодия направилась по самостоятельному пути развития. Уже раньше мы проследили весь этот путь и пришли к тому выводу, что мелодия, как поверхность бесконечно развитой гармонии, на крыльях разнообразнейшей, заимствованной из танца и развившейся до роскошной полноты ритмики, стала самостоятельным художественным явлением, возымевшим намерение своей сущностью обуславливать поэзию и образовывать драму; стих же, в свою очередь ставший самостоятельным, по своему бессилию и своей не-

способности выражать чувство не мог оказывать формирующего влияния на мелодию в тех случаях, когда приходил с ней в соприкосновение; наоборот, при таком соприкосновении с мелодией должна была обнаружиться вся его неестественность и пустота. Ритмический стих разлагался мелодией на свои, в действительности совершенно неритмические, составные части и снова слагался по абсолютному произволу ритмической мелодии, а рифма беззвучно и бесследно тонула в ее могучих звуковых волнах. Мелодия, если она точно придерживалась стиха и своими украшениями делала заметной его конструкцию, рассчитанную на чувственное восприятие, подчеркивала этим в стихе то, что считал нужным скрывать разумный декламатор, забывшийся о понятности содержания. Она подчеркивала убогую внешнюю форму этого стиха, нарушающую правильность языка и искажающую смысл его содержания,— форму, которая вредила еще сравнительно мало, покуда была только понятием, не навязанным во всей полноте чувствам, но которая отнимала всякую возможность понимать содержание, как только начинала воздействовать на слух ярко и определенно, побуждая его этим стать неприступной стеной между выражением и внутренним восприятием его. Если, таким образом, мелодия подчинялась стиху, если она довольствовалась только тем, что придавала его ритмам и рифмам звуковую полноту пения, она не только обнаруживала этим лживость и некрасивость чувственной формы стиха и непонятность его содержания, но и лишала самое себя всякой способности проявляться с чувственной красотой и возвышать содержание стиха с захватывающей чувство силой.

Вот почему мелодия, осознавшая приобретенную ею способность бесконечно разнообразно выражать чувство в области чистой музыки, совершенно не обращала внимания на чувственную форму стиха, которая могла только мешать ей развиваться по ее собственным законам. Она видела свое назначение в возможности проявляться самостоятельно, в качестве напева, который бы лишь самыми общими чертами намечал чувства, содержащиеся в стихах, причем делал бы это в самостоятельной, чисто музыкальной форме, к которой стих относится бы настолько, насколько относится пояснительная подпись к картине. Там, где мелодия не игнорировала содержания стиха и пользовалась гласными и согласными в слогах его слов не только

как жвачкой для певца, там связью между нею и стихом служил *акцент языка*. Стремление Глюка, как уже раньше упоминалось, направлено было на то, чтобы акцентом языка оправдать мелодический акцент, бывший до него большей частью произвольным.

Если музыкант, которому нужно было мелодически усиленное, но само по себе верное воспроизведение естественного выражения языка, придерживался *акцента речи* как единственной точки опоры, при которой можно было установить естественную и понятную связь между мелодией и речью, то он должен был этим *совершенно упразднить стих*, потому что тогда ему приходилось выдвигать в стихе акцент как единственное, что следовало подчеркнуть: следовало также отказаться от всех других ударений, обуславливались ли они мнимой просодической мерой или рифмой. <...> Но этим музыкант обратил *в прозу* не только стих, но и мелодию, потому что от нее не осталось ничего, кроме *музыкальной прозы*, которая выразительностью тона только усиливала риторический акцент превращенного в прозу стиха. В самом деле, весь спор о понимании мелодии сводился к вопросу о том, должен ли стих влиять на мелодию и каким именно образом.

Однако же мелодия, по существу своему вышедшая из танца и вылившаяся уже в определенную форму, ни за что не хочет подчиниться акценту языка в стихе. <...>

Мелодия легко воспринимается слухом только благодаря тому, что содержит в себе повторение определенных мелодических моментов в определенном ритме. Если такие моменты или совсем не повторяются, или становятся неузнаваемыми благодаря тому, что повторяются в таких частях такта, которые не соответствуют друг другу ритмически, тогда мелодия лишается той связи, которая только и делает ее мелодией, равно как и стих лишь благодаря такой связи становится настоящим стихом. Связанная таким образом мелодия не может приспособиться к стиху, у которого эта связь есть лишь нечто воображаемое, а не реальное: акцент языка, который должен подчеркивать единственно смысл стиха, не соответствует повторяющимся мелизматическим и ритмическим акцентам мелодии, и музыкант, не желающий жертвовать мелодией, желающий, наоборот, дать ее раньше всего — потому что в ней-то он и может понятно выразиться чувством, — видит себя вынужденным обращать внимание на акцент языка только там,

где он случайно примыкает к мелодии. Но это-то и значит отказаться от всякой связи мелодии со стихом, потому что если музыкант оказался уже вынужденным не обращать внимания на акцент языка, то еще меньше он будет заботиться о мнимой просодической ритмике стиха. В конце концов с этим стихом — как с первоначальным и побудительным моментом языка — он поступает по абсолютно мелодическому произволу, который может считать вполне законным до тех пор, пока видит свою задачу в том, чтобы по возможности ярко выражать в мелодии общие чувства, составляющие содержание стиха.

Если бы когда-нибудь у поэта явилось сильное желание возвысить находящиеся в его распоряжении средства выражения до убедительной полноты мелодии, он прежде всего постарался бы воспользоваться акцентом языка как единственным для стиха решающим моментом. Он использовал бы его таким образом, чтобы этот акцент своим ответственным повторением точно определял здоровый ритм, одинаково необходимый и стиху, и мелодии. Но и следа этого мы нигде не находим, разве только некоторый намек там, где стихотворных дел мастер с самого начала отказался от поэтических намерений, где он не творит, а как покорный слуга и приказчик музыканта соединяет сочитанные и рифмованные слоги, которыми глубоко презирающий слова музыкант распоряжается по своему усмотрению.

Как характерно, с другой стороны, что некоторые красивые стихи Гёте, в которых поэт по мере возможности старался достигнуть известного мелодического подъема, обыкновенно считаются музыкантами слишком красивыми, слишком совершенными для переложения их на музыку! Эти музыканты правы в том отношении, что положить на музыку такие стихи значило бы обратить их сначала в прозу и уже из этой прозы возродить в качестве самостоятельной мелодии. Наше музыкальное чувство непосредственным чутьем угадывает, что такая мелодия стиха есть лишь нечто мысленное, что ее явления — призрак фантазии, что она, следовательно, есть нечто совсем иное, чем музыкальная мелодия, которая проявляется во вполне определенной чувственной реальности. Если мы считаем эти стихи слишком красивыми для композиции, мы, следовательно, признаемся, что нам жаль уничтожить их как стихи. Мы позволяем это себе с меньшим сердечным смущением.

нием тогда, когда имеем дело с менее талантливым произведением поэта. Но таким образом мы должны признаться, что не можем представить себе правильных отношений между стихом и мелодией.

Мелодист нашего времени, обозревая все бесплодные попытки надлежащим образом привести стихи и мелодию во взаимно искупающую и творчески определяющую связь и замечая, в особенности, то дурное влияние, которое оказывало на мелодию верное воспроизведение акцента языка, искажавшее ее до музыкальной прозы, чувствовал себя вынужденным — раз он не допускал, что фривольная мелодия имеет право искажать стих или совершенно не считаться с ним, — сочинять мелодии, в которых совершенно избегал всяких неприятных соприкосновений со стихом. Он уважал этот стих как таковой, но считал его стесняющим мелодию. Он сочинял *песни без слов*. И совершенно логично, что именно песни без слов оказались результатом разногласий, при которых к какому-нибудь результату могли прийти только тогда, когда оставили их нерешенными. Столь популярная теперь песня без слов есть не что иное, как приспособление всей нашей музыки к роялю ради того, чтобы нашим музыкальным коммивояжером было удобно им пользоваться. Этим музыкант говорит поэту: «Делай, что пожелаешь, я тоже делаю, что хочу! Мы с тобой лучше всего уживемся тогда, когда у нас ничего общего не будет». <...>

III

Характерное различие между *поэтом* и *музыкантом* заключается в том, что поэт соединяет разрозненные, заметные лишь рассудку, моменты действий, ощущений и выражения в нечто целое, по возможности доступное чувству, в то время как композитор должен этот сгущенный момент развить до высшей полноты его чувственного содержания. Приемы поэтического ума в потребности его проявиться чувству заключаются в том, что из отдаленнейших областей собирается материал и упрощается, чтобы стать легко доступным чувственному восприятию. Отсюда, из точки непосредственного соприкосновения со способностью чувственного восприятия, стихотворение должно развиваться совершенно таким же образом, как воспринимающий чувственный орган, сосредоточившийся для понимания стихов также на одном, сжатом и обращенном на внешнее пунк-

те, непосредственно после восприятия расходится все более и более широкими кругами до возбуждения всей внутренней силы восприятий.

Ненормальность приемов, вызванных неблагоприятными условиями одиноко стоявшего поэта и столь же одинокого композитора, заключалась до сих пор в том, что поэт, для того чтобы стать понятным чувству, пустился в рискованную ширь, где он сделался изобразителем целых тысяч подробностей, долженствовавших по возможности понятно представить фантазии какой-нибудь образ. Фантазия, ошеломленная таким разнообразием пестрых мелочей, могла овладеть изображаемым предметом опять-таки только путем того, что старалась понять эти запутанные подробности и, таким образом, впадала в деятельность чистого рас-судка, к которому только единственно и мог обратиться поэт, когда, смущенный массой своих описаний, он в конце концов стал искать надежной точки опоры.

Абсолютный музыкант, напротив, чувствовал при творчестве потребность сконцентрировать свой бесконечно обширный чувственный элемент в определенные, по возможности доступные уму, пункты. Ради этого ему все больше приходилось отказываться от полноты своего элемента и с величайшими усилиями сгущать чувства в невозможную, по существу, мысль, чтобы наконец представить это сгущение произвольной фантазии в виде воображаемого, скопированного с какого-нибудь внешнего предмета явления, лишенного всякого чувственного выражения.

В этом отношении музыка походила на бога наших легенд, который, спустившись с неба на землю, должен был принять образ и одяние обыкновенного смертного, чтобы стать здесь видимым: никто не узнавал бога в оборванном нищем. Но придет истинный поэт, который ясновидящим оком высших творческих мук узнает в оборванном нищем бога-искупителя, освободит его от костыля и лохмотьев и на крыльях своего страстного чувства вознесется с ним в заоблачную высь, где дыхание освобожденного бога разольет невообразимые наслаждения блаженнейших чувств! Так бросим же жалкий язык будней, в котором мы еще не являемся тем, чем мы можем быть, и в котором поэтому не выражаем того, что можем выразить, — бросим, чтобы заговорить языком искусства, в котором единственно можно высказать то, что мы должны сказать, если мы уже стали тем, чем можем быть!

Музыкант должен распределить звуки стиха по родству их выразительной способности таким образом, чтобы они выражали не только чувственное содержание той или другой гласной как отдельной буквы, но содержание, родственное всем звукам стиха, и чтобы такое содержание представало чувству как звено первоначального родства всех звуков. <...>

Полное осуществление этого чувственного содержания путем его непосредственного обращения к чувству наступит тогда, когда гласная, растворившись в звуке пения, создаст язык чистого чувства, при котором единственно это возможно.

С того момента, как впервые в языке слов музыкально прозвучала гласная, чувство стало властным распорядителем всех дальнейших обращений к чувствам. Музыкальное чувство само определяет выбор и значение главных и второстепенных звуков, руководясь их природою и родством; каждый отдельный член выбирается смотря по чувственному выражению, необходимому фразе. Но родство тонов есть музыкальная гармония, которую мы должны представлять себе пока раскинутой в пространстве, в котором члены семейств широко разветвленного рода являются в виде тональностей. Если мы здесь займемся горизонтальным объемом гармонии, то нам придется оговориться, что в решительный момент нашего изложения мы коснемся свойств гармонии в ее вертикальном виде, до ее основания. Это горизонтальное расширение как поверхность гармонии является такой ее физиономией, которая еще доступна глазу поэта: это зеркальная поверхность воды, которая отражает собственный образ поэта, представляя его в то же время и созерцающему глазу того, кому сам поэт хотел стать видимым. А картина эта есть осуществленное намерение поэта, возможное для музыканта только в том случае, если из глубины моря гармонии он выплывает на его поверхность, где торжественно отпразднуется прекрасная свадьба творческой поэтической мысли с бесконечно рождающей силой музыки.

Это волнующееся отражение зеркала есть *мелодия*. В ней поэтическая мысль невольно становится захватывающим моментом чувства, а наша музыкальная чувственная сила получает способность определенно и выразительно сказываться как резко очерченный, приобретший пластическую индивидуальность человеческий образ. Мелодия —

это освобождение бесконечно обусловленной поэтической мысли, дошедшее до глубокого сознания высшей свободы чувства: она есть желанное и высказанное невольное, сознательное и ясно возведенное бессознательное, оправданная необходимостью бесконечно широкого содержания, развившегося из отдаленнейших разветвлений до определенного выражения чувства.

Если мы эту мелодию, являющуюся на поверхности гармоний как отражение поэтической мысли и подчиненную первоначальному родству звуков благодаря своему принятию в одну из семей этого родства — тональность, если мы такую мелодию сопоставим с той *матерью-мелодией*, от которой некогда родился язык слов, то мы заметим следующую весьма важную разницу, на которую здесь следует обратить внимание.

Из бесконечно разнообразной способности восприятия человеческие ощущения переходили во все более и более определенное содержание и воплощались в первоначальной мелодии таким образом, что путем естественного своего развития дошли наконец до образования чистого языка слов. Самой характерной чертой древнейшей лирики является то, что в ней слова и стиль исходили из звука и мелодии, точно так же как телесные движения из общих, понятных только при многократных повторениях движений танца свелись к более размеренным и определенным мимическим жестам. Чем больше с развитием человеческого рода непосредственная сила чувства сгущалась в сознательную силу рассудка и чем больше, следовательно, содержание лирики из чувственного становилось рассудочным, тем заметнее и стихотворение отдалялось от своей былой связи с той первоначальной мелодией, которой оно пользовалось только до некоторой степени, для того чтобы сделать холодное дидактическое содержание по возможности более приятным тому, кто привык к старому чувству. Саму эту мелодию, которая расцвела как необходимое выражение чувства из естественной способности человека чувствовать и в соответственной связи со словом и жестом развилась до той полноты, которую мы и теперь еще видим в настоящей народной мелодии, — ее эти мудрствующие, рассудочные поэты уже не могли формировать и варьировать согласно характеру своей манеры выражения. Но, исходя из

самого этого способа выражения, еще менее было возможно перейти к созданию новых мелодий, потому что прогресс общего развития этой великой эпохи Просвещения заключался именно в направлении от чувства к рассудку, а также и потому, что все возраставший рассудок в своих экспериментированиях почувствовал бы себя только стесненным, если бы его стали принуждать искать нового выражения чувств, весьма далеких от него.

Пока лирическую форму признавала и требовала публика, поэты, для которых содержание их произведений сделало невозможным создание новых мелодий, варьировали еще стих, но не мелодию, которой они уже совершенно не касались. В угоду ей они только придали выражению своей поэтической мысли такую внешнюю форму, которую можно было в виде вариации текста подгонять под неизменяющуюся мелодию. Богатейшую форму греческой лирики, и особенно хоров трагедии, нет возможности понять иначе, как необходимо обусловленную содержанием этих произведений. Большей частью дидактическое и философское содержание этих песен представляет такой очевидный контраст с чувственным выражением богато разнообразной ритмики стиха, что невозможно допустить предположение, будто это столь разнообразное чувственное проявление вытекало из содержания поэтического замысла; оно обуславливалось мелодией, покорно было подчинено ее неизменным требованиям. Еще и теперь самые настоящие народные мелодии известны нам в связи с позднейшим текстом, приложенным к уже существующим и популярным мелодиям по какому-нибудь внешнему поводу. Таким образом поступают и поныне еще — хотя уже на гораздо более низкой ступени — авторы водевилей, особенно французы, сочиняя стихи на готовые мелодии и лишь указывая эти мелодии исполнителю. В этом у них есть некоторое сходство с греческими лирическими и драматическими поэтами, которые писали стихи на уже готовые, свойственные древнейшей лирике мелодии; такими мелодиями пользовался народ, особенно при священных обрядах. Удивительно богатая ритмика этих стихов приводит нас теперь в изумление, так как их мелодии нам уже не известны.

Настоящее воспроизведение идеи греческого драматурга раскрывается по смыслу и по форме всем ходом драмы, который неоспоримо из недр лирики направляется к отвлече-

ченным рассуждениям рассудка, как и пение хора превращается в только читаемую речь действующих лиц. Но то, что в действии этих драм еще производит на нас такое захватывающее впечатление, есть именно удержавшийся в них, сказывающийся с большой силой в главных моментах действия лирический элемент. Пользуясь им, поэт поступал совершенно сознательно, подобно дидактику, который при помощи лирического пения, влияющего на чувство, знакомил школьную молодежь со своими поучительными поэмами.

Однако же более глубокое ознакомление показывает нам, что драматический поэт действовал менее откровенно и честно там, где он облакал свой замысел в лирическое одеяние, чем тогда, когда откровенно выражал его прозой; и в этой дидактической честности, но художественной бесчестности кроется причина быстрого упадка греческой трагедии, ибо народ не преминул заметить, что она пытается не влиять непосредственно на чувство, а говорить при посредстве рассудка. Еврипиду под бичом аристофановской сатиры² пришлось жестоко расплатиться за эту ложь, столь грубо раскрытую. Что все более и более дидактически-тенденциозная поэзия должна была сделаться государственно-практической риторикой, а в конце концов и литературной прозой — это было крайним, но совершенно естественным результатом развития ума из чувства, а в отношении художественного выражения — языка слов из мелодии.

И мелодия, нарощение которой нас теперь занимает, относится к упомянутой нами матери-мелодии как совершенная ее противоположность, которую мы согласно вышеизложенному подробному исследованию должны кратко назвать переходом от рассудка к чувству, от языка слов к мелодии, в противоположность переходу от чувства к рассудку, от мелодии к словесной фразе. На пути развития от языка слов к языку звуков мы дошли до горизонтальной поверхности мелодии, на которой словесная фраза поэта отражалась как мелодия. Исходя из этой поверхности, мы овладеваем всем содержанием неизмеримой глубины гармонии — этих недр первоначального родства всех тонов — и ради возможно более широкого осуществления поэтического намерения желаем это поэтическое намерение как творческий момент погрузить в глубину первоначального материнского элемента, побуждая каждый атом

этого огромного хаоса чувств к сознательному, индивидуальному проявлению в таком объеме, который никоим образом не суживает его, а, напротив, все более расширяет. Таким же образом художественный прогресс, который заключается в расширении определенного, сознательного намерения в бесконечную силу чувствовать, при всей своей неизмеримости все-таки проявляющуюся точно и определенно, будет предметом наших дальнейших и заключительных исследований.

Но определим предварительно еще нечто, чтобы стать понятными в смысле нашего теперешнего опыта. Если мы в мелодии, как до сих пор мы ее называли, видели высшую точку выражения чувства — языком слов, — достигнуть которой необходимо поэту, и если мы с этой высоты уже заметили отражение словесного стиха на поверхности музыкальной мелодии, то при ближайшем рассмотрении мы с удивлением увидим, что эта мелодия по своему явлению совершенно идентична с той, которая из неизмеримой глубины *бетховенской* музыки выбивается на поверхность, чтобы в Девятой симфонии приветствовать солнечный свет дня. Появление этой мелодии на поверхности гармонического моря стало возможным, как мы уже видели, только благодаря стремлению музыканта стать лицом к лицу с поэтом. Только стих поэта мог удержать ее на этой поверхности, на которой она без него незаметно промелькнула бы, чтобы снова погрузиться в морскую глубину. Эта мелодия была любовным приветом женщины мужчине. Всеобъемлющее «вечно женственное» проявилось здесь богаче любовью, чем эгоистическое мужское начало, потому что оно — сама любовь; потому что оно есть высшая потребность в любви, свойственная одинаково и мужчине и женщине. Любимый мужчина после этой чудесной встречи старался, однако, избегать женщины; то, что для нее явилось высшей, упоительной жертвой всей ее жизни, для мужчины было только мимолетным любовным опьянением. Только поэт, намерения которого мы здесь изображали, чувствует такую непреодолимую потребность в трогательнейшем брачном союзе с «вечно женственным» элементом музыки, что празднует этот брак как свое искупление.

Искупительным любовным поцелуем мелодии поэт посвящается в глубокие, бесконечные тайны женской приро-

ды; он смотрит уже другими глазами, воспринимает другими чувствами. Бездонное море гармонии, откуда выплыло это обольстительное создание, уже не страшит его, не вселяет ужаса, потому что не является для него больше неизвестным, чуждым элементом. Он не только в состоянии плавать в волнах этого моря, но, одаренный новыми чувствами, может опускаться на глубину дна. Женщина ушла из своего родного дома страшно далеко, чтобы ждать приближения любимого человека; он опускается теперь со своей новобрачной на глубину и дружески знакомится со всеми ее чудесами. Его разумная мысль ясно и определенно проникает до первоисточника, откуда она творит теперь водные колонны, которые поднимаются до солнечного света, чтобы в его сиянии переливаться блаженными волнами, мирно плескаться при дуновении западного ветра или мужественно вздыматься при бурных порывах северного. Поэт повелевает теперь и дыханию ветра, потому что это дыхание есть не что иное, как дуновение бесконечной любви, той любви, в блаженстве которой поэт нашел искупление и сила которой делает его властителем природы.

Взглянем теперь трезвым оком на деятельность поэта, обвенчанного со звуком.

Родственная связь звуков, ряд которых ритмически оживляет мелодию стиха, — такая связь становится ясной для чувства главным образом благодаря тональности, которая обуславливает собой различные последования, в которых отдельные звуки мелодического ряда являются различными степенями. Мы видели, что поэт до сих пор старался достигнуть понятности своего стихотворения чувству путем того, что из широкого круга собранных отовсюду и усиленных оттенков выражения, присущих органу языка, он выделял все необычное, делая его возможно более доступным и родственным чувству при помощи рифмы. В основе такого стремления лежало невольное познание природы чувства, которое постигает только цельное, содержащее в себе одновременно и обуславливающий и обуславливаемый элементы, постигает, следовательно, сообщенное ему, по существу, таким образом, что чувство обуславливается не содержащимися в нем противоположностями, а сущностью самого вида, в котором эти противоположности примирены между собою. Рассудок разлагает, чувство объ-

единяет; рассудок разлагает вид на те противоположности, которые в нем заключаются, чувство же вновь соединяет противоположности в цельный вид. Такого цельного выражения во всей полноте его поэт достиг наконец поднятием словесного стиха, стремящегося только к единству, до вокальной мелодии, которая приобрела свое цельное, безошибочно воздействующее на чувство выражение их непосредственно познаваемого чувствами родства всех тонов.

Тональность есть самая законченная, связанная теснейшими родственными узами *семья* из всего *рода звуков*. Но ее истинное родство с целым родом звуков мы видим там, где от симпатии к членам собственной семьи она переходит к невольному соединению с тонами другого рода. Очень уместно здесь сравнить роды тонов с патриархальными родами человеческого общества. В таких родах члены их по естественному заблуждению своему считали себя стоящими обособленно, а не в виде членов всего человечества. То, что раздвинуло рамки патриархальной семьи и заставило ее вступить в связь с другими, была половая любовь индивида, воспламеняющаяся при виде явления не обычного, но чего-то нового.

Христианство возвестило единство человеческого рода в пророческом экстазе. То искусство, которое всем наиболее характерным в своем развитии обязано христианству, — музыка — восприняло это евангелие и развило его до того роскошно пленительного проявления, каковым является современный язык звуков. Если мы сравним те древнепатриархальные национальные мелодии — настоящие фамильные традиции отдельных племен — с этой мелодией, которая явилась результатом развития музыки под влиянием христианства, то в первом случае мы увидим, как характерный признак, что мелодия никогда не выходит из определенной тональности, что она срослась с ней до неподвижности; между тем как мелодия, возможная нам, обладает неслыханно разнообразной способностью при помощи гармонической модуляции приводить в связь основную тональность с отдаленнейшими семьями тонов, так что в большой пьесе первоначальное родство тонов является нам как бы в свете основной тональности.

Эта способность к бесконечному расширению и соединению до того опьянила современного музыканта, что, отрезвившись, он уже нарочно стал искать прежней, более ограниченной семьи мелодий, чтобы подражанием ее про-

стоте сделаться понятным. Это искание былой патриархальной ограниченности обнаруживает нам слабую сторону всей нашей музыки, в которой мы до сих пор, так сказать, жили без расчета. Из основного тона музыка развилась до огромного, широкого разнообразия, в котором наконец, абсолютному музыканту, вращавшемуся без усталости, но и без цели, стало страшно; впереди он не видел ничего, кроме бесконечной волнующейся массы возможностей, а в себе самом не чувствовал обуславливающей это возможное цели. Так и христианская всечеловечность является только расплывчатостью, лишенной той опоры, которая бы могла оправдать ее как ясное чувство, — опоры, которая есть истинный человек. Таким образом, музыканту пришлось почти раскаиваться в своей огромной плавательной способности; он тосковал по родным, мирным заливам, где в узких берегах вода спокойно текла по определенному руслу. То, что его побудило возвратиться туда, было не чем иным, как сознанием бесцельности его скитаний по открытому морю. Строго говоря, это было признание, что он обладает такой способностью, пользоваться которой он не может, — это была тоска по поэту.

Бетховен, самый смелый из пловцов, открыто высказал эту тоску; но он не просто запел вновь прежнюю патриархальную мелодию — он к ней прибавил и поэтический стих. В другом месте я уже указал на чрезвычайно важный в этом отношении момент, к которому я здесь должен вернуться, потому что он нам послужит новой отправной точкой из области опыта. Та патриархальная мелодия — так я ее продолжаю называть ради характерности ее исторического положения, — которую Бетховен употребляет в Девятой симфонии как найденную наконец для определения чувства, мелодия, о которой я раньше говорил, что она не вытекла из стихотворения Шиллера, а, напротив, будучи создана независимо от словесного стиха, была только приложена к нему, — эта мелодия представляется нам совершенно ограниченной теми семейными отношениями тона, в которых живет старинная народная песня. Она почти совсем не имеет модуляций и является в такой тонально обособленной простоте, что в ней ясно сказывается намерение музыканта вернуться к историческому источнику музыки. Это намерение было необходимо для абсолютной музыки, не покоящейся на базисе поэзии: музыкант, желающий говорить чувству только звуками, может достигнуть этого

лишь низведением огромной своей способности до очень скромного уровня. Записывая эту мелодию, Бетховен говорил: мы, абсолютные музыканты, можем выразить наше чувство только таким путем.

Но развитие всего человечества не есть возвращение к старому, а, наоборот, движение вперед; всякое обратное движение представляется нам неестественным, искусственным. Так и возвращение Бетховена к патриархальной мелодии — как, впрочем, и сама эта мелодия — было искусственным. Однако же художественное намерение Бетховена вовсе не сводилось к одному только конструированию этой мелодии. Напротив, мы видим, что он только на один момент умышленно понижает свою мелодическую способность воспринимать настолько, чтобы дойти до естественного основания музыки, где он мог бы протянуть руку поэту, а последний — взять ее. Почувствовав в этой простой мелодии руку поэта в своей руке, он на основании этого стихотворения, творя по духу и форме его, переходит ко все более смелому и разнообразному строю звуков, чтобы явить нам наконец чудеса, о которых мы и не догадывались, такие чудеса, как «Обнимитесь, миллионы», «Мир, ты чувствуешь творца?» и, наконец, определенное и понятное соединение: «Обнимитесь, миллионы» и «Радость — искра божества», которое исходит из силы поэтического языка звуков. Если мы широкое, мелодическое строение в исполнении всего стиха «Обнимитесь, миллионы» сравним с той мелодией, которую композитор из своих абсолютно музыкальных средств как бы только приложил к стиху «Радость — искра божества», то у нас явится точное понимание разницы между патриархальной мелодией — как я ее называю — и той мелодией, которая из поэтического намерения вырастает в словесном стихе. Как первая ясно проявлялась только в теснейших условиях семьи тонов, так последняя может — не только не делаясь непонятной чувству, но приобретая благодаря тому именно наибольшую понятность — расширить рамки звукового рода до первоначального родства звуков вообще, достигая этого тем, что расширяет точно направляемое чувство до чувства бесконечности, чисто человеческого.

Тональность мелодии есть то, что содержащиеся в ней различные звуки представляют чувству в их родственной связи. Импульсом к расширению этой тесной связи в более обширную и богатую является поэтическое намерение, если

оно в словесном стихе уже сгустилось в момент чувства; этот импульс вытекает из характера выражения отдельных главных тонов, которые определяются стихом. Эти главные тоны являются как бы молодыми, подрастающими членами семьи, которые из привычной среды семьи стремятся к полной самостоятельности, но достигают этой самостоятельности не эгоистично, а завязывая сношения с другими, не принадлежащими к их семье. Девушка становится независимой от своей семьи только благодаря любви юноши, который, будучи отпрыском другой семьи, зовет ее к себе. Точно так же и звук, выходящий за пределы данной тональности, уже находится под влиянием новой притягательной силы и по неизбежному закону любви должен излиться в эту новую тональность. Вводный тон, направляющийся из одной тональности в другую, уже одним таким стремлением доказывающий свое родство с этой тональностью, может исходить только из мотивов любви. А мотив любви есть нечто, заставляющее индивида соединиться с другим. Для отдельного звука этот мотив может явиться только из той связи, которая делает его чем-то особенным; определяющая же связь мелодии заключается в чувственном выражении фразы, слов, которое в свою очередь определяется смыслом фразы. <...>

IV

Мы выяснили, что условия мелодического движения из одной тональности в другую заключаются в поэтическом намерении, поскольку последнее уже проявило свое чувственное содержание. При этом мы доказывали, что побудительная причина мелодического движения, как оправданная и чувством, может вытекать только из этого намерения. Но то, что единственно дает поэту возможность такого необходимого перехода, не лежит, конечно, в пределах языка слов, а исключительно в музыке. Самый существенный элемент музыки — *гармония* обуславливается поэтическим намерением лишь настолько, насколько она является тем другим, женским элементом, в который изливается поэтическое намерение для своего осуществления и искупления. Она есть *рождающий* элемент, который принимает в себя поэтическое намерение как производительное семя, чтобы преобразовать его согласно условиям своего женского организма в готовое явление. Это особый инди-

видуальный организм, не производящий, а рождающий: от поэта он воспринял оплодотворяющее семя, и плод зреет и формируется по его собственным индивидуальным силам. Мелодия в таком виде, в каком она является на поверхности гармонии, обуславливается в своем решающем, чисто музыкальном выражении влияющим на нее снизу вверх основанием гармонии; как сама она проявляется в виде горизонтальной поверхности, так с этим основанием она связана вертикальной цепью. Эта цепь — гармонический аккорд, который в виде вертикального ряда родственных звуков поднимается от ее основного тона на поверхность. Созвучие этого аккорда дает ноте мелодии то особенное значение, по которому она, как единственно характерная, употребляется для данного момента выражения. Как аккорд, обуславливающийся основным тоном, придает отдельной ноте мелодии особенное выражение благодаря тому, что один и тот же звук получает при новом (родственном ему) главном тоне совершенно новое значение в смысле выражения, — точно так же всякий переход мелодии из одной тональности в другую определяется изменяющимся главным тоном, который обуславливает собой вводный тон гармонии как таковой. Присутствие этого главного тона и обусловленного им гармонического аккорда необходимо чувству, которое должно воспринять мелодию по ее характерному выражению, — необходимо *созвучие*. Только созвучие гармонии с мелодией окончательно убеждает чувство в чувственном содержании мелодии, которая без этого явилась бы до некоторой степени неопределенной. Только при полнейшей определенности всех моментов выражения чувство принимает в них близкое и непосредственное участие, и полнейшая определенность выражения есть, таким образом, *полнейшая передача всех его необходимых моментов чувству*.

Итак, слух повелительно требует созвучия гармонии с мелодией, потому что только таким созвучием вполне удовлетворяется его чувственная способность воспринимать; после этого он с нужным спокойствием может обратиться к верно обусловленному чувственному выражению мелодии. Поэтому созвучие гармонии с мелодией является не затруднением, а облегчением, содействующим пониманию слуха. Только в том случае, если бы гармония явилась без участия мелодии; если бы, следовательно, мелодия не оправдывалась ни ритмом танца, ни словесным стихом; если

бы она без такого оправдания, которое одно только может сделать ее доступной чувству, предстала как случайное явление на поверхности аккорда при произвольно меняющихся их главных тонах, — только в таком случае чувство, не имея определяющей опоры, было бы смущено гармонией, потому что последняя вызывала бы в нем только возбуждение и не дала бы удовлетворения.

Наша современная музыка развилась в значительной степени из чистой гармонии. Она произвольно определилась той бесконечной полнотой возможностей, которые предоставила ей смена главных тонов и исходящих из них аккордов. До тех пор пока она оставалась верной этой основе, она только оглушала и смущала чувство и самые яркие ее проявления в этом роде приходились по вкусу лишь некоторым сибаритам, а не большой публике, не искушенной в тонкостях. Обыкновенный слушатель, если только он был искренен в своем отношении к музыке, интересовался только до некоторой степени внешностью мелодии, как она представлялась ему во всей чувственной* прелести воспроизведения ее органом пения; вот почему он говорил абсолютному музыканту: «Я твоей музыки *не понимаю* — она слишком мудра для меня». Между тем при определении гармонии как она должна проявляться в качестве обуславливающего поэтическую мелодию музыкального основания речь идет о понимании вовсе не в том смысле, что это доступно лишь специалисту-музыканту, а диалектику недоступно. Гармония никак не может отвлекать внимание чувства при воспроизведении мелодии. Наоборот, и *беззвучная*, она обуславливала бы характерное выражение мелодии, но затруднила бы своим бесконечным молчанием понимание его и сделала это в конце концов доступным только специалисту-музыканту, который бы мысленно добавил здесь гармонию. Наличие ее должна сделать эту абстрактную и постороннюю работу художественного понимания музыки совершенно ненужной; она должна легко и быстро представить чувству музыкально-чувственное содержание мелодии как нечто естественно понятное, доступное без всякого труда.

Если до сих пор музыкант, так сказать, конструировал свою музыку из гармонии, то теперь он, как бы для большей понятности, прибавляет к мелодии, обусловленной сло-

* Напоминаю о «ножке кастрата».

весным стихом, второе необходимое, впрочем уже содержащееся в ней, чисто музыкальное условие — гармонию. В мелодии поэта гармония содержится, но еще не выражена: она совершенно незаметно обуславливает выразительное значение звуков, которые поэт предназначил для мелодии.

Это полное значительности выражение, невольно слышавшееся поэту, явилось уже исполнением условия, понятным выражением гармонии. Но это было выражение идейное, а не чувственно-осозательное. Для своего искупления поэт обращается к чувствам, к этим непосредственно воспринимающим органам чувства. Им он должен представить мелодическое выражение гармонии при соответствующих условиях этого выражения, потому что только такое художественное произведение является органическим, которое обнимает обуславливающее и обуславливаемое и делает их доступными восприятию. Абсолютная музыка создавала только условия; поэт выражал бы в своей мелодии лишь обуславливаемое и оставался таким образом столь же непонятым, как и музыкант, если бы он не должен был вполне выразить слуху гармонические условия оправданной словесным стихом мелодии.

Но гармонию мог создать только музыкант, а не поэт. Мелодия, которую, как мы видели, поэт вывел из словесного стиха, являясь гармонически обусловленной, была скорее найдена им, чем изобретена. Раньше чем поэт мог найти ее как естественно обусловленную, нужно было, чтобы существовали известные условия. Прежде чем поэт мог ее найти для своего искупления, эта мелодия была уже обусловлена собственной силой музыки; музыкант дал ее поэту как гармонически оправданную, и только мелодия, исходящая из сущности современной музыки, является искуплением поэта, вызывает его вдохновение и удовлетворяет.

Поэт и музыкант в этом отношении походят на двух странников, которые, разойдясь на распутье, без усталости идут вперед, каждый по своему направлению. На противоположном пункте земного шара они снова встречаются; каждый из них прошел половину планеты. Они расспрашивают друг друга и рассказывают друг другу, что видели и слышали. Поэт повествует о равнинах, горах, долинах, нивах, людях и зверях, виденных им в его долгом странст-

вовании по материку. Музыкант проехал моря и рассказывает о чудесах океана, бездонная глубина и беспредельность которого наполняли его сладострастным трепетом. Каждый из них, увлеченный рассказами другого, чувствует непреодолимую потребность самому познакомиться с тем, о чем говорит товарищ, чтобы впечатления рассказа обратиться в личный опыт. Они еще раз расстаются, чтобы каждому отдельно совершить кругосветное путешествие, и у первой исходной точки сходятся вновь. Теперь поэт проплыл моря, а музыкант прошел землю. Теперь уже они не расстаются больше, потому что оба знают земной шар; то, что раньше чудилось им, как вещей сон, представляясь в той или другой форме, они познали теперь реально. Они составляют одно целое, ибо каждый из них знает и чувствует то же, что знает и чувствует другой. Поэт стал музыкантом, а музыкант поэтом, теперь они вместе составляют цельного человека — художника.

На месте их первой встречи, после того как каждый из них прошел первую половину пути, предметом для разговора между поэтом и музыкантом являлась та *мелодия*, которую мы теперь имеем в виду, — мелодия, выражение которой поэт формировал по своему внутреннему побуждению и проявление которой музыкант обуславливал своим опытом. Когда при прощании они пожимали друг другу руку, каждый стремился познать то, чего он сам еще не испытал, и ради этого убедительного опыта им надлежало снова расстаться.

Обратимся сначала к поэту, посмотрим, как он воспользовался опытом музыканта, который он теперь приобрел сам, но приобрел, направляемый советами музыканта, который раньше его смело проехал моря, нашел путь к твердой земле и точно указал ему безопасные дороги. Мы увидим, что в этом новом странствовании поэт становится совершенно тем же, чем делается музыкант на предначертанном ему поэтом пути по другой половине земного шара, так что эти два путешественника, в сущности, являются одним.

Если поэт пустится в беспредельную ширь гармонии, чтобы найти как бы подтверждение истины «о рассказанной» ему музыкантом мелодии, он не встретит там той непроходимой пустыни звуков, которая представлялась музыканту в его первом путешествии, а найдет, к своему удовольствию, удивительно смелый, до крайности новый,

необыкновенно изящный и в то же время богатырски прочный морской корабль, построенный этим мореплавателем; на этот корабль садится теперь поэт, чтобы на нем смело ехать в море. Музыкант научил его управлять рулем, познакомил его с системой парусов и со всеми своеобразными, но полными смысла приспособлениями, необходимыми для безопасного плавания в непогоду и бурю. Стоя у руля корабля, величественно несущегося по волнам, поэт, который раньше шаг за шагом, в поте лица своего проходил горы и долины, с восторгом сознает всемогущую силу человека; с высокой палубы бурные волны кажутся ему покорными и верными носителями его благородной судьбы, судьбы поэтической мысли. Этот корабль — могучее орудие его властной и непреклонной воли. С благодарностью и любовью он вспоминает о музыканте, который, имея в виду опасное морское путешествие, построил этот корабль и предоставил ему. Этот корабль, верный укротитель бесконечных волн гармонии, — *оркестр*.

Гармония сама по себе есть нечто лишь *воображаемое*; действительно доступной чувствам она становится только как *полифония* или, еще вернее, как *полифоническая симфония*.

Первую и естественную симфонию представляет собой созвучие полифонической массы однородных звуков. Естественная совокупность звуков — это человеческий голос, который, смотря по полу, возрасту и индивидуальным особенностям обладающего голосом человека, проявляется в разном объеме, при разном тембре. Гармоническое сочетание таких индивидуальностей является естественным провозвестником полифонической симфонии. *Христианско-религиозная* лирика создала эту симфонию: в ней многочеловечность объединилась в одном выражении чувства, предметом которого были не индивидуальные желания как проявления отдельной личности, а индивидуальное желание личности, бесконечно усиленное проявлением того же чувства в окружающем мире. <...> С ослаблением чисто религиозного духа христианства исчезло и необходимое значение полифонического церковного пения, а с ним и своеобразная форма его выражения. Контрапункт, как первое пробуждение все более и более ясно сказывающегося индивидуализма, начал разъедать острыми, едкими зубами

простую симфоническую ткань голосов и делал это все более явно, создавая с трудом удерживающиеся искусственные созвучия внутренне несогласных индивидуальных проявлений. Наконец, в опере индивидуум совершенно освободился от звуковой связи, чтобы беспрепятственно проявляться одному, самостоятельно, как проявляется чистая личность.

Там, где лица драмы соединялись для многоголосного пения, это делалось — в чисто оперном стиле — для чувственного усиления индивидуального выражения или — в истинно драматическом стиле — как одновременное благодаря высшему искусству проявление все еще характерных индивидуальностей.

Если теперь мы обратимся к драме будущего как к осуществлению определенного нами поэтического намерения, то в ней мы не найдем места индивидуальностям, по значению своему столь подчиненным, что их можно было бы ввести ради полифонической ясности гармонии путем музыкально-симфонирующего участия в мелодии главного действующего лица. При сжатости и усилении как мотивов, так и действий допустимы лишь такие действующие лица, которые естественным проявлением своей индивидуальности оказывают постоянное и решающее влияние на ход действия, то есть такие лица, которые для музыкального проявления своей индивидуальности в свою очередь нуждаются в многочисленной симфонической опоре, поясняющей их мелодии, и которые отнюдь не служат — кроме крайне редких, вполне законных и необходимых для полного понимания случаев — гармоническим оправданием мелодии другого лица.

Даже хор, в том смысле, как он до сих пор применялся в опере хотя бы в наиболее удачных случаях, должен будет исчезнуть из нашей драмы; ему свойственно будет живое и убедительное действие в драме лишь тогда, когда безусловно будет уничтожен характер его чисто массового проявления. Масса никогда не может заинтересовать, а только смущает: лишь ясно выраженные индивидуальности вызывают наше участие. Придать и многочисленной свите (там, где она нужна) характер индивидуального участия в мотивах и действиях драмы будет естественной заботой поэта, который стремится к наибольшей понятности всех своих намерений; он ничего не прячет, он раскрывает все.

Чувству, к которому он обращается, он хочет сделать видимым весь живой организм человеческого деяния и достигает этого только в том случае, если представит такой организм в живой самостоятельной деятельности составных его частей.

Вторые лица драмы должны быть такими, что если главные деяния и главное действующее лицо и сосредоточивают на себе внимание публики, то исключительно потому, что, приведенные в связь с этой средой, они предстают зрителю именно с данной, обращенной к нему стороны, в ярком освещении данного случая. Но наше чувство по отношению к этой среде должно быть настолько определенным, что нас ничуть не удивила бы мысль, что такую же силу и такую же способность вызывать сочувствие представили бы вторые лица, если бы мы взглянули на действие с другой стороны и при другом освещении. Среда должна представляться нашему чувству такую, чтобы мы каждому ее члену в отдельности при известных обстоятельствах могли приписывать способность к действиям и мотивам, которые привлекали бы наше сочувствие в той же мере, как и то действие, которым в данный момент занято наше внимание. То, что отодвигается поэтом на задний план, только удаляется от угла зрения зрителя, который не мог бы обозреть слишком богато расчлененные действия и которому ввиду этого поэт показывает только то, что легко заметить в физиономии изображаемого предмета. Если сделать средю исключительно лирическим моментом, то это, несомненно, унизит драму, потому что такой прием самой лирике отведет совершенно несоответственное место в драме. Лирическое излияние в драме будущего, в произведении поэта, обращающегося от рассудка к чувству, должно обуславливаться и вырастать из накопленных перед нашими глазами мотивов, а не являться без всякой предварительной мотивировки. Поэт этой драмы не хочет от чувства перейти к его оправданию, он хочет дать само чувство, оправданное рассудком. Это оправдание совершается перед нашим чувством, и волей действующих лиц становится невольной, неизбежной необходимостью, а следовательно, и возможностью. Моментом осуществления этой воли посредством естественного перехода необходимости в возможность является лирическое излияние в высшем его напряжении, переходящее в действие. Лирический момент поэтому должен вырастать

из драмы и обуславливаться ею как нечто необходимое. Драматическая среда не может являться только в одеянии лирики — как это было в нашей опере, — но и она должна сначала возвыситься до лирики, достигнуть этого своим участием в действии, в котором она должна убедительно влиять на нас не как лирическая масса, а как расчленение самостоятельных индивидуальностей.

Следовательно, поэт не может пользоваться *хором*, а тем менее — главными действующими лицами как музыкально-симфонирующей совокупностью звуков, для того чтобы сделать гармонические условия мелодии более ясными. Только в кульминационном пункте лирического излияния при строго обусловленном участии всех действующих лиц и их среды в общем выражении чувства композитор найдет ту полифоническую совокупность, которая в состоянии сделать гармонию понятной. Но и здесь необходимой задачей композитора будет забота о том, чтобы участие драматических индивидуальностей в излиянии чувств не являлось одной лишь гармонической поддержкой мелодии, но — именно в гармоническом созвучии — характеризовало индивидуальность действующих лиц определенным мелодическим их проявлением. В этом-то именно и должна сказаться величайшая сила композитора, данная ему точкой зрения нашего музыкального искусства.

Но точка зрения нашего самостоятельно развившегося музыкального искусства дает ему и бесконечно богатый орган для уяснения гармонии. Наряду с удовлетворением этой потребности орган этот обладает такой способностью характеризовать мелодию, которая совершенно недоступна была симфонирующей вокальной массе. Этот орган есть не что иное, как оркестр.

Нам предстоит теперь рассматривать *оркестр* не только в качестве укротителя волн гармонии, но и как сами эти улегшиеся волны. В нем обуславливающий мелодию момент гармонии из простого обнаружения этого условия сделался характерным и в высшей степени деятельным органом осуществленного поэтического намерения.

Из момента, только выдуманного поэтом в угоду гармонии и не осуществимого в драме вследствие той ровной массы вокальных звуков, в которой проявляется мелодия,

голая гармония становится в оркестре чем-то совершенно реальным и особенно сильным, при помощи чего поэт только и может осуществить совершенную драму.

Оркестр — это осуществленная идея гармонии в ее высшем, наиболее живом движении. Это объединение членов вертикального аккорда для самостоятельного проявления их родственных частей в горизонтальном направлении, в котором они расширяются с величайшей способностью к движению, полученной оркестром от его творца — ритма танца.

Раньше всего надо обратить внимание на главное — что инструментальный оркестр не только в своей выразительной способности, но и по своей вполне определенной звуковой окраске является чем-то иным, совершенно отличным от массы вокального звука. Музыкальный инструмент есть как бы эхо человеческого голоса, к тому же такого свойства, что мы в нем слышим лишь растворенную в музыкальном звуке гласную, а не согласную, определяющую слово. В этой отделенности от слова звук инструмента походит на тот первоначальный звук человеческого языка, который только при согласной сгустился в настоящую гласную и который в своих соединениях становится — в противоположность нашему языку слов — особым языком, который истинному человеческому языку родствен только по чувству, а не по рассудку. <...>

Та абсолютная мелодия, которая до сих пор являлась в опере и которую, ввиду того что она не была обусловлена превращающимся в мелодию стихом, мы вполне произвольно конструировали по старинным мелодиям народной песни и танца при помощи вариаций, была, собственно говоря, инструментальной мелодией, аранжированной для пения. В своем невольном заблуждении мы принимали человеческий голос лишь за особо почитаемый оркестровый инструмент и в качестве такового сплетали его с оркестровым аккомпанементом. Это сплетение происходило так, как я уже указывал, — человеческий голос являлся существенной составной частью инструментальной гармонии — или же так, что вместе с инструментальным аккомпанементом исполнялась и мелодия, благодаря чему, правда, оркестр приобретал понятность и цельность, но в то же время становилось ясным, что характер такой мелодии исключительно инструментальный.

Введя мелодию в оркестр вполне, музыкант понял, что мелодия эта такова, что ее оправдывает гармонически только совершенно одинаковая звуковая масса, а потому и воспроизводиться понятно она может только этой массой. Голос певца при исполнении мелодии в этом гармонически и мелодически вполне законченном звуковом строении был, в сущности, совершенно лишним; он являлся словно бы второй, безобразной головой этого тела. Слушатель невольно чувствовал это несоответствие; он понимал мелодию певца не раньше, чем слышал ее в исполнении инструментов, свободную от лишних для такой мелодии меняющихся гласных и согласных языка, которые мешали ему слушать абсолютную мелодию. То обстоятельство, что популярнейшие из наших оперных мелодий только тогда становились понятными публике, когда она слышала их в исполнении оркестра — в концертах, на вахтпарадах — или на гармоническом инструменте, и хорошо усваивались только тогда, когда она могла повторять их без слов, — это всем известное обстоятельство давно уже должно было бы раскрыть нам наше совершенно ложное понимание вокальной мелодии в опере. Она была вокальной мелодией лишь постольку, поскольку была предназначена для исполнения человеческим голосом в его чисто инструментальных свойствах — свойствах, развитию которых чувствительно мешали гласная и согласная и ради которых искусство пения последовательно шло по тому пути развития, высшей точки которого достигли современные оперные певцы в своем бесцеремонном пении без слов.

Но наиболее ярко сказалось это несоответствие между звуковой окраской оркестра и звуком человеческого голоса там, где серьезные композиторы стремились к характерному воспроизведению драматической мелодии. В то время как этим композиторам в качестве единственной связи для чисто музыкальной понятности их мотивов все еще слышалась вышеуказанная инструментальная мелодия, они искали для нее особенно осмысленного выражения в чрезвычайно искусственном, идущем от одной ноты к другой, от одного слова к другому, гармонически и ритмически акцентированном аккомпанементе инструментов и дошли таким образом до фабрикации музыкальных периодов, в которых чем тщательнее инструментальный аккомпанемент переплетался с мотивом человеческого голоса, тем последний выражал мелодию непонятнее для слуха, не-

вольно отделявшего от оркестра эту мелодию; объясняющие условия ее заключались в аккомпанементе, который, невольно отделившись от голоса, представлялся слуху непонятым хаосом. Лежащее в основе этого заблуждение было двояким: во-первых, это было непонимание решающего характера поэтической мелодии пения, которая, обратившись в инструментальную музыку, становилась абсолютной мелодией, а во-вторых — непонимание совершенного отличия звуковой окраски человеческого голоса от тембра оркестровых инструментов, с которыми смешивали человеческий голос ради чисто музыкальных требований.

Если надо точнее определить особый характер вокальной мелодии, мы достигнем этого, представив себе ясно, что она не только по своему смыслу, но и в силу чувства вышла из стиха и обуславливается им. По смыслу ее происхождение коренится в сущности поэтического намерения, стремящегося к выражению посредством чувства, а по чувственному явлению — в органе рассудка, то есть в языке слов. Из этого обуславливающего ее происхождения она в своем развитии доходит до проявления чисто чувственного содержания стиха посредством растворения гласных в музыкальном звуке, пока не обратит свою чисто музыкальную сторону к тому характерному элементу музыки, откуда возникают условия, вызывающие ее появление, между тем как другая сторона ее обращается неизменно к осмысленному элементу языка слов, которым она первоначально обуславливалась. В этом положении мелодия стиха становится связующим и объединяющим звеном между языком слов и языком звуков, потому что она произошла от брака поэзии с музыкой и является как бы олицетворением любви этих двух искусств. Вместе с тем она приобретает большее значение, чем стих в поэзии или абсолютная мелодия в музыке. Ее явление, освободительное для обеих сторон, как и обусловленное ими, осуществляется на благо обоим искусствам только благодаря тому, что оба они поддерживают и всегда оправдывают ее пластическое, индивидуально-самостоятельное проявление. Поддерживаемая этими обуславливающими элементами, она в то же время отлична от них. Они никогда не стирают ее пластической индивидуальности смешением с ней.

Если мы хотим иллюстрировать правильное отношение

мелодии к оркестру, мы можем изобразить его так. Выше мы сравнили оркестр, этого укротителя волн гармонии, с морским кораблем. Сделано это было потому же, почему «морское плавание» или «плавание на корабле» представляются нам равнозначными словосочетаниями. Оркестр, эту укрошенную гармонию, как нам потом опять пришлось его назвать, мы теперь можем для нового самостоятельного сравнения* в противоположность океану назвать светлым, глубоким, но все-таки освещенным до дна солнечными лучами горным озером, берега которого ясно видны от всякой точки озера. Из древесных стволов, выросших на каменистой наносной почве холмов, соорудили челнок. Соединенный железными скрепами, снабженный рулем и веслами, он по форме и по своим свойствам устроен был так, чтобы смело плыть по озеру и свободно пересекать его. Этот челнок, спущенный в воду, движимый ударами весел и управляемый рулем, есть мелодия стиха драматического певца, несомая звучными волнами оркестра. Челнок не имеет никакого сходства с зеркальной поверхностью озера, но построен в единственном размышлении о водной поверхности с точным расчетом на свойства последней; на суше он совершенно бесполезен и, самое большее,—если его разобрать на доски—пригодится для топки кухонной печи. Только на озере он становится живым существом, носимым и в то же время идущим, движимым и в то же время покоряющимся,—существом, которое привлекает наш взор как человечески выраженная идея существования волнующегося озера, казавшегося нам раньше бесцельным.

Однако челнок плывет не по зеркальной поверхности; озеро может двигать его по определенному направлению лишь в том случае, если челнок погружается в воду. Тонкую доску, которая только касается поверхности озера, волны стали бы бросать без всякого направления взад и вперед, а неуклюжий камень сразу пошел бы ко дну. Челнок же погружается в озеро не только обращенной к нему стороной: и руль, направляющий его, и весла, приводящие его в движение, получают эту направляющую и двигательную силу только от соприкосновения с водой, которая делает возможным и успешным движение управ-

* Никогда сравниваемый предмет не соответствует вполне другому, и сходство можно проводить только в одном направлении, а не во всех; вполне совпадают предметы не органического, а механического происхождения.

ляющей руки. С каждым движением вперед весла рассекают звучную поверхность воды; когда они поднимаются, влага спадает мелодическими каплями.

Мне не надо еще больше пояснять это сравнение, чтобы быть понятным в вопросе о соприкосновении словесной мелодии человеческого голоса с оркестром. Мое сравнение вполне ясно представляет это отношение, и оно станет еще более ясным, если мы известную нам характерную оперную мелодию назовем бесплодной попыткой музыканта самые волны озера обратить в челнок.

Теперь нам предстоит оценить оркестр как самостоятельный, отделенный от мелодии стиха элемент и вполне удостовериться в его способности носить эту мелодию не только при выражении обуславливающей ее с чисто музыкальной точки зрения гармонии, но и своей собственной, бесконечной, выразительной силой — как озеро носит челнок.

V

Оркестр, несомненно, обладает способностью говорить; это открыли нам произведения нашей современной инструментальной музыки. В симфониях Бетховена эта способность достигла такого высокого развития, что у оркестра явилась потребность самому сказать то, чего по природе своей он сказать не может. И теперь, когда в мелодии словесного стиха мы дали ему именно то, чего он сказать не может, и указали ему как носителю этой родственной мелодии ту роль, при которой он — вполне успокоившись — будет воспроизводить только то, что по его природе ему доступно, мы должны ясно определить эту способность оркестра как способность проявления невыразимого. <...>

Что это невыразимое не является таким по существу, что оно невыразимо лишь для органа нашего рассудка и что, следовательно, оно вовсе не абстракция, а реальность — это ясно показывают инструменты оркестра, из которых каждый сам по себе отчетливо говорит об этом. Но еще определеннее и понятнее это выражается в разнообразной смене и соединении с другими инструментами*.

* Это простое объяснение «невыразимого» по справедливости можно было бы распространить на все религиозно-философское, что обыкновенно выдается за нечто абсолютно невыразимое, что, однако, само по себе прекрасно может быть выражено, если только воспользоваться для этого соответствующим органом.

Обратимся сначала к тому невыразимому, что оркестр может сказать с величайшей определенностью в связи с другим невыразимым — с *жестом*. Жест тела, как он, обусловленный внутренним чувством, проявляется в полном смысла движении выразительнейших членов тела, а наконец, и черт лица, является совершенно невыразимым для языка, потому что язык может его описывать и толковать, в то время как члены тела или мускулы лица реально выражали его. То, что вполне может передать язык слов, то есть предмет, сообщаемый рассудком рассудку, совсем не нуждается в сопровождении или усилении передачи жестом; ненужный жест только помешал бы понятности речи. Но при таком выражении, как мы уже раньше видели, чувственный орган слуха не приходит в возбуждение, а является лишь безучастным посредником. Если же речь идет о предмете, который язык слов не может со спокойной убедительностью передать чувству так, чтобы непременно вызвать его участие, то есть если требуется то выражение, которое проявляется в аффекте, то здесь непременно нужно усиление сопровождающим жестом. Мы видим, следовательно, что всюду, где надо возбудить большее чувственное участие слуха, говорящий непременно должен обратиться и к зрению: слух и зрение должны вместе создать более высокое выражение, чтобы убедительно передать его чувству.

Итак, жест, обращаясь к зрению, выражал лишь то, чего нельзя было выразить словом. В тех случаях, когда можно было это сделать, жест оказывался совершенно излишним и только мешал слову: зрение в такой мере сосредоточивалось на жесте, что не нарушалось соответствие между его участием и тем, которое принимал здесь слух, а такое соответствие являлось необходимым для достижения законченного выражения, вполне понятного чувству. Конечно, словесный стих, возвысившийся до мелодии, в конце концов растворит рассудочность первоначального словесного выражения в чувстве, но в этой мелодии нет еще момента безусловного обращения к слуху, момента, который бы вполне соответствовал жесту. В мелодии — этом высшем выражении — заключался главный повод к подчеркиванию жеста как усиливающего момента, в котором мелодия еще нуждалась, потому что то, что вполне соответствовало этому усиленному моменту жеста, не могло содержаться в ней самой.

Мелодия стиха, таким образом, заключала в себе лишь те условия, при которых жест выражает. То, что должно было оправдать жест перед чувством — как, например, словесный стих оправдывался или, вернее, объяснялся мелодией, а мелодия гармонией — лежит вне средств мелодии, которая, вышедши из языка, в существенной, естественно обусловленной своей части обращена к этому языку. Последний не мог сам выразить то характерное, что заключается в жесте, к помощи которого он поэтому и обратился; жест же в свою очередь не мог удовлетворить слух, требующий для себя чего-то соответствующего жесту. Однако это характерное в жесте, чего не может выразить словесно-звуковой язык, вполне доступно языку оркестра, который, совершенно отделившись от слова, может говорить слуху так же понятно, как говорит жест зрению.

Эта способность приобретена оркестром во время его аккомпанемента самому чувственному из жестов — *танцевальному*, для понятного выражения которого такой аккомпанемент является необходимостью, обусловленной его сущностью, потому что жест танца, как все жесты вообще, относится к оркестровой мелодии приблизительно так, как словесный стих относится к обусловленной им вокальной мелодии. Таким образом, жест вместе с оркестровой мелодией составляют такое же понятное целое, каким является словесно-звуковая мелодия сама по себе.

Точка наиболее чувственного соприкосновения, то есть та точка, где оба они, жест и оркестровая мелодия — один в пространстве, другая во времени, один для зрения, другая для слуха, — являлись совершенно одинаковыми и взаимно обусловленными, — эта точка соприкосновения заключалась в *ритме*. В этой точке после каждого отклонения от нее им приходилось снова совпадать, чтобы в ритме, который обнаруживает их первоначальное родство, быть или стать понятными. Исходя из этой точки, жест и оркестр в равной мере развивают свои индивидуальные выразительные способности. Как жест при помощи этой способности говорит зрению о том, что только он один может выразить, так оркестр в свою очередь говорит нечто соответственное слуху; совершенно таким же образом музыкальный ритм в исходной точке родства объяснял слуху то, что сообщалось глазу самыми яркими чувственными моментами танца. Процесс опускания поднятой ноги для зрения является тем же самым, чем для слуха явля-

ется акцентированная сильная часть такта; полная движения звуковая фигура, исполняемая инструментами, представляет для слуха то же самое, чем является для глаза движение ноги или руки, соответствующее сильным временам такта.

Чем дальше, таким образом, жест отклонялся от своего определеннейшего и вместе с тем ограниченнейшего основания — танца, чем экономнее распределялись его акценты, чтобы разнообразнейшими и тончайшими оттенками выражения приобрести бесконечно богатую выразительную способность, тем разнообразнее и тоньше слагались звуковые фигуры инструментального языка. Чтобы сделать понятным невыразимое в жестах, эти фигуры приобретают своеобразнейшее мелодическое выражение, неизмеримое богатство которого ни по содержанию своему, ни по форме не может быть выражено языком слов хотя бы потому, что эти содержание и форма уже вполне выражены оркестровой мелодией и должны стать понятными зрению как содержание и форма соответствующего такой мелодии жеста.

Что эта характерная выразительная способность оркестра в опере до сих пор далеко еще не достигла той полноты, какой способна достигнуть, объясняется тем, что — как я своевременно уже указывал — при совершенном отсутствии истинной драматической основы в опере мимика в ней была заимствована непосредственно из пантомимы. Эта балетная пантомима выражается только в весьма ограниченных движениях и жестах, ставших наконец вполне стереотипными, ввиду того что совершенно не существовало условий, при которых большее разнообразие движений было бы естественным и понятным.

Эти условия содержатся в языке слов, и не он должен дополнять жесты, а жесты должны приходить к нему на помощь. Поэтому оркестр старался приобрести усиленную выразительную способность, которой он не мог получить ни в пантомиме, ни в опере и которая, как бы инстинктивно сознавая свою силу, искала себе выхода в абсолютной инструментальной музыке, отделенной от пантомимы. Мы видели, что это стремление во всей его силе и искренности должно было окончиться другим стремлением — к тому, чтобы найти оправдание в слове и в обусловленном им жесте. Теперь нам остается только выяснить, как, с другой стороны, полное осуществление поэтического на-

мерения может быть достигнуто лишь при условии высшего объяснения и оправдания мелодии стиха совершеннейшей выразительной силой оркестра в союзе с жестом.

Поэтическое намерение в чистом виде, как оно хочет осуществиться в драме, обуславливает собой высшее и разнообразнейшее выражение жеста. Здесь требуются от него разнообразие, сила, тонкость и подвижность — в такой степени, в какой они могут проявиться единственно в драме. Поэтому ввиду их особенной характерности для драмы их надо прямо изобрести, ибо драматическое действие, как и все его мотивы, сравнительно с жизнью чрезвычайно повышено и усилено. Сжатость моментов драматического действия и их мотивов могла стать понятной чувству лишь при таких же выразительных средствах, которые от стиха слов развились до мелодии, непосредственно воздействующей на чувство. Как само это выражение возвышается до мелодии, так оно нуждается и в усилении обусловленного им жеста, который не может здесь оставаться жестом обыкновенной речи. А жест этот, согласно характеру драмы, не только монологический жест отдельного индивида; это жест, так сказать, «многоголовный», от характерного отношения многих индивидов доходящий до высшего разнообразия. Драматическое намерение обнимает ради своего осуществления не только внутреннее чувство само по себе, но, в особенности, проявления этого чувства в физическом облике изображающего лица. Пантомима довольствовалась характерными масками для изображения фигуры, манеры держаться и костюма действующих лиц. Всемогущая драма своей оправдывающей выразительной силой срывает маски и представляет нам эти лица как самостоятельные индивидуальности, которые естественно действуют так, а не иначе. Драматическое намерение определяет до мельчайших черт внешний вид: выражение лица, манеры, движения и костюм актера; таким образом, он всегда является именно данной, быстро и легко узнаваемой личностью, отличной от всех других. Но эта яркая характерность данной индивидуальности может проявиться лишь в том случае, если и все другие, с которыми она сталкивается и вступает в сношения, обладают такой же определенной и яркой характерностью. Если мы представим себе эти резко очерченные индивидуальности в их бесконечно разнообразных взаимных отношениях, из которых развиваются разнообразней-

шие моменты и мотивы действия; если мы представим себе также то неизмеримо сильное впечатление, которое вид их должен производить на наше властно прикованное зрение, то нам станет понятно и желание слуха получить впечатление вполне соответствующей силы — слуховое впечатление, которым бы дополнялось, оправдывалось и объяснялось первое, зрительное; «двое должны показания дать затем, чтобы правду могли мы узнать».

Но то, что желает воспринять слух, есть именно невыразимое в полученном зрительном впечатлении — есть то, что по своей сущности и благодаря произведенному впечатлению лишь вызвало поэтическое намерение, заставив его говорить ближайшим ему органом — языком слов, но чего оно не в состоянии, однако, убедительно представить слуху. Если бы совершенно не существовало зрительных впечатлений, то для поэтического языка могло бы найтись оправдание в попытке представить фантазии описание и изображение чего-то воображаемого; но раз есть возможность явить это непосредственно зрению, как того требует высшее поэтическое намерение, здесь уже описания поэтического языка были бы не только совершенно излишними, но и не произвели бы никакого впечатления на слух. Однако то, чего не может выразить этот язык, выражает язык оркестра. Ввиду требований слуха, вдохновленного родственным ему зрением, этот язык приобретает новую, неисчерпаемую силу, которая, без такого импульса дремала бы или, случайно проснувшись, проявлялась непонятно.

Выразительная сила оркестра и здесь, в этой серьезной задаче, опирается покуда на свое родство с жестом, каковым мы видели его в танце. Звуковыми фигурами, свойственными индивидуальному характеру инструмента, которые при соответственном смешении характерных индивидуальностей оркестра становятся своеобразной оркестровой мелодией, оркестр говорит то, что своим чувственным явлением и при помощи жеста предстает глазу столь очевидно, что для пояснения этого явления, как и для понимания его непосредственно воспринимающим слухом, не нужно участие языка слов. Постараемся выразить-ся точнее.

Мы говорим обыкновенно: «Я читаю в твоих глазах», это значит: «Мой глаз замечает при помощи только ему

одному понятного способа во взоре твоего глаза живущее в тебе невольное чувство, которое я также невольно воспринимаю». Если мы распространим восприимчивость глаза на весь внешний образ реального человека — на его фигуру, осанку и жесты, — то убедимся, что глаз воспринимает и улавливает внешнее выражение этого человека безошибочно в том случае, если он держится вполне непосредственно, если в нем нет внутренних противоречий и если он совершенно искренне выражает свое внутреннее настроение. Но моменты, когда человек проявляется правдиво, бывают лишь моментами полного покоя или, наоборот, высшей возбужденности. Между этими двумя крайними точками лежат переходы, которые обуславливаются искренним чувством лишь постольку, поскольку они приближаются к его высшей точке или от этой точки снова обращаются к гармонически умиротворенному покою. Эти переходы состоят из смеси произвольных, рассудочных действий и непроизвольного, естественного чувства. Направление таких переходов к непроизвольному выражению, при неуклонном движении до истинного чувства, не обусловленного и не связанного аналитическим умом, является сущностью поэтического намерения в драме, и для этой сущности единственное выражение поэт находит в мелодии словесного стиха, которая является расцветом словесно-звукового языка; одна сторона ее обращена к аналитическому рассудку, а другая служит органом непосредственного чувства. Жест, если под этим подразумевать все внешние проявления человеческого образа, принимает в этом развитии только условное участие, ибо ему принадлежит только одна сторона — сторона чувственная, которую он обращает к зрению; сторона, остающаяся скрытой для глаза, есть именно та, которой словесно-звуковой язык обращается к рассудку и которая, следовательно, осталась бы совершенно недоступной, если бы слух, вследствие того, что словесно-звуковой язык обращается к нему обеими сторонами, хоть и не в одинаковой степени его интересующими, не приобрел особой способности делать понятной чувству и эту сторону, недоступную глазу.

Язык оркестра при посредстве слуха достигает этого благодаря тому, что, тесно примыкая теперь к мелодии стиха, как раньше примыкал к жесту, он возвышается до способности выразить чувству самую *мысль* — мысль, ко-

тую мелодия стиха, как проявление еще смешанного, не вполне однородного чувства, не хочет и не может выразить, но которая еще того меньше может быть представлена глазу жестом, потому что жест относится только к данному моменту и, следовательно, обуславливается выражаемым мелодией стиха неопределенным чувством; таким образом, он сам является чем-то неопределенным или выражающим неопределенное и потому не может сделать понятным зрению действительное чувство.

В мелодии стиха соединяется не только язык слов с языком звуков, но и то, что выражается этими двумя органами, то есть действительное с отвлеченным, мысль с чувством. Действительное в ней — это непроизвольное чувство, изливающееся в выражении музыкальной мелодии; отвлеченное — это абстрактная мысль, запечатлевшаяся в словесной фразе как отвлеченный, произвольный момент. Рассмотрим теперь подробнее, что надо подразумевать под словом «мысль».

И здесь мы скоро достигнем ясного представления, если взглянем на предмет с художественной точки зрения и дойдем до основания его чувственного первоисточника. Если чего-нибудь при всем нашем желании мы не в состоянии выразить ни одним из наших органов и даже всеми ими вместе, тогда это есть нечто несуществующее — ничто. И наоборот, все, что мы выражаем, есть нечто действительное, и это действительное мы поймем, если нам станет ясным то выражение, которое мы невольно употребляем для данного понятия. Слово «мысль» очень легко объясняется чувственным его корнем. *Мысль* есть *представляющаяся* нам картина чего-то действительного, но не существующего в данный момент*.

Это несуществующее по происхождению своему есть реальный, чувственно воспринятый предмет, который произвел на нас в другом месте или в другое время определенное впечатление. Впечатление это овладело нашим чувством, и для проявления его мы должны были изобрести выражение, соответственное впечатлению от предмета. Следовательно, самый предмет мы могли понять только по тому впечатлению, которое он произвел на наше чув-

* В подлиннике неперебиваемое сопоставление корней языка: "Ein "Gedanke" ist im "Gedenken" uns "dünkende" Bild eines Wirklichen, aber Ungegenwärtigen". — *Примеч. пер.*

ство, и это впечатление, определяемое нашей восприимчивостью, есть та картина, которая памяти представляется самим предметом. Память и воспоминание, значит, не одно и то же. И в самом деле, мысль является представляющей воспоминанию картиной, которая, как впечатление от предмета на наше чувство, создана самим этим чувством и снова воспроизведена воспоминанием, этим соединителем длящейся силы чувства и произведенного на него впечатления. Она представлена, так сказать, самому чувству для его живой деятельности, для нового впечатления. Мы не касаемся здесь развития мысли до способности связывать и комбинировать картины сохранных памяти впечатлений, вызванных уже исчезнувшими объектами, — этого *мышления*, которое мы находим в философских науках, потому что путь поэта идет от философии к художественному произведению, к чувственному *осуществлению мысли*. Надо точнее определить только *одно*. О том, что не произвело предварительного впечатления на наше чувство, мы не можем мыслить, ибо ощущение есть обязательное условие для образования выражаемой мысли. Следовательно, мысль выражается чувством, и выражается опять-таки чувством потому, что она есть связь между прошлым чувством и настоящим, стремящимся проявиться.

Мелодия стиха поэта на наших глазах превращает мысль, то есть сохранный памятью прежнее чувство, в настоящее, действительно испытываемое. В чисто словесном стихе она содержит начертанное памятью прошлое, абстрактное, но направляющее чувство; в музыкальной же мелодии — обусловленное, новое, настоящее чувство, в котором, как в родственном, вновь осуществленном, растворяется прежнее, абстрактное, обуславливающее чувство. Выраженное этой мелодией, развитое на наших глазах и оправданное воспоминанием о прежнему, действующее непосредственно, чувственно и верно обуславливающее ощущение, есть явление, которое столько же принадлежит нам, то есть тому, кем оно воспринято, как и тому, кто его сообщил; мы сохраняем его как мысль, точно так же как и к сообщавшему его оно возвращается в виде мысли, то есть воспоминания.

Сообщающий, когда он вспоминает об этом ощущении и испытывает потребность перейти от воспоминаний к проявлению новых, свежих ощущений, представляет себе

это воспоминание как изображенный, рассказанный рас­судком момент прошлого, точно так же как в мелодии стиха, где оно было мелодическим явлением, переданным теперь памяти, он представлял воспоминание о прежнем, уже далеком от нас ощущении — мысль, вызывающую ощущение.

Мы, воспринимающие такое новое ощущение, можем уловить его слухом, теперь уже только воображаемое, *в его чисто мелодическом проявлении*: оно стало собственностью чистой музыки, и, воспроизводимое чувственно оркестром при соответственной его выразительности, оно нам кажется осуществлением мысли говорящего. Если такую мелодию, являющуюся излиянием чувства изображающего ее лица, оркестр будет выразительно исполнять там, где это чувство изображающего лица сохранилось лишь в его памяти, то для нас явится осуществленной лишь мысль изобразителя. И даже там, где говорящий в данный момент совсем, кажется, и не сознает этого чувства, характерные звуки оркестра способны вызвать в нас ощущение, которое для дополнения связи, для наибольшей понятности положения, путем пояснения мотивов, заключающихся в нем, но не могущих ярко проявиться, становится для нас мыслью; по существу же своему оно есть нечто большее, чем мысль, — оно есть *осуществленное чув­ственное* содержание мысли.

В этом отношении способность музыканта, если она служит высшему осуществлению поэтического намерения, стала благодаря оркестру неизмеримой: не исходя из поэтического намерения, абсолютный музыкант в то же время воображал, что имеет дело с мыслями и с комбинациями мыслей. Если музыкальные темы неудачно и назывались «мыслями», то это или было неуместным применением слова, или обнаруживало заблуждение музыканта, который называл мыслью такую тему, при создании которой он в самом деле что-нибудь имел в виду. Такая мысль могла быть понятна разве только тому, кому музыкант ясными словами рассказывал о том, что именно он при этом думал, как бы приглашая мыслить точно так же и слушающего его тему. Музыка не может мыслить, но она может осуществлять мысль, то есть выражать ее чувственное содержание не как нечто прошлое, а как настоящее. Она в состоянии, однако, сделать это только тогда, когда сама она обуславливается поэтическим намерением и когда по-

следнее в свою очередь является не воображаемым, но ясно выраженным органом рассудка, языком слов. Музыкальный мотив может произвести на чувство определенное впечатление, превращающееся в деятельность мысли только тогда, когда выражаемое этим мотивом чувство проявляется перед нашими глазами определенным индивидом на определенном предмете как нечто вполне определенное, естественно обусловленное. Отсутствие этих условий представит музыкальный мотив чувству как нечто неопределенное, а как бы часто неопределенное ни повторялось в том же явлении, оно все-таки останется для нас только повторением неопределенного, раз мы не можем оправдать его осознанной нами необходимостью и, следовательно, не можем поставить в связь с чем-нибудь другим — а музыкальный мотив, в который излился перед нашими глазами рассудочный, словесный стих драматического актера, является необходимо обусловленным. При его повторении нам сообщается определенное чувство — чувство того, кто в данный момент испытывает потребность выразить новое чувство, вытекающее из прежнего, о котором он сейчас не говорит, но которое чувственно проявляется оркестром. Наличие этого мотива соединяет, следовательно, прежнее обуславливающее чувство с обусловленным, стремящимся в данный момент выразиться.

И благодаря тому, что мы наше чувство делаем просвещенным наблюдателем органического роста одного строения из другого, мы даем ему способность мыслить; ему становится доступным возвысившееся над мышлением невольное познание мысли, осуществленной чувством.

Прежде чем обратиться к изложению тех выводов, которые мы должны сделать относительно образования драмы из указанной способности оркестрового языка, мы должны, чтобы вполне установить объем этих средств, вполне определенно высказаться относительно еще одной высшей способности оркестра. Эту способность оркестр приобретает от соединения своих средств, которые являются, с одной стороны, следствием его связи с жестом, а с другой — от мысленного восприятия мелодии стиха. Как жест развился от своего происхождения — чувственного жеста танца — до одухотворенной мимики; как мелодия стиха от простого воспоминания о чувстве дошла до

его реального проявления,— так и выразительность оркестра, получившего свою творческую силу из этих двух моментов и развившегося благодаря их росту до высшей силы, вырастает при этом двойном источнике питания в особую, высшую силу.

Два рукава оркестрового потока, обогатившись впадающими в них ручьями и реками, соединяются затем вместе и текут в одном направлении. Там, где мирно покоится мимика, где молчит мелодическая речь певца, то есть там, где драма вырабатывается из еще не высказанных внутренних настроений, эти настроения могут быть выражены оркестром, и их проявление носит на себе в таком случае характер *предчувствия* поэтического намерения.

Предчувствие — проявление чувства невысказанного, потому что для языка слов оно невыразимо. Нельзя выразить чувство неопределенное, а таковым оно бывает, если не определяется соответствующим предметом. Проблеск этого чувства — предчувствие — есть, следовательно, невольное стремление чувства к его точному определению предметом, который силой потребности чувства предопределяется им самим как наиболее соответствующий, почему оно и стремится к нему. Мне бы хотелось сравнить чувство в этом его проявлении с хорошо настроенной арфой, струны которой звучат от дуновения ветра, пока не придет артист и не извлечет из них ясные аккорды.

Поэт должен вызвать в нас такое настроение предчувствия, *чтобы сделать нас невольными участниками создания художественного произведения*. Вызывая в нас эту потребность настроения, он из нашей повышенной восприимчивости приобретает ту обуславливающую силу, которая дает ему возможность облечь задуманные им явления в форму, соответствующую его намерениям.

Абсолютная инструментальная музыка оказалась вполне способной вызывать в нас такие настроения, которые нужны поэту как необходимое содействие с нашей стороны, потому что вызывание неопределенных, полных предчувствия ощущений составляет характернейшее свойство абсолютной музыки, которая оказывалась бессильной всюду, где она хотела сделать ясными эти неопределенные чувства. Чтобы такую необыкновенную, исключительную способность инструментального языка применять к моментам драмы по определенному плану, начертанному поэтом,

надо выяснить предварительно, откуда этот язык должен взять те чувственные моменты выражения, в которых он может проявиться соответственно поэтическому намерению.

Мы уже видели, что абсолютная инструментальная музыка должна была заимствовать чувственные моменты выражения из привычной нашему слуху ритмики танца и его музыки или из мелоса народной песни, усвоенного слухом в силу привычки. Но абсолютный музыкант старался неопределенному характеру этих моментов придать определенное выражение. Разнообразя силу звуков, ускоряя и замедляя темп и, наконец, всякий раз по-особому их характеризуюя при помощи разнообразной индивидуальности оркестровых инструментов, он сгруппировал эти моменты, родственные и разнохарактерные, в одну картину, представшую фантазии. В конце концов он все-таки почувствовал необходимость объяснить эту картину точным — не музыкальным — описанием изображаемого предмета.

Так называемая «звуковая живопись», очевидно, была конечным пунктом развития нашей абсолютной инструментальной музыки: в ней это искусство чувствительно охладило свое выражение, которое говорило уже не чувству, а фантазии; такое впечатление вынесет, несомненно, всякий, кто после произведений Бетховена услышит оркестровую композицию Мендельсона или тем паче Берлиоза. Нельзя тем не менее отрицать, что это был естественный ход развития и что открытое обращение к звуковой живописи вытекало из более искренних мотивов, чем, например, возвращение к фугированному стилю Баха. В особенности нельзя не обратить внимания на то, что чувственная сила инструментального языка чрезвычайно увеличилась и обогатилась благодаря звуковой живописи. Мы должны теперь понять, что эта сила не только сильно увеличится, но что само выражение перестанет быть холодным, если звуковой живописец обратится не к фантазии, а все-таки к чувству; это становится для него возможным потому, что предмет его изображения, сообщенный только рассудку, представляется чувствам как нечто реальное, действительное. Он является здесь не только пособием к пониманию звуковой картины, но обуславливается высшим поэтическим намерением, осуществлению которого звуковая картина должна только способствовать. Предметом звуковой картины мог быть только момент из жизни природы или

из жизни самого человека. Но именно такие моменты из жизни природы и человека, изображение которых до сих пор привлекало музыканта, необходимы поэтому для приготовления главных драматических действий; от их могущественной помощи абсолютный драматург с самого начала должен был отказаться — к величайшему ущербу задуманного им художественного произведения, потому что, чем выразительнее эти моменты представлялись глазу со сцены, тем более они должны были казаться незаконными, лишними, неуместными, а вовсе не помогающими, содействующими. Они должны были быть такими без участия дополняющей их и определяющей чувство музыки.

Те неопределенные пророческие чувства, которые поэт по необходимости должен вызывать в нас, всегда будут стоять в связи с явлением, доступным глазу; такое явление будет или моментом из жизни окружающей природы, или участием в ней человека. Во всяком случае, это такой момент, движение которого еще не обуславливается определенно выраженным чувством, потому что его может выразить только язык слов в вышеуказанной связи с жестом и с музыкой — язык слов, появление которого мы собираемся здесь вызвать силой нашего желания. Ни один язык не способен выразить подготовительное спокойствие так жизненно, как это может сделать язык инструментов; поднять это спокойствие до страстного желания — в этом его характернейшая сила. Какая-нибудь сцена природы или молчаливое, лишенное жизни, появление человека предстанет глазу и не вызовет в нас ничего, кроме спокойного созерцания; музыка же может то самое явление передать нашему чувству так, что, исходя из моментов спокойствия, оно доведет чувство до высшего напряжения и вызовет тот интерес слушателя, в содействии которого нуждается поэт для выражения своей идеи. Такое возбуждение чувства по отношению к определенному предмету даже нужно для поэта, чтобы подготовить наш глаз к определенному явлению — к тому, что он представит нам само явление природы или человеческой жизни не раньше, чем наше напряженное состояние обусловит его необходимость и оно предстанет в том виде, который соответствует ожиданию.

Выражение музыки при пользовании этой высшей способностью останется совершенно неопределенным и неха-

рактерным, пока она не воспримет поэтической идеи. Последняя, относясь к определенному явлению, может воспринять чувственные моменты звуковой пьесы таким образом, что они будут соответствовать ему совершенно в той мере, в какой представленное наконец явление должно соответствовать ожиданиям, возбужденным в нас пророческой звуковой пьесой. Стало быть, реальное явление предстанет нам как наше исполнившееся желание, как оправдавшееся предчувствие. И если мы вспомним теперь, что поэт должен явления драмы изображать чувству как явления чудесные, возвышающиеся над обыденной жизнью, мы поймем, что эти явления не были бы для нас так доступны, что они показались бы нам странными и непонятными, если бы их сухое представление не обусловливалось нашим чувством, подготовленным, предвосхищающим события. Оно говорит в нас с такою силой, что мы прямо требуем этого явления как осуществления нашего предчувствия. Но только язык оркестра, дополненный языком поэта, способен вызывать в нас это настойчивое ожидание, и без его художественной помощи драма не может быть ни намечена, ни осуществлена.

VI

Мы собрали теперь все связующие нити цельного драматического выражения, и нам остается только условиться, как их соединить, чтобы, будучи цельной формой, оно соответствовало единому содержанию, которое, впрочем, может стать таковым только благодаря форме.

Жизненным центром драматического выражения является *мелодия стиха*, воспроизводимая актером; как предчувствие к ней относится настраивающая, абсолютная оркестровая мелодия; из последнего вытекает как *воспоминание* «мысль» инструментального мотива. Предчувствие — это луч света, который, озаряя предмет, делает свойственную ему самому и обусловленную им самим окраску очевидной истиной; воспоминание же есть сама окраска, которую заимствует живописец, чтобы воспользоваться ею и для других родственных предметов. Как наглядное, всегда реальное явление предстает драматический жест актера, исполнителя мелодии стиха. Он поясняется слуху оркестром, который этим завершает свою основную и естественную деятельность в качестве гармонического носителя

самой мелодии стиха. Таким образом, *оркестр* играет непрерывную, многостороннюю поясняющую роль в том соединении выразительных средств, при помощи которого актер обращается одинаково к зрению и к слуху; он является жизненным лоном музыки, откуда вырастает объединяющая связь выразительных средств. *Хор греческой трагедии* свою роль в драме передает современному оркестру, чтобы, свободно развиваясь в этой драме, дойти до бесконечно разнообразных проявлений; реальная же его индивидуально-человеческая роль перенесена с оркестры³ на сцену, для того чтобы заключающийся в греческом хоре зародыш этой человеческой индивидуальности мог развиваться до роли непосредственно действующего и страдающего участника самой драмы.

Посмотрим теперь, как поэт от оркестра, сделавшего его вполне музыкантом, снова возвратится к той идее, которая привела его сюда, чтобы теперь уже осуществить ее вполне при помощи бесконечного богатства своих средств выражения.

<...> Те моменты, когда оркестр может говорить вполне самостоятельно, должны быть во всяком случае моментами такого характера, что они не дают еще возможности действующему лицу драмы вполне растворить в музыкальном чувстве мысль, выраженную словом.

Как мы наблюдали развитие музыкальной мелодии из словесного стиха и убедились, что это развитие обуславливается природой стиха; как мы должны были понять, что оправдание, то есть понимание мелодии в связи со стихом, есть не только нечто художественно возможное и исполнимое, но что необходимо органически осуществить его перед нашим чувством и представить его в процессе рождения,— точно так же должны мы представить себе, что драматическое положение вырастает из условий, которые на наших глазах повышаются до такой степени, что мелодия стиха кажется нам уже необходимой как единственное выражение, соответствующее определенно проявившемуся моменту чувства.

Самостоятельно созданная мелодия — как мы видели — была нам непонятна, потому что ее можно было толковать произвольно. Созданное драматическое положение должно быть столь же непонятно, как непонятна была нам приро-

да, пока мы смотрели на нее как на нечто созданное. Мы понимаем ее, однако, теперь, когда она стала для нас бытием, вечным развитием; она есть бытие, развитие которого мы постоянно видим в близких и более отдаленных кругах. Тем, что поэт представляет нам свое художественное произведение в непрекращающемся органическом развитии и делает нас самих органически участвующими свидетелями этого развития, он освобождает свое произведение от всех следов своей творческой работы, без чего оно способно было бы только вызвать в нас то бесчувственно-холодное удивление, которое мы испытываем при виде какого-нибудь шедевра механики. Изобразительное искусство может воспроизводить только все готовое, то есть неподвижное, и, следовательно, никогда не может сделать зрителя убежденным свидетелем происшедшего явления. Абсолютный музыкант впал в страшную ошибку, начав подражать искусству изобразительному, воспроизводя готовое вместо развивающегося. Одна только драма является тем художественным произведением, которое и во времени, и в пространстве, то есть нашему слуху и нашему зрению, предстает таким, что мы принимаем живое участие в его развитии и чувством понимаем это развитие как нечто необходимое, ясное и понятное.

Поэт, желающий сделать нас своими помощниками, свидетелями создания его художественного произведения, санкционирующими его, должен остерегаться малейшего движения, которое могло бы порвать связь органического развития и каким-нибудь произвольным требованием охладить наше непосредственное чувство; он тотчас же лишился бы своего вернейшего союзника. А органическим развитием является только развитие снизу вверх, переход от низших организмов к высшим, соединение мелких моментов в один умиротворяющий. Как поэтическое намерение собирало моменты действий и их мотивы из таких моментов и мотивов, которые действительно существуют в обыденной жизни только в бесконечно обширной и необозримо разветвленной связи; как оно ради большей понятности представления сгущало эти моменты и, таким образом, усиливало их,— так и для осуществления поэтического намерения должны быть применены совершенно те же приемы, какие применялись для мысленного создания этих моментов, потому что намерение поэта осуществляется только тогда, когда наше чувство становится участником

его отвлеченного творчества. Самым доступным для нашего чувства является созерцание обыденной жизни, в которой мы в силу необходимости и наклонностей поступаем именно так, как привыкли поступать. Поэтому, если поэт заимствовал мотивы из жизни и из привычных воззрений, он должен представить нам свои поэтические образы в таком проявлении, которое бы не было раньше чуждо этой жизни, которое было бы понятно тем, кто живет этой жизнью. Он должен, следовательно, показать их нам сначала в таких жизненных положениях, которые имеют очевидное сходство с теми положениями, в которых находились или могли бы находиться мы сами. Только на такой основе постепенно он может подняться до создания положений, сила и чудесность которых возвышают нас над обыденной жизнью и показывают нам человека в высшей полноте его сил. Как эти положения вследствие удаления из них всего случайного и столкновения в них сильно выраженных индивидуальностей вырастают до той высоты, на которой они представляются нам стоящими выше обыкновенного человеческого уровня, так и выражение действующих и страдающих лиц при понятном усилении мотивов от обыденного выражения естественно должно возвыситься до такого, какое в музыкальной мелодии стиха мы называли выражением, превышающим обычное.

Однако теперь надлежит определить тот пункт, который мы считаем самым низким по отношению к драматической ситуации и выражению и от которого должно начаться их развитие. Если взглянуть внимательнее, то этот пункт окажется как раз той точкой, на которую мы должны стать, чтобы вообще получить возможность осуществить поэтическую идею путем выражения ее.

И лежит эта точка там, где поэтическое намерение отделяется от обыденной жизни, из которой оно вышло, чтобы создать ее яркую картину. Здесь поэт, громко провозглашая свое намерение, обращается к тем, кто живет обыденной жизнью, взывает к ним, но услышать его нельзя, прежде чем наше внимание не будет дано ему добровольно — пока наши рассеянные обыденной жизнью чувства не сконцентрируются в одно сжатое, полное ожидания чувство точно таким же образом, как в поэтической идее сконцентрировались взятые из этой же жизни моменты и мотивы драматического действия. Добровольное ожидание или полная ожидания воля слушателя есть пер-

вый момент осуществляющегося художественного произведения; он обуславливает то выражение, которое должен дать ему поэт — не только для того, чтобы быть понятным, но чтобы выразиться именно так, как того требует напряженное чувство, ждущее чего-то необыкновенного.

Этим ожиданием поэт для осуществления своих намерений должен воспользоваться с самого начала, обратив неопределенное чувство на восприятие своей идеи, и, как мы видели, ни один язык не способен сделать это так совершенно, как непосредственно определяющий язык чистой музыки — язык оркестра. Оркестр выражает само это полное ожидания чувство, которое овладевает нами в предвосхищении художественного ожидания; смотря по направлению, созданному поэтической идеей, он возбуждает поэтическое чувство и доводит его до предугадывания, которое наконец должно получить удовлетворение в явлении, вызываемом необходимостью*.

Если ожидаемое явление предстанет на сцене в виде драматического лица и если лицо это не начнет говорить языком, уместным при выражении самых обыкновенных явлений нашей жизни, над которой мы только что возвысились, в таком случае поэт только охладит и разочарует чувство**. Это лицо должно говорить тем же языком, которым возбудили наше чувство, оно должно предстать таким, каким его хотело увидеть наше чувство. Драматическое лицо должно говорить языком звуков для того, чтобы быть понятным возбужденному чувству; но оно должно в то же время говорить так, чтобы быть в состоянии направлять вызванное в нас чувство; чувство же это, возбужденное вообще, определяется только тогда, когда ему указывается определенный пункт, где оно должно стать сочувствием человека и где оно может кристаллизироваться в сочувствие именно к данному лицу, находящемуся в данном положении, стоящему под влиянием этой, а не другой среды, одушевленному этим, а не другим желанием, пред-

* Что я здесь не имею в виду нашей оперной увертюры, достаточно пояснить в двух словах. Каждый разумный человек понимает, что эти музыкальные пьесы — если в них вообще что-нибудь можно понять — должны исполняться не перед драмой, а после нее. Тщеславие доводит музыканта до желания уже в увертюре удовлетворить предчувствие абсолютно музыкальной уверенностью в дальнейшем ходе драмы. И это в лучшем случае.

** Все еще сохранившаяся музыка в антрактах драмы служит красноречивым доказательством отсутствия художественного чутья у авторов драм и театральных законов.

принимающему те, а не другие действия. Эти необходимые для чувства условия проявления индивидуальности могут быть убедительно выражены только языком слов, тем языком, который непосредственно понятен обыденной жизни и которым мы сообщаем друг другу мысли и чувства, сходные с теми, какие выражает нам драматическое лицо. Но как наше возбужденное чувство требовало, чтобы этот язык слов не отличался от языка звуков, только что возбудившего наше чувство, чтобы он слился с ним, являясь как бы пояснителем, а в то же время и участником вызванного чувства, таким же образом и содержание того, что излагает нам драматическое лицо, в свою очередь должно быть возвышающимся над содержанием обыденной жизни настолько, насколько его выражение возвышается над выражением обыденной жизни. И поэту достаточно держаться только характерного в этом необходимо явившемся выражении — ему достаточно заботиться о том, чтобы оно оправдывалось содержанием, — для того чтобы ясно сознать ту возвышенную точку, которой он благодаря одним только средствам выражения достиг для осуществления своего намерения.

Эта точка уже так возвышенна, что поэт непосредственно отсюда может дать полный ход развитию того необычайного и чудесного, что ему необходимо для осуществления его намерений; он даже должен это сделать. Чудесный элемент драматических индивидуальностей и положений он будет развивать в той степени, в какой располагает для этого выразительными средствами, то есть настолько, насколько язык действующих лиц после точного установления базиса понятной драматической ситуации, взятой из человеческой жизни, может от выразительного уже языка слов возвыситься до истинного языка звуков, расцветом которого является мелодия. Ее требует определенное, ясное чувство для выражения чисто человеческого чувственного содержания определенной яркой индивидуальности и такого же драматического положения.

Ситуация, построенная на таком базисе и поднимающаяся до такой высоты, составляет определенное звено драмы, по содержанию своему и по форме состоящей из цепи таких органических звеньев, которые должны взаимно обуславливать, дополнять и поддерживать друг друга,

как органические члены человеческого тела. Последнее является совершенным и законченным лишь в том случае, если в нем налицо имеются все обуславливающие и дополняющие друг друга члены, нет среди них ничего лишнего, но нет и никаких дефектов.

А драма есть вечно новое и вновь формирующееся тело, которое имеет с человеческим то общее, что оно живет и жизнь его обуславливается внутренней потребностью жить. Эта внутренняя потребность драмы бывает различна, ибо она образуется не из неизменно однородного материала, а черпает материал из бесконечно разнообразных явлений чрезвычайно сложной жизни различных людей при различных обстоятельствах, у которых только одна общая черта, а именно то, что они — люди и обстоятельства — людские. Постоянно изменяющаяся индивидуальность людей и обстоятельств получает от взаимных их столкновений вечно новый облик, который доставляет поэтической идее все новые сюжеты для осуществления. Поэтому и драма всегда принимает новые формы соответственно с этой меняющейся индивидуальностью; и ничто не свидетельствует так ярко о бессилии прошедших периодов искусства и нашего современного создать настоящую драму, как то обстоятельство, что поэты и музыканты искали априорных форм и выдумывали их, считая, что возможно создать драму, если наполнить форму каким-нибудь драматическим материалом. Но ни одна форма не была так неудачна и стеснительна для создания настоящей драмы, как форма оперы с ее шаблонным покровом вокальных пьес, ничего общего с драмой не имеющих. Сколько бы наши оперные композиторы ни старались расширить и разнообразить ее, эта бесплодная и бессвязная фабрикация могла только окончательно рассыпаться и стать мусором составных частей, как мы это уже видели.

Представим себе теперь наглядно форму предлагаемой нами драмы, чтобы убедиться, что, несмотря на свои бесконечные, обусловленные и необходимые видоизменения, она представляет собой законченное и единое целое. Обратим внимание и на то, что именно дает ей такое единство.

Цельная художественная форма мыслима только при цельном содержании, а цельное содержание мы узнаем потому, что оно проявляется в художественном выражении, которое делает его понятным чувству вполне. Содерж-

жание, которое требовало бы двойного выражения, то есть такого, когда говорящий обращается попеременно то к рассудку, то к чувству,— такое содержание было бы также двойственно, противоречиво. Художественная идея по существу своему стремится выразиться в цельной форме, потому что ее выражение становится художественным лишь тогда, когда оно приближается к такой форме; неизбежный раскол наступает там, где выражение уже не в состоянии представить идею полностью. Так как невольное стремление всякого художественного намерения идет к тому, чтобы быть воспринятым чувством, то двойственным выражением и будет то, которое не в состоянии возбудить всецело чувство; последнее доступно лишь тому выражению, которое стремится к полному осуществлению идеи. Для поэта — мастера словесного искусства — при помощи его органа выражения вполне овладеть чувством было невозможно, и то, чего он не мог сказать чувству, он говорил рассудку, чтобы вполне выразить свою мысль. Рассудку предоставлялось обсуждать то, чего не могло воспринять чувство, и поэту в решительную минуту оставалось лишь высказать свою тенденцию в виде сентенции. Она являлась, таким образом, неосуществленным, голым намерением, и поэт по необходимости низводил содержание своей идеи до нехудожественного.

Если произведение поэта слов является неосуществленным поэтическим намерением, то произведение абсолютного музыканта лишено всякого поэтического намерения, так как чисто музыкальное выражение хоть и может, правда, сильно возбудить чувство, но не может направлять его. Поэт вследствие бессилия своего выражения должен был разделить содержание на чувственное и рассудочное; должен был, таким образом, оставить вызванное чувство беспокойно неудовлетворенным и повергнуть рассудок в бесплодное раздумье относительно неудовлетворенности чувства.

Не меньше и музыкант понуждал рассудок отыскивать сущность выражения, которое возбуждало чувство, не давая ему, однако ж, удовлетворения. Поэт выражал это содержание в виде сентенции, а музыкант, чтобы указать хоть какое-нибудь, в действительности даже не существующее, намерение, давал название своей композиции. Им обоим пришлось в конце концов обратиться от чувства к рассудку: поэту — чтобы дать направление не вполне воз-

бужденному чувству, музыканту — чтобы извиниться перед бесцельно возбужденным чувством.

Итак, если мы желаем точно определить цельное выражение, которое могло бы осуществить цельное содержание, мы назовем его выражением, которое делает понятным чувству обширнейшее намерение поэтического ума наиболее соответственным образом. Этим выражением является такое, *которое в каждом из своих моментов заключает в себе поэтическое намерение, но и в каждом из них скрывает его от чувства, то есть осуществляет его.*

Даже для словесно-звукового языка такое сокрытие было бы невозможно, если бы к нему нельзя было прибавить второй, дополняющий орган языка звуков, который способен восстановить равновесие цельного выражения всюду, где словесно-звуковой язык, как явный укрыватель поэтического намерения, по необходимости должен опуститься так низко, что может только ради неразрывной связи этого намерения с настроением обыденной жизни покрывать его слишком прозрачным покрывалом.

Таким везде дополняющим единство выражения органом языка является, как мы знаем, оркестр. Там, где выражение словесно-звукового языка действующих лиц для более ясного определения драматического положения низводится до доказательства своего родства с выражением обыденной жизни,— там оркестр благодаря своей способности вызывать воспоминания или предчувствия уравнивает пониженное положение действующего лица; возбужденное чувство остается в приподнятом настроении и не принуждено также понижаться и превращаться в деятельность чистого рассудка. Минимальный уровень чувства, с которого оно не должно опускаться, а может только подниматься вверх, обуславливается уровнем выражения, а от последнего зависит цельность содержания.

Но обратим внимание на то, что уравнивающие моменты оркестра никогда не должны определяться произволом музыканта. Оркестр не должен быть *звуковой приправой*, и деятельность его определяется исключительно *намерением поэта*. Если эти моменты выражают нечто такое, что не имеет связи с ситуацией драматических лиц, нечто ненужное для них, то таким отклонением от содержания драмы нарушается и цельность выражения.

Музыкальное разукрашивание маловозвышенных или

подготовительных ситуаций, эти излюбленные ригурнели, интермедии, служащие для самопрославления музыки, и даже самый аккомпанемент вполне упраздняют цельность выражения и обращают внимание на музыку уже не как на выражение, а как на предмет выражения. А между прочим, эти моменты должны обуславливаться исключительно поэтическим намерением. Они как предчувствия или воспоминания направляют наше чувство исключительно на драматическое лицо и на все, что находится в связи с ним или исходит из него. Мы должны воспринимать эти полные предчувствий или воспоминаний моменты мелодии так, чтобы они явились для нас необходимым дополнением для характеристики того лица, которое в данный момент еще не может или не хочет выразить своего чувства вполне.

Эти мелодические моменты, будучи сами по себе способны удерживать чувство всегда на одинаковой высоте, становятся благодаря оркестру как бы путеводителями чувства на протяжении всего сложного здания драмы. Они посвящают нас в сокровеннейшие тайны поэтического намерения и делают нас непосредственными участниками его осуществления. Между ними, как предчувствие и воспоминание, находится мелодия стиха, эта поддерживаемая и в то же время поддерживающая индивидуальность, обусловленная своей чувственной средой, которая состоит из моментов выражения чувств, как собственных, так и чужих, уже испытанных или еще испытываемых.

Эти моменты осмысленного дополнения отступают на задний план, как только внутренне цельный индивидуум приступает к выражению самой мелодии стиха: тогда уже несет ее один только оркестр своей поясняющей силой, чтобы в тех случаях, когда красочное выражение мелодии стиха снова опускается до звучащей словесной фразы, дополнить полными предчувствиями воспоминаниями общее выражение чувства и обусловить его необходимые переходы своим собственным живым участием.

Эти мелодические моменты⁴, которые напоминают нам предчувствие и которые обращают воспоминание в предчувствие, являются расцветом самых *важных мотивов* драмы, и самые важные из них по количеству опять-таки будут соответствовать тем мотивам, которые поэт как

сжатые и усиленные основные моменты такого же сжатого и усиленного действия предполагал сделать колоннами своего драматического здания и которыми он вполне основательно пользуется не в изобилии, а берет небольшое их количество, представляющееся пластически наглядным и естественно обусловленным. В этих основных мотивах, которые являются не сентенциями, а пластическими моментами чувства, намерение поэта, осуществленное тем, что оно воспринято чувственно, становится наиболее понятным. Поэтому музыканту, как осуществителю поэтического намерения, легко, *в полном соответствии с намерением поэта*, расположить эти мотивы, сгущенные в мелодические моменты, таким образом, что из их естественного, обусловленного чередования вполне понятно вырастает высшая цельная музыкальная форма — форма, которую до сих пор произвольно создавал музыкант и которую поэтическое намерение может преобразовать в необходимую, действительно цельную, то есть понятную, форму. <...>

Главные мотивы драматического действия, ставшие вполне отдельными, вполне осуществляющими содержание мелодическими моментами, складываются благодаря своему логичному, естественно обусловленному, похожему на рифму повторению в цельную художественную форму, которая распространяется не только на отдельные части драмы, но и на всю драму* как объединяющая связь. Благодаря ей не только эти мелодические моменты являются поясняющими друг друга и, стало быть, цельными, но и содержащиеся в них мотивы чувств или явлений, будучи самыми сильными и заключаая в себе второстепенные мотивы, предстают *чувству* как взаимно обусловленные и, по существу, цельные. В этой связи достигнуто осуществление законченной, цельной формы, а благодаря форме выражено цельное содержание. Следовательно, это содержание стало возможным.

Если все сказанное свести к одному исчерпывающему определению, то законченной, цельной художественной формой мы назовем такую, в которой самая обширная связь явлений человеческой жизни может быть выражена *чувству* так понятно, что это содержание в каждом из своих моментов овладеет чувством и вполне удовлетворит

* Характерная связь тем, которую до сих пор музыкант старался воспроизвести в увертюре, должна быть представлена в самой драме.

его. Следовательно, содержание всегда должно быть налицо в форме, и эта форма должна выражать содержание в полном его объеме. То, чего нет налицо, постигает лишь мысль, чувство же воспринимает только наглядное.

Этим единством *выражения*, передающего содержание во всей его связи, в то же время окончательно решена *проблема единства времени и единства места*. Место и время, будучи абстракциями действительных определенных свойств действия, могли остановить на себе внимание наших драматургов только потому, что в руках последних не было цельного выражения, способного вполне осуществить поэтическое содержание.

Место и время — отвлеченные свойства реальных чувственных явлений, которые, ставши отвлеченными, тем самым утратили уже возможность быть воспроизводимыми. Телом этих абстракций является реальное, чувственное действие, проявляющееся при условии определенного места и обусловленной им самим продолжительности действия. Построить единство драмы на единстве места и времени — значит ни на чем его не строить, потому что место и время сами по себе ничто. Они становятся чем-то лишь благодаря тому, что они отрицаются каким-нибудь реальным человеческим деянием или его естественной средой. Такое человеческое деяние должно быть по существу единым, то есть связным; от степени возможности сделать его связь очевидной зависит его продолжительность во времени, а от степени возможности вполне правдиво представить сцену зависит его протяжение в пространстве; ибо цель его одна — стать понятным чувству.

В безусловно едином пространстве при самой сжатой продолжительности можно при желании разыграть самое нескладное действие, как мы это и видим достаточно ясно в наших пьесах, в которых соблюдено это единство. Напротив, единство действия обуславливается самой связью его явлений. Одно только нужно для того, чтобы оно стало понятным, и это одно не время и не пространство, а *выражение*. Если мы в предыдущем точно установили, что это выражение едино, то есть соответствует связи явлений и выражает ее, доказали в то же время и возможность такого выражения, то это значит, что в таком выражении объединяются элементы, разделенные по необходимости во

времени и в пространстве, и там, где того требует понятность, они осуществляют его, ибо несомненность этого выражения лежит не во времени и пространстве, а в том *впечатлении*, которое мы получаем во времени и пространстве. Таким образом, условия места и времени, порожденные отсутствием выражения, упраздняются: раз оно явилось, и время и место уничтожаются истинной драмой.

Настоящая драма, свободная от внешних влияний, есть нечто *органически существующее и развивающееся*, что по своим внутренним свойствам слагается и развивается единственно из условий, вызванных его соприкосновением с внешним миром, из необходимости быть понятным в своем проявлении — проявлении, каково оно есть и как развивается. Свою понятную форму она приобретает благодаря тому, что во внутренних требованиях человека находит всемогущее выражение своей сущности. <...>

VII

<...> Мне остается еще определить *отношения между музыкантом и поэтом*, так как это вытекает из сказанного мною раньше.

Чтобы сделать это возможно короче, отвечу предварительно на один вопрос: должен ли поэт по отношению к музыканту, а музыкант по отношению к поэту в чем-либо себя *ограничивать*?

Свобода личности до сих пор казалась возможной только при одном мудром ограничении извне; умерение своих порывов, а следовательно, и своих сил и способностей было первым требованием государства к личности. <...>

Лишь полное уничтожение этого требования и тех оснований, которые его создали, только устранение самого бесчеловечного неравенства людей в жизни может дать желаемый результат требования самоограничения. Он может осуществиться, когда станет возможной *свободная любовь*. Любовь же осуществит его неизмеримо полнее, потому что она *не самоограничение*, а нечто большее; она есть *высшее развитие всех наших индивидуальных способностей при непреодолимом стремлении к самопожертвованию ради любимого лица*.

Если применить это к данному случаю, то мы убедимся, что *самоограничение* поэта и музыканта в своем дальней-

шем развитии принесет смерть драме или, вернее, не даст возможности возвратить ее к жизни. Если поэт и музыкант станут ограничивать друг друга, у них будет одно только намерение — блистать каждому отдельно своими собственными способностями; а так как тем предметом, на котором они станут проявлять эти способности, является драма, то последняя окажется в положении больного, находящегося на попечении двух врачей, из которых каждый хочет выказать свое искусство в другом направлении науки: больной умрет, как бы живуча ни была его природа. Если же поэт и музыкант не станут ограничивать друг друга, но в любви разовьют свои силы до их высшего предела; если они, таким образом, в своей любви дадут все, что только можно дать; если они пожертвуют друг другу всем, — тогда родится драма в высшей ее полноте.

Если *поэтическое намерение* еще существует и его можно распознать как таковое, следовательно, оно не растворилось в музыкальном выражении и, следовательно, еще не осуществилось; если в свою очередь *музыкальное выражение* заметно само по себе, значит, оно не прониклось еще поэтическим намерением. И только когда оно уничтожается как нечто отдельное, заметное при осуществлении поэтической идеи, — тогда только перестают существовать отдельно и намерение и выражение, тогда становится возможным то истинное, к чему оба они стремились. Это истинное есть драма, при воспроизведении которой мы не станем вспоминать ни о намерениях, ни о выражении и содержании которой явится непосредственным деянием человека, находящим необходимое оправдание в нашем чувстве.

Объясним поэтому *музыканту*, что даже самый ничтожный момент его выражения, раз в нем не содержится *поэтическое намерение*, раз он не обуславливается этим намерением и не является безусловно необходимым для осуществления последнего, — что такой момент излишен, неудобен, плох; что всякое его — музыканта — вмешательство бесцельно, если оно не будет понятным, и что понятным оно становится только тогда, когда включает в себя поэтическое намерение; что, являясь осуществителем поэтической идеи, он стоит неизмеримо выше, чем тогда, когда он не заботился о ней в своем произвольном творчестве, потому что, если проявление оказывается обусловленным и удовлетворяющим, оно стоит выше взятого отдельно,

обусловливающего, бедного намерения, которое тем не менее является высшим человеческим намерением; что, наконец, будучи обусловлен в своем творчестве этим намерением, он гораздо шире разовьет свои богатые силы, чем мог это сделать в своем прежнем обособленном положении, где — ради большей понятности — он сам должен был ограничивать себя, принуждать себя к деятельности, которая несвойственна ему как музыканту, в то время как теперь он чувствует естественную потребность в неограниченном развитии своей силы, потому что теперь он вполне может и должен быть только музыкантом.

Поэту мы объясним, что если его намерение — *насколько оно обращается к слуху* — не могло быть вполне осуществлено выражением *музыки*, оно вовсе и не было высшим поэтическим намерением; что всюду, где это намерение еще заметно, творчество его несовершенно; что свое намерение поэтому он может лишь тогда назвать *высшим поэтическим*, если оно способно вполне осуществиться *музыкальным выражением*.

В конце концов критерий того, что достойно поэтической формы, мы установим так: если Вольтер сказал про оперу: «Все, что слишком пошло для того, чтобы его сказать словами, поется», то мы можем сказать о нашей драме: *все, что недостойно пения, недостойно и поэтического творчества*.

После всего сказанного почти излишним может показаться вопрос, должны ли мы представить себе музыканта и поэта в двух лицах или в одном.

Поэта и музыканта, которых мы имеем в виду, прекрасно можно себе представить как двух отдельных лиц.

Музыкант мог бы даже в своем практическом посредничестве между поэтическим намерением и его конечным результатом — фактом театрального представления — необходимо явиться для поэта отдельным лицом — лицом более молодым, чем поэт, если не по летам, то по характеру своей роли. Это более молодое лицо, более близкое к произвольным проявлениям жизни — даже в ее лирических моментах, — должно бы казаться опытному, рассудительному поэту более способным к осуществлению его намерения, чем он сам; и из его естественной симпатии к молодому, легко вдохновляющемуся музыканту — если

только он воспринимает намерение поэта охотно и живо — могла бы возникнуть прекрасная, благородная любовь, которая, как мы уже видели, является осуществляющей силой художественного произведения. Уже одно сознание поэта, что музыкант понял его намерение, которое в силу порядка вещей могло быть только намеком, что он в состоянии осуществить это намерение, создало бы любовную связь, в которой музыкант сделался бы производителем воспринятой идеи, потому что в такой любовной связи он со всей полнотой горячего сердца стремился бы распространить дальше воспринятое им. Это стремление другого человека вызвало бы и у поэта все растущее теплое чувство к своему детищу и заставило его принять непосредственное участие в его рождении на свет. Двойная деятельность любви только и могла бы проявить бесконечно вдохновляющую художественную силу, всестороннюю, содействующую и осуществляющую.

Если же мы взглянем на то положение, в котором находятся поэт и музыкант по отношению друг к другу, и увидим, что оно является эгоистической обособленностью друг от друга в силу тех же начал, которые существуют между всеми факторами общества в нашем государстве, то мы почувствуем, конечно, что там, где каждый ради ничтожного общественного мнения хочет блистать сам по себе, только отдельное лицо может воспринять общую идею, растить и развивать ее своими собственными небольшими средствами. В наше время двум лицам не может прийти в голову мысль о совместном создании законченной драмы, потому что им пришлось бы при обсуждении этой идеи откровенно сознаться, что под влиянием общественного мнения ее осуществить невозможно, и такое признание уничтожило бы их мысль в зародыше. Только человек одинокий в своих стремлениях может горечь этого сознания претворить в опьяняющий восторг, и смелость пьяного вызовет у него желание сделать возможным невозможное, потому что он один находится под властью двух художественных сил, которым он не может противостоять и ради которых с готовностью приносит себя в жертву*.

* Я здесь нарочно должен упомянуть о себе только для того, чтобы отклонить, быть может, возникшее у читателя подозрение, что, говоря здесь о драме, я пытаюсь пояснить свои собственные художественные произведения,

Бросим еще взгляд на наши музыкально-драматические общественные условия, чтобы на основании их выяснить, почему та драма, о которой мы говорим, не может явиться теперь, и почему если бы она все-таки явилась, то вызвала бы не сочувствие к себе, а величайшую смуту.

Основанием законченного художественного выражения мы, безусловно, должны были признать язык. В том факте, что утрачено восприятие языка чувством, мы должны были увидеть незаменимую потерю для поэта, лишившегося возможности обращаться к чувству. Когда мы устанавливали возможность возвращения к жизни языка художественной выразительности и из существования этого ставшего понятным чувству языка выводили законченное музыкальное выражение, мы основывались при этом, конечно, на предположении, осуществить которое может одна только жизнь, а не желание художника. Если же мы предположили бы, что художник, понявший естественное развитие жизни, с творческой сознательностью должен пойти навстречу этому развитию, то его стремление возвысить свое пророческое предчувствие до художественного произведения пришлось бы признать вполне законным и во всяком случае надо было бы отдать ему должное в том, что он шел по самому разумному художественному направлению.

Если посмотреть на языки европейских наций, которые до сих пор принимали самостоятельное участие в развитии музыкальной драмы — оперы, то есть на языки итальянцев, французов и немцев, то мы найдем, что из этих трех наций только немцы обладают языком, который в обыденной речи еще сохранил непосредственную и понятную связь со своими корнями. <...>

как бы желая сказать, что я выполнил уже выставленные здесь требования в моих операх и, таким образом, создал эту совершенную драму. Никто не знает яснее меня, что осуществление такой драмы возможно при условиях, которые завясят не от желания и даже не от способностей отдельного человека, если бы они были и бесконечно больше моих способностей; они завясят от общего положения и связанной с ним общей работы. Условия эти — полная противоположность нашим. Тем не менее я не скрываю, что мои художественные произведения, по крайней мере для меня, имели большое значение; они являются, как мне кажется, единственными свидетельствами того стремления, из результатов которого, как бы малы они ни были, можно научиться тому, чему научился я и что теперь — на пользу искусству, надеюсь, — могу высказать с полным убеждением. Я горжусь не моими убеждениями, а тем, что благодаря им стало для меня так ясно, что я могу сказать это вслух как свое убеждение

Таким образом, из самого важного, основного момента — языка явствует, что попытка достигнуть вполне понятного, высшего художественного выражения в драме должна принадлежать немецкому народу. И если бы достаточно было одного желания художника, чтобы создать совершенную драму, то в настоящую минуту это оказалось бы возможным только на немецком языке. Однако ж для того, чтобы желание это исполнилось, нужен раньше всего союз изобразителей художественного. <...>

Именно на немецких сценах, то есть на том языке, на котором предлагаемая нами драма могла бы осуществиться наиболее полно, она породила бы крайнюю смуту и совершенное непонимание ее. Артисты, совершенно не понимающие и не чувствующие идеи драмы в непосредственном основном ее органе — языке, не в состоянии и вообще понять эту идею. Если они попытаются — как это часто бывает — постигнуть ее с чисто музыкальной точки зрения, они, конечно, поймут ее неверно и в заблуждении своем смогут осуществить все, что угодно, кроме этой идеи.

Для публики*, таким образом, останется только музыка, отделенная от драматического намерения, а такая музыка будет производить впечатление на слушателя лишь в тех местах, где она отдалилась от драматического наме-

* Публикой я называю не тех отдельных лиц, которые, абстрактно понимая искусство, знакомятся с его явлениями, не имеющими места на сцене. Я подразумеваю под публикой совокупность слушателей, которым без специального с их стороны развития эстетического понимания представляемая драма должна без всякого усилия стать чувственно понятной; внимание которых должно, следовательно, быть направлено не на пользование художественными средствами, а на осуществленное ими произведение искусства — на драму, как представленное, вполне понятное действие. Публику, которая, таким образом, должна наслаждаться без малейшей напряженности эстетического понимания, несомненно, урезают в ее законных правах, если сценическое воспроизведение в силу указанных причин не осуществляет для нее намерения драматурга, и она вполне права, если обращается спиной к такой драме. Если же кто-нибудь при помощи либретто и критического толкования музыки — представляемого по обыкновенно недурно нашими оркестрами — попытается наперекор сценическому воспроизведению представить себе осуществившимся неосуществленное драматическое намерение, то такому слушателю предстоит столь усиленное напряжение ума, которое лишит его всякого наслаждения художественным произведением и сделает для него утомительной работой то, что должно его непосредственно радовать и возвышать.

рения настолько, что способна сама по себе представлять чисто чувственную прелесть для слуха.

Отказавшись от немелодичного с виду пения певцов — «немелодичного» именно в смысле обычной, приспособленной для пения инструментальной мелодии, — публике, конечно, пришлось бы искать наслаждения в игре оркестра, и здесь ее привлекло бы, может быть, одно — непосредственная прелесть богатой и разнообразной *инструментовки*.

Для того чтобы довести безграничную выразительную способность оркестра до такой степени, при которой он в каждый момент мог бы ясно представлять чувству то невыразимое, что заключается в драматической ситуации, вдохновленный поэтической идеей музыкант, как мы уже говорили, не должен ограничивать себя. Он должен изощрять свою изобретательность в осуществлении созданной им необходимости меткого, определенного выражения, чтобы придать наибольшую выразительность оркестру. Пока оркестр еще не способен к таким индивидуальным проявлениям, какие требуются при бесконечном разнообразии драматических мотивов, однозвучный, он не в состоянии будет соответствовать индивидуальности этих мотивов и, не удовлетворяя вполне, будет только мешать своим аккомпанементом; в совершенной драме поэтому он только отвлекал бы внимание, как и все, что не соответствует вполне. Но именно такого-то внимания ему, согласно нашим намерениям, не может быть уделено. Напротив, выражая наиболее соответственно тончайшую индивидуальность драматического мотива, оркестр в силу этого должен отвлекать внимание от себя как от одного из *средств выражения* и естественно направлять его на *предмет выражения*. Таким образом, богатейший оркестровый язык и должен себе до некоторой степени ставить художественной задачей не быть замеченным, не быть услышанным в этой своей *механической* деятельности, но лишь в *органической*, в которой он составляет *одно* целое с драмой.

Какое унижение для музыканта-поэта, если в его драме публика обратит исключительное и особенное внимание на механику оркестра и воздаст ему хвалу лишь как «весьма искусному инструментатору»! Каково будет чувствовать себя он, который творит единственно в силу драматической идеи, если художественные критики напишут о его

драме, что они читали либретто под аккомпанемент странной неурядицы флейт, скрипок и труб?

Но разве эта драма при указанных мною условиях могла бы производить иное впечатление?

Так что же? Должны мы перестать быть художниками? Или отказаться от правильного понимания природы вещей только потому, что нельзя извлечь из этого выгоды? Но разве не выгодно быть не только художником, но и мужчиной? И неужели же художественное невежество, наше бабье нежелание знать принесут больше пользы, чем бодрое сознание, которое — если мы откажемся от всего эгоистического — принесет нам веселье, надежду и, раньше всего, даст нам волю свершать деяния, которые будут нас радовать, если даже не увенчаются внешним успехом?

Конечно! Одно только познание может нас осчастливить даже теперь, в то время как неведение обречет на ипохондрическое, безотрадное, безвольное и бессильное, ложное художественное творчество, которое не даст ни внутреннего удовлетворения, ни внешнего успеха.

Взгляните вокруг себя и посмотрите, где вы живете и для кого творите произведения искусства! Если только наши глаза хоть сколько-нибудь просветлены художественной волей, мы должны понять, что у нас нет сотрудников для того, чтобы представить художественное, драматическое произведение.

Заблуждением было бы объяснять это явление только безнравственностью наших оперных певцов, в которой сами они виноваты; ошибкой было бы думать, что это явление случайное, а не обусловленное широкой общей связью!

Предположим, что у нас оказалась бы каким-нибудь образом возможность влиять на изобразителей и на изображение с точки зрения художественного понимания — достигнуть того, чтобы это изображение вполне соответствовало высшему художественному намерению. Именно тогда-то нам и пришлось бы осязательно убедиться, что у нас нет главного при создании художественного произведения — публики, чувствующей в нем потребность и, таким образом, принимающей могучее участие в творчестве художника. У нашей театральной публики нет *потребности* в художественном произведении; перед сценой она хочет *рассеиваться* а не *сосредоточиваться*; тому же, кто ищет

развлечений, нужны художественные *детали*, а не художественное *целое*.

Если бы мы предложили публике цельное произведение, она произвольной силой разбила бы его на бессвязные части; в наиболее счастливом случае ей пришлось бы понять то, чего она не желает понять, почему и прячется вполне сознательно от такого художественного намерения. Этот результат явился бы для нас, кстати, и объяснением того, почему такое *представление* теперь прямо невозможно, почему нашим оперным певцам приходится быть тем, чем они являются, почему они не могут быть чем-либо иным.

Чтобы понять такое отношение публики к представлению, нам неизбежно приходится приступить к оценке самой этой публики. Припомнив старое время в истории нашего театра, мы имеем полное право предположить, что наша публика стремится к все большему и большему упадку. Нельзя себе представить, чтобы все благородное и изысканно тонкое в нашем искусстве явилось откуда-то из пустого пространства; мы должны понять, что оно порождено было эстетическими *вкусами* той среды, которой его представляли. Наиболее живое и влиятельное участие в художественном творчестве этой публики с утонченным эстетическим вкусом мы видим в эпоху Возрождения. Мы видим, что князья и дворяне не только покровительствовали искусству, но увлекались его смелыми и тонкими произведениями до такой степени, что появление последних следует рассматривать как результат этих восторженных запросов. Этим избранникам, привилегированное положение которых никем не оспаривалось, не было ничего известно о тех мучениях рабской жизни, которая создавала возможность их существования; они держались вдали от индустриального духа наживы горожан, весело проводили жизнь в своих замках, мужественно сражались на полях битвы и изощряли слух и зрение для восприятия изящного, прекрасного, а также и для характерного и энергичного. По их настояниям создавались те художественные произведения, которые делают эту эпоху счастливейшим периодом искусства со времени упадка греческого творчества. Потомки этого дворянства наслаждались бесконечной прелестью и утонченностью звуковых образов Моцарта, которые кажутся бледными и скучными нашей публике, привыкшей ко всяким вычурам, и у императора Йоси-

фа Моцарт искал защиты от наглой эквилибристики исполнителей его «Фигаро».

Не будем сердиться на юных французских кавалеров, которые, восторженно рукоплещая арии Ахилла в глюковской «Ифигении в Авлиде»⁵, сделали дотоле колебавшийся успех этого произведения несомненным; меньше же всего следует забывать, что в то самое время, когда великие дворы Европы сделались военно-политическими лагерями интригующих дипломатов, в Веймаре немецкая княжеская чета⁶ восторженно внимала самым смелым и изящным поэтам немецкой нации.

А теперь властелином общественного эстетического вкуса сделался тот, кто платит художнику взамен того, что раньше воздавало ему дворянство! Тот, кто на свои деньги заказывает себе художественные произведения и требует новых вариаций на старую, излюбленную им тему, но никак не новых тем! Заказчик и властелин этот — *филистер!*

Бессердечнейшее и трусливейшее порождение нашей цивилизации, этот филистер является и самым капризным, самым жестоким и грязным патроном искусства. Хоть он и все позволяет, однако кладет строгий запрет на то, что может напомнить ему, что он должен быть человеком как в смысле красоты, так и мужества; он хочет быть трусливым и пошлым, и этой его воле должно подчиниться искусство — все остальное, как я уже сказал, для него одинаково хорошо. Поспешим отвернуться от него.

Вступать ли нам в сделки с этими господами? Нет! Потому что даже самый унижительный компромисс поставил бы нас все равно в положение отверженных.

Вера, надежда и мужество придут к нам только тогда, когда мы поймем, что современный государственный филистер есть не только обуславливающий, но и обусловленный момент нашей цивилизации; тогда, когда мы исследуем это явление всесторонне, как сделали это по отношению к искусству.

Мужество и вера возродятся в нас не раньше, чем мы, прислушиваясь к биению сердца истории, услышим журчание того вечно живого родника, который скрыт под мусором исторической цивилизации, но течет, неиссякаемый, несущий ту же свежесть. Кто теперь не чувствует того

томления в воздухе, которое предвещает землетрясение? А мы, слышащие журчание этого родника, неужели мы испугаемся землетрясения? Конечно, нет! Ибо мы знаем, что оно только расчистит мусор и создаст русло для родника, по которому потекут его живые волны, видимые нам!

Там, где государственный человек приходит в отчаяние, где у политика опускаются руки, социалист мучается бесплодными системами, где сам философ может только объяснять, но не предвещать, ибо все, что предстоит нам, может сказываться только в произвольных явлениях чувственного выражения, которых нельзя себе представить,— там выступает *художник*, который ясным взором видит образы как они представляются тому стремлению, которое ищет единственной истины — *человека!*

Одному художнику доступно провидеть в образах мир, еще не принявший определенной формы, силой своей творческой потребности наслаждаться еще не сотворенным. Но наслаждение его в творчестве, и, если, отвернувшись от бессмысленного стада, пасущегося на сухом мусоре, он крепко прижмет к груди тех праведных отшельников, которые вместе с ним внимают роднику, он найдет те сердца, те чувства, которые его поймут. Среди нас есть *старшие* и *младшие*. Пусть же старший забудет о себе и полюбит младшего ради того наследства, которое он может вложить в его сердце и которое будет все расти. Настанет день, когда это наследство будет предоставлено на благо людей — братьев всего мира!..

Мы видели, что поэт в своем страстном стремлении к совершенному чувственному выражению дошел до той точки, откуда он увидел музыкальную мелодию как отражение стиха на поверхности моря гармонии. Ему надо было достигнуть этого моря! Только его зеркальная поверхность могла показать поэту желанную картину. Но создать это море силой своей воли он не мог, ибо оно было противоположно его сущности. Оно было тем вторым, с кем ему должно вступить в священный союз; он не мог создать его сам и вызвать к жизни.

Точно так же и художник не в состоянии собственной волей определить и создать необходимую ему, искупающую его жизнь будущего: это есть то второе, противоположное ему, к чему он стремится, к чему его толкает, что,

явившись к нему с противоположного полюса, станет для него реальностью, воспримет и ясно отразит его образы! Но жизнь моря будущего и это отражение не может создать само по себе: оно есть материнский элемент, только рождающий воспринятое им. И это плодотворное семя, которое в нем одном только может произрастать, даст ему поэт, художник настоящего времени. Это семя есть эссенция тончайшего жизненного сока, который собрало прошедшее, чтобы передать его будущему как дорогое оплодотворяющее зерно, ибо *будущее мыслимо лишь постольку, поскольку оно обусловлено прошедшим*. Наконец, мелодия, отражающаяся на зеркальной поверхности моря будущего, есть то ясновидящее око, которым жизнь глядит из глубины морской пучины на яркий солнечный свет, а стих, отражением которого она является, есть собственное произведение современного художника, которое он создал свойственной ему одному силой — силой полноты своего стремления! *Так же, как и этот стих, полное предчувствий художественное произведение неудовлетворенного современного художника сочетается с морем будущей жизни*. В этой грядущей жизни художественное произведение будет тем, чем оно теперь только хочет, но не может быть действительно, а жизнь эта будет уже вполне той, какой она может быть. Она будет такой потому, что воспримет в себя истинное художественное произведение!

Творец художественного произведения будущего есть не кто иной, как художник настоящего времени, который предугадывает жизнь будущего и стремится стать ее составной частью. Кто питает в себе, в собственных своих силах, это стремление, тот уже теперь живет в той, лучшей, жизни. А это может сделать только один из всех — художник.

МУЗЫКА БУДУЩЕГО

*Французскому другу
(Фр. Вилло)*

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ
К ПРОЗАИЧЕСКОМУ ПЕРЕВОДУ
МОИХ ОПЕРНЫХ СОЧИНЕНИИ

Глубокоуважаемый друг!

Вы желали получить от меня лично ясное объяснение тех мыслей, которые я изложил в ряде статей по искусству, опубликованных уже несколько лет тому назад в Германии и привлечших к себе достаточно большое внимание, но в то же время вызвавших и много нареканий, что способствовало во Франции повышенному интересу к встрече со мной. Вы сочли это важным и для меня лично, любезно предположив, что здоровое изложение моих мыслей рассеет многие ошибочные выводы и предубеждения, и в таком случае некоторые робкие критики почувствуют себя свободнее и им будет легче на предстоящей в Париже постановке¹ одной из моих музыкальных драм судить только о самом произведении независимо от представляющейся сомнительной теории.

Признаюсь теперь, что мне было бы нелегко откликнуться на Ваше доброжелательное предложение, если бы не выраженное Вами одновременно желание дать публике перевод либретто моих опер, чем Вы указали мне единственный возможный для меня путь пойти навстречу Вашему предложению. Дело в том, что мне казалось невыносимым снова предпринять странствие по лабиринту теоретических умозрительных рассуждений в чисто абстрактной форме; а по своему огромному нежеланию перечитывать сейчас мои теоретические сочинения я, как мне думается, могу заключить, что в пору их написания я был в совершенно ненормальном состоянии, которое художник может пережить один раз, но повторение которого вряд ли возможно. Разрешите мне прежде всего обрисовать Вам это состояние в его главных чертах так, как я его понимаю теперь. Если Вы предоставите мне для этого некоторое ме-

сто, то, смею надеяться, что, исходя из описания субъективного настроения, я смогу изложить конкретное содержание теорий искусства, повторение которых в чисто абстрактной форме для меня сейчас было бы немислимо и только помешало бы цели моего сообщения.

Ежели мы можем охарактеризовать всю природу в целом как путь развития от бессознательного к сознательному, а в человеческом индивидууме этот процесс всего заметнее, то проследить его на жизни художника особенно интересно уже потому, что именно в нем и в его творениях отражается и осознается мир. Но и у художника (по самой его натуре) творческий импульс совершенно бессознателен, инстинктивен; и даже там, где требуется рассудок, чтобы с помощью близкой художнику техники воплотить образы своей интуиции в объективное художественное творение, даже там окончательный выбор выразительных средств диктуется не размышлением, а инстинктивным импульсом, который как раз и характерен для данного специфического дарования. Необходимость в длительном размышлении наступает только тогда, когда художник наталкивается на значительные трудности в применении нужных ему выразительных средств, то есть тогда, когда ему затрудняют, а то и вовсе запрещают пользоваться средствами, нужными для воспроизведения его художественного замысла. В этом случае особенно тяжело положение того художника, который для наглядного воспроизведения своего замысла нуждается не только в безжизненном материале, но и в группе живых художественных сил. Драматический писатель, чтобы выразить как можно понятнее свое писание, совершенно очевидно, особенно нуждается в такой группе. Для этого ему указывается театр, который в качестве квинтэссенции изобразительного искусства сам с присущими ему особыми законами является определенной отраслью искусства. Драматический писатель подходит к театру прежде всего как к законченному элементу искусства; с ним, с театром, с его своеобразными нравами он должен слиться, чтобы осуществить свой художественный замысел. Если принцип драматического писателя вполне соответствует принципам театра, то не может быть и речи об упомянутом мною конфликте и, чтобы судить о ценности осуществленного в результате такого соответствия произведения искусства, в расчет должно принимать только характер этого соответствия. Когда же, наоборот, эти принципы в основе своей

диаметрально противоположны, тогда легко понять, в какое тяжелое положение попадает художник, принужденный пользоваться для осуществления своего художественного замысла художественной организацией, принципы которой издавна были не теми, что у него.

Убедившись, что я нахожусь именно в таком положении, я был вынужден на определенный период времени прервать более или менее бессознательное художественное творчество, чтобы путем длительных размышлений уяснить себе, в чем причины такого затруднительного положения. Смею считать, что данная проблема никогда ни одним художником не овладевала с такой навязчивостью, как она овладела мною, ибо, конечно, никогда раньше не были так различны и своеобразны привлеченные элементы искусства: здесь должны были слиться воедино, с одной стороны, поэзия и музыка, с другой — современное сценическое пение, то есть оперный театр, самый сомнительный и двусмысленный официальный институт искусства нашего времени.

Разрешите мне, прежде всего, обрисовать Вам чрезвычайно важную в моих глазах разницу в положении, которое занимает относительно оперного театра сочинитель опер во Франции и Италии, с одной стороны, и в Германии — с другой; разница эта столь существенна, что из моего пояснения Вы легко поймете, почему именно немецкий оперный автор неминусомо должен был столкнуться с упомянутой проблемой.

В Италии, где оперный жанр сложился раньше, чем где-либо, перед композитором с самого начала ставилась одна задача: написать ряд арий для определенных певцов, драматический талант которых занимал второстепенное место, и просто-напросто дать этим исполнителям возможность блеснуть своим исключительным мастерством. Стихотворный текст и сцена служили только предлогом для того, чтобы предоставить время и место для демонстрации исполнительского искусства; певицу сменяла танцовщица, которая танцевала совсем то же, что пела певица, и у композитора не было иной задачи, как поставлять варианты на один определенный тип арий. Поэтому здесь господствовало полное согласие даже в мельчайших деталях, ведь композитор сочинял для совершенно определенных певцов и их индивидуальные дарования диктовали поставляемые им варианты. Таким образом, итальянская

опера вылилась в самостоятельный художественный жанр, не имеющий ничего общего с подлинной драмой, чуждый, собственно говоря, и музыке, ибо знатоки искусства относят деградацию итальянской музыки ко времени возникновения в Италии оперы. Это утверждение будет понятно тому, кто составил себе полное представление о величии, богатстве и необыкновенно выразительной глубине итальянской церковной музыки прошлых столетий; так, прослушав «Stabat mater» Палестрины, он никак не сможет согласиться, что итальянская опера — законная дочь этой чудесной матери. После этого краткого отступления, не вдаваясь в дальнейший анализ, запомним одно: в Италии и по сей час еще оперный театр и композитор единоклюсны в своих стремлениях.

Во Франции тоже ничего в этом отношении не изменилось, там только несколько усложнилась задача (как для певца, так и для композитора), потому что во Франции гораздо большее значение, чем в Италии, приобрел драматический писатель. Этому способствовал характер французской нации и непосредственно предшествовавшее опере развитие драматургии и сценической игры, что определило и требования, предъявляемые к оперному искусству. В «Гранд-Опера» выработался свой устойчивый стиль, который, в основных чертах следуя правилам «Théâtre français»*, включил в себя все условности и требования драматического исполнения. Не вдаваясь здесь в более подробную его характеристику, запомним одно: во Франции существовал театр, по образцу которого был выработан стиль, одинаково обязательный и для исполнителя, и для автора; автор получает точно ограниченные рамки, которые он должен заполнить действием и музыкой, имея в виду определенных, хорошо обученных певцов и актеров, с которыми он вполне единоклюсен в своих стремлениях.

В Германию опера дошла как готовый иностранный продукт, по характеру своему совершенно чуждый немецкой нации. Немецкие князья прежде всего призвали к своему двору итальянские оперные труппы вместе с итальянскими композиторами; немецких композиторов посылали в Италию, чтобы там обучиться композиторскому делу. Затем театры стали ставить и французские оперы на немецком языке. Попытки сочинять немецкие оперы сводились к по-

* «Французского театра» (франц.).— *Примеч. пер.*

дражаниям иностранным образцам на немецком языке. Центрального театра, образцу которого можно было бы следовать, у нас никогда не было. Царила полная анархия стилей — итальянский, французский и немецкое подражание обоем; кроме того, делались попытки создать самостоятельный популярный жанр из самобытных, так и не получивших более высокого развития зингшпилей, ибо их всегда вытесняла формально более совершенная заграничная продукция.

Полное отсутствие стиля в оперных постановках, сложившееся вследствие столь различных влияний, свидетельствовало о явно неудовлетворительном положении дела. В негусто населенных городах, где театральная публика была немногочисленна и редко менялась, старались привлечь зрителей разнообразием репертуара и ставили попережку итальянские, французские, немецкие оперы, подражающие и тем и другим, или взятые из самых низкопробных зингшпилей; оперы и трагического и комического содержания, причем пели и играли всегда одни и те же актеры. То, что предназначалось для превосходных итальянских певцов-виртуозов (причем особое внимание уделялось их индивидуальному дарованию), тут кое-как пели, большей частью смехотворно искажая, певцы без всякой школы, без мастерства, пели на языке, характер которого абсолютно не соответствует итальянскому. Рассчитанные на патетическую декламацию с подчеркнута риторическими фразами французские оперы исполнялись в переводах, изготовленных на скорую руку за ничтожную оплату ремесленниками от литературы, которые большей частью не заботились о связи текста с музыкой и допускали такую неправильную просодию, что волосы на голове вставали дыбом. Уже одно это обстоятельство мешало выработать нормальный стиль исполнения и оставляло и певцов, и публику совершенно равнодушными к тексту. Это и породило незаконченность во всем: нет задающего тон и служащего образцом оперного театра с разумными стремлениями, голосовые средства имеющихся певцов недостаточно или совершенно не обработаны, во всем — художественная анархия.

Вы чувствуете, что для настоящего серьезного музыканта такой театр, собственно, не театр. Если по своим склонностям или образованию такой музыкант посвящал себя театру, то он должен был предпочесть писать в Италии для

итальянской или во Франции для французской оперы, и в то время, как Моцарт и Глюк сочиняли итальянские и французские оперы, в Германии подлинно национальная музыка создавалась совсем не на основе оперного жанра. В Германии подлинная музыка за время от Баха до Бетховена достигла необычайной высоты и поразительного богатства и заслужила всеобщее признание, но выросла она в отрыве от оперы, развившись из той ветви музыки, от которой отошли итальянцы, когда у них возникла опера.

Немецкий композитор, имевший достойные примеры в близкой ему области инструментальной и хоровой музыки, глядя на музыкальную драму, не находил в оперном жанре готовых импонирующих ему форм, которые при сравнительном их совершенстве могли бы служить для него образцом. В то время как оратории и особенно симфонии были представлены возвышенными и законченными по форме произведениями, в опере он наткнулся на бессвязный хаос мелких, не получивших развития форм, ибо свободное их развитие было сковано твердо установленными условностями. Чтобы хорошо понять, что я имею в виду, сравните широко и богато развитые формы бетховенской симфонии с музыкальными кусками его оперы «Фиделио». Вы сразу почувствуете, каким связанным, каким скованным ощущал себя композитор, как ему почти нигде не удалось развернуться, почему он, словно стремясь хоть раз прозвучать во всю мощь своего таланта, с силой отчаяния ухватился за увертюру и дал музыкальное произведение небывалой значительности и широты. Неудовлетворенный, отошел он от этой единственной попытки написать оперу, однако все же не отказался от желания найти стихотворный текст, который дал бы ему возможность показать всю мощь своего музыкального дарования. Ему мерещился *идеал*.

В душе немецкого композитора неизбежно должен был возникнуть некий *идеал* оперы, еще ему самому не ясный, то прельщавший, то снова отталкивавший его, ибо в той форме, в которой оперный жанр существовал в *действительности*, он совершенно не удовлетворял его. Немецкое искусство почти во всех своих сферах, а не только в этой, стремится к идеалу, его значение заключается именно в этом стремлении. Разрешите мне несколько подробнее охарактеризовать это значение.

Бесспорно, что у романских народов Европы именно

форма рано достигла большего развития, чем у германских. В Италии, Испании и Франции и для жизни и для искусства были выработаны красивые и отвечающие требованиям этих народов формы, которые вскоре получили общее признание и стали узаконенными для всех областей жизни и искусства, а Германия находилась в этом смысле в состоянии несомненной анархии, которую только увеличивали попытки замаскировать эту анархию, воспользовавшись готовыми формами чужих стран. Вследствие этого явная отсталость немецкого народа во всем, что касалось формы (а эта отсталость касалась почти всего), разумеется, задержала на долгое время развитие немецкого искусства и литературы, и со второй половины прошлого столетия в Германии началось движение, сходное с тем, какое романские народы пережили в начале эпохи Ренессанса. Сперва это движение носило в Германии почти исключительно характер реакции против иностранной, искаженной, а значит, и искажавшей романской формы; но это не могло пойти на пользу как будто только поработанной, а в действительности не существовавшей немецкой форме; вот почему это движение несомненно побуждало искать идеальную, всечеловеческую форму, не принадлежащую исключительно одному народу. Совершенно своеобразное, новое, никогда дотоле не встречавшееся в истории искусства воздействие двух величайших немецких писателей — Гёте и Шиллера — объясняется именно тем, что они первые занялись изучением проблемы идеальной, чисто человеческой формы искусства в ее всеобъемлющем значении и поиски такой формы стали чуть ли не самым существенным содержанием их творчества. Восстав против формы, которая в романских странах еще считалась непреложным законом, они взглянули на эту форму объективно, поняли ее достоинства и недостатки, затем вернулись назад к источнику всех европейских форм искусства — к искусству древних греков — и, обретя необходимую свободу взгляда, постигли античную форму, а от нее перешли к идеальной художественной форме искусства, то есть к всечеловеческой, более не подвластной узким национальным традициям, с тем чтобы и саму эту традицию сделать всечеловеческой, подчиненной только извечным законам.

Таким образом, невыгодное положение немцев по сравнению с романскими народами обернулось выгодным. Скажем, француза вполне удовлетворяет сложившаяся, во

всех своих частях согласованная, законченная форма, и он охотно подчиняется ее законам, с его точки зрения непреложным, и потому считает себя обязанным только постоянно воспроизводить все ту же форму, тем самым обрекая себя на известный застой (в высшем понимании этого слова) своей творческой продуктивности, а немец, полностью признавая преимущество такого положения, все же видит в нем и значительные недостатки; от него не уйдет, что тут еще не созрело, и взору его откроется перспектива идеальной формы искусства, в которой он узрит то, что во все времена обязательно для каждой формы искусства, то, что свободно от пут случайного и ложного. Неизмеримо важное значение такой формы искусства будет в том, что, отказавшись от стеснительных национальных границ, она станет доступна любому народу. Если в литературе этому свойству общепонятности мешает различие европейских языков, то музыке, этому всем людям одинаково понятному языку, дана великая сила, переводя язык понятий на язык чувств, приобщить всех людей к самому сокровенному художественному видению, и приобщение это возможно, когда драматическое исполнение достигнет такой пластической четкости, на которую до сих пор могла претендовать как на ей одной свойственное воздействие только живопись.

Здесь я бегло наметил Вам, как я себе мыслил художественное произведение, которое все яснее рисовалось мне в качестве идеала, и я испытывал настоятельную потребность обосновать этот идеал теоретически, ибо в ту пору мной владело все растущее отвращение к жанру искусства, столь же походившему на мой идеал, как обезьяна на человека, и я чувствовал, что должен бежать от него как можно дальше, замкнуться, уединиться.

Чтобы Вам стал понятнее этот период моей жизни, решите, не докучая Вам биографическими подробностями, обрисовать только своеобразную душевную борьбу, переживаемую композитором, в сердце которого звучит симфония Бетховена, в то время как ему приходится иметь дело с современным немецким оперным театром.

Несмотря на то, что я получил строго научное образование, я уже с юных лет был привержен театру. Моя юность совпала с последними годами жизни Карла Марии фон Вебера, оперы которого периодически ставились в нашем городе — Дрездене. Первые музыкальные впечатления

я получил от этого маэстро, мелодии которого настраивали меня на размышления и мечтательность, в то время как сам он повергал меня в благоговейный восторг. Смерть его в чужом краю переполнила мое юное сердце горестным трепетом. О Бетховене я услышал впервые, когда мне сказали о его смерти, последовавшей вскоре после кончины Вебера. Под впечатлением таких серьезных переживаний я испытывал все большее влечение к музыке. Однако к основательному ее изучению я пришел позднее, когда в дальнейшем занялся классической древностью и во мне пробудилось желание попробовать свои силы в сочинительстве. Я написал трагедию, и мне захотелось сочинить к ней музыку. Говорят, что Россини как-то спросил своего учителя-композитора, необходимо ли для сочинения оперы изучить контрапункт. Тот, имея в виду современную ему итальянскую оперу, дал отрицательный ответ, и ученик охотно воздержался от изучения контрапункта. Мой учитель, преподав мне все трудности контрапунктического искусства, сказал: «По всей вероятности, вам никогда не придется написать фугу, но уже одно то, что Вы можете ее написать, даст вам техническую самостоятельность и облегчит все остальное». Пройдя такую выучку, я вступил на практический путь: стал дирижером театра и начал сочинять музыку для написанных мною оперных текстов.

Вам будет достаточно этой небольшой биографической заметки. После того как я обрисовал положение оперы в Германии, Вы легко представите себе мой дальнейший путь. Ни с чем не сравнимая гложущая тоска, нападавшая на меня во время дирижирования нашими обычными операми, часто сменялась несказанным чувством восторженного блаженства, когда при исполнении время от времени более возвышенных произведений я всей душой ощущал необыкновенную силу совместного воздействия драмы и музыки именно во время их исполнения, воздействия, по своей глубине, проникновенности и одновременно непосредственной живости недоступного никакому другому искусству. При всем моем отвращении к ставшему уже типичным духу наших оперных постановок меня удерживало в театре то, что там могли повторяться такие впечатления, которые, как при свете молнии, показывали дотоле неизвестные мне возможности. В числе особенно ярких впечатлений такого рода вспоминаются мне те, что я пережил, когда слушал в Берлине оперу Спонтини под управлением

самого маэстро; я переживал также возвышенные, благородные чувства и тогда, когда разучивал с небольшой оперной труппой прекрасное творение Мегюля «Иосиф». Когда лет двадцать тому назад я прожил в Париже более или менее долго, постановки в «Гранд-Опера» своим музыкальным совершенством и пластичностью мизансцен произвели на меня ослепительное, вдохновляющее впечатление. Но еще в ранней молодости на меня чрезвычайно большое воздействие оказала своим художественным исполнением одна драматическая певица, для меня непревзойденная, — Шредер-Девриент. Париж, а возможно, и Вы познакомились в свое время с этой высоко одаренной исполнительницей. Ее несравненный драматический талант, неподражаемая гармоничность и индивидуальный характер ее игры, в которых я убедился собственными глазами и ушами, околдовали меня и оказали решительное влияние на мои художественные взгляды. Я прозрел, и понял, что такое исполнение возможно, и пришел к законному желанию требовать того же не только для музыкально-драматического исполнения, но и для музыкально-стихотворного замысла художественного произведения, которое мне даже не хотелось называть оперой. Меня огорчало, что такая актриса в поисках материала для применения своего таланта вынуждена приноравливаться к самой ничтожной оперной продукции, а с другой стороны, я был поражен той задушевностью, той пленительной красотой, которую она сумела вложить в исполнение роли Ромео в слабой опере Беллини², и я подумал, каким шедевром было бы произведение искусства, во всех своих частях достойное артистического таланта такой актрисы и равных ей по таланту актеров.

Чем напряженнее под этими впечатлениями думал я о том, что можно сделать в оперном жанре, чем осуществимее казалось мне выполнение задуманного, если направить в русло музыкальной драмы весь тот богатый поток немецкой музыки, который всколыхнул Бетховен, тем невыносимее и тяжелее становилось для меня ежедневно иметь дело с операми, по существу своему столь бесконечно далекими от внутренне осознанного мною идеала. Разрешите мне опустить описание ставшей в конце концов невыносимой душевной тоски художника, который, все яснее видя возможности осуществить несравненный шедевр, чувствует себя в заколдованном кругу, ежедневно имея дело с жанром искусства, в своей обычной, ремесленной практике диа-

метрально противоположным переполняющему его сердце идеалу. Все мои попытки способствовать реформе самого оперного театра, мои предложения этому институту искусства последовать твердо высказанным мною принципам и самому пойти по пути осуществления моей мечты, взяв за мерило для всех постановок прекрасные, но чрезвычайно редкие в его стенах оперные спектакли, — все мои старания в этом направлении потерпели фиаско. Наконец для меня стало совершенно ясно, какие культурные цели преследует современный театр, в данном случае оперный, и понимание этого переполнило меня таким отвращением, таким отчаянием, что я, видя тщету всех моих попыток реформы, отказался иметь какое-либо дело с этим фривольным институтом.

Я испытывал внутреннее непреодолимое побуждение попытаться объяснить самому себе неподдающееся изменению состояние современного театра его социальным положением. Не буду отрицать, это было бессмысленно, ибо бессмысленно было думать, что учреждение, призванное в основном увеселять и тешить скучающую и потому падкую до развлечений публику, а кроме того, вынужденное давать доход, а значит, снижать цену на постановки, — глупо было думать, что такой театр можно использовать для прямо противоположных целей, а именно — отвлекать публику от мелких каждодневных интересов и настраивать ее на благоговейное восприятие самого возвышенного и глубокого, что доступно духу человека. У меня было время поразмыслить о причинах такого общественного положения нашего театра и сопоставить их с основами тех социальных отношений, которые сами по себе могли бы создать необходимые условия для театра, о котором я мечтал, так же как отношения нашего времени обуславливают современный немецкий театр. Как отдельные редкие постановки с участием гениальных исполнителей показали мне, каким должен быть характер моего музыкально-драматического идеала, так и история дала мне типический образец для мыслимого мною идеального отношения между театром и обществом.

Я нашел его в театре античных Афин, где представления приурочивались к особо чтимым, священным, торжественным дням, где наслаждение искусством соединялось с религиозным празднеством, в котором принимали участие в качестве авторов и актеров достойнейшие мужи афин-

ского государства, подобно жрецам выступая перед зрителями, собравшимися сюда со всей страны и столь преисполненными торжественностью происходящего, что можно было ставить творения таких глубокомысленных авторов, как Эсхил и Софокл, и не сомневаться, что народ поймет их.

С грустью размышлял я об упадке этого несравненного театрального искусства, и вскоре мне стало ясно, чем он был вызван. Вначале мое внимание привлекали социальные причины этого упадка, и я подумал, что их надо искать в причинах упадка античного государства. Исходя из этого, я попытался найти основные социальные положения государственной структуры, при которой, исправив ошибки античного государства, можно было бы создать между искусством и общественной жизнью такое взаимоотношение, какое некогда существовало в Афинах, и даже, если возможно, еще более возвышенное и длительное. Относящиеся к этому мысли я изложил в статье, озаглавленной «Искусство и революция»; от своего первоначального желания опубликовать эти мысли в ряде статей во французском политическом журнале я отказался, когда меня уверили, что сейчас неподходящее время (это было в 1849 году) и привлечь внимание парижской публики к такой теме навряд ли удастся. Более подробное знакомство с содержанием этого памфлета завело бы нас, как я теперь полагаю, слишком далеко; и Вы, без сомнения, будете мне признательны, что я не стану утруждать Вас такой попыткой. Достаточно того, что вышеизложенным я показал Вам, в какие, с виду далекие от искусства, размышления я пустился, дабы поставить на твердую почву мой художественный идеал в той действительности, которая опять-таки существует только в идеале.

Более длительное время занимался я изучением характера упадка великого греческого театрального искусства. Здесь я прежде всего обнаружил одно обращающее на себя внимание обстоятельство: распад, разъединение до того объединенных в совершенной драме отдельных отраслей искусства. Объединенные в мощный союз, все виды искусства, сообща стремясь к общей цели, могли сделать понятными всему народу самые возвышенные и глубокие помыслы человечества, а распавшись на свои составные части, театр уже потерял свое значение вдохновенного учителя общества в целом, и, в то время как народные массы

развлекались сражениями гладиаторов между собой и с дикими зверями, люди просвещенные находили отраду, в одиночестве предаваясь занятиям литературой или живописью. Теперь я понял, как мне казалось, самое важное: до какой бы силы выразительности ни были доведены гениальными художниками отдельные виды искусства, развивавшиеся самостоятельно, нельзя рассчитывать, не впадая в протivoестественность и несомненные ошибки, создать при таком разобшении видов искусства произведение, которое заменило бы то всеильное произведение, какое возможно было создать, только объединив их. Опираясь на высказывания известнейших теоретиков искусства (например, на исследования Лессинга о границах живописи и поэзии), я, казалось мне, пришел к пониманию того, что каждая отрасль искусства в своем развитии доходит в конце концов до предела своих возможностей и перешагнуть этот предел, не рискуя стать непонятным, абсолютно фантастическим, больше того — абсурдным, не дано ни одному виду искусства. Я полагал, что у этого предела в каждом виде искусства обнаруживается стремление соединиться с родственным ему видом; принимая во внимание мой идеал, я, разумеется, должен был живо интересоваться возможностью проследить это стремление в каждом отдельном виде искусства; и в конце концов я подумал, что при необычайном значении новейшей музыки яснее и убедительнее всего я смогу показать это стремление на поэзии и музыке. В то время как я старался путем размышлений представить себе такое произведение, где ради достижения совершенства были бы соединены все отдельные виды искусства, я, само собой разумеется, пришел к сознательному взгляду на тот идеал, который мало-помалу бессознательно у меня выработался и теперь вставал передо мной, как перед требовательным художником. Помня, в какое неправильное положение поставлен театр относительно общества, я считал, что идеальное произведение искусства не может быть достойным образом осуществлено в наше время, и потому назвал свой идеал «Произведение искусства будущего». Я опубликовал под таким заглавием более подробный трактат, в котором обстоятельнее развил вышеизложенные размышления; и этому заглавию обязаны мы (да будет это упомянуто вскользь!) возникновением выдуманного призрака «музыки будущего», который, бродя по страницам французских статей по искусству, шутит над

нами злые шутки, и Вы, конечно, легко догадаетесь, какое непонимание его породило и для какой цели он был выдуман.

Я избавлю Вас, любезный друг, от более детального знакомства с этим трактатом. Я сам придаю ему не больше значения, чем те, которым покажется небезынтересным узнать, как и каким стилем изложения старался в свое время творчески работающий художник уяснить, прежде всего, себе самому проблемы, которыми обычно занимаются профессиональные критики, хотя для них они едва ли столь же насущны, как для него. Содержание моей третьей, более разработанной статьи по искусству, опубликованной мною вскоре после первой под названием «Опера и драма», я тоже расскажу Вам только вкратце, ибо думаю, что подробно изложенная там основная мысль интересна больше для меня и навряд ли может заинтересовать других и сейчас и в будущем. Это были мои очень личные размышления, которые я, подстрекаемый необычайно живым интересом к данному предмету, изложил отчасти в полемическом духе. Я занялся тогда более тщательным изучением соотношения поэзии и музыки, на этот раз применительно к драматическому искусству.

Здесь мне хотелось прежде всего опровергнуть ошибочное мнение, высказанное теми, кто полагал, что оперный жанр, если он и не достиг еще идеала, то во всяком случае подготовлен к его достижению при их непосредственном участии. В Италии, а еще больше во Франции и Германии эта проблема занимала умы выдающихся писателей. Спор, который шел в Париже между глюкистами и пиччинистами: может ли быть достигнут в опере идеал драмы — был, по существу, неразрешим. Те, кто отвечал на этот вопрос утвердительно, полагали, что укрепили свой тезис; но, несмотря на их кажущуюся победу, противники серьезно угрожали им, как только первые утверждали, что в опере музыке принадлежит доминирующая роль и ей, а не поэзии, опера обязана своим успехом. Вольтер, теоретически склонявшийся к первой точке зрения, в конкретном случае все же вынужден был сказать: «*Ce qui est trop sot pour être dit, on le chante*»*.

В Германии, где эта проблема, впервые поднятая Лессингом, обсуждалась Шиллером и Гёте, и притом в самом

* То, что слишком глупо, не говорят, а поют (франц.).

благоприятном для оперы свете, Гёте в разительном противоречии со своими теоретическими взглядами подтвердил высказывание Вольтера: он сам сочинил несколько оперных текстов³ и, дабы не подняться над уровнем оперного жанра, счел за благо быть как можно тривиальнее и в замысле и в его выполнении, и нам остается только сожалеть, что в числе его произведений есть такие в высшей степени поверхностные вещи.

То, что многие умные люди часто придерживались такого благоприятного для оперы взгляда, ни разу, однако, не получившего осуществления, показало мне, с одной стороны, как будто недалекую возможность достигнуть высшего совершенства через слияние в драме поэзии и музыки, но, с другой стороны, я понял глубокую порочность собственно оперного жанра, порочность, которую, по самой ее природе, не мог раньше других осознать композитор и тем более неизбежно должен был упустить из виду поэт. Поэт, если он не был, кроме того, композитором, сталкивался в опере с крепким каркасом музыкальных форм, с самого начала ставящих его в зависимость от совершенно определенных законов, согласно которым он должен был придумать и выполнить заказанную ему драматическую ткань. Изменить в чем-либо музыкальную форму мог только композитор; какова же эта музыка, призванный на помощь поэт, сам того не желая, уяснял себе только потому, что, придумывая сюжет и стихи, был вынужден заметно снижать свои поэтические возможности, доходя до явной тривиальности, которую так заклеймил Вольтер. Разъяснить сомнительность и пошлость, больше того — смехотворность оперных либретто не приходится. Даже во Франции самые благие намерения облагородить либретто сводились, в сущности, к затушевыванию его недостатков. Таким образом, для сочинителя либретто остов оперы был неприкосновенным, чужим для него предметом, по отношению к которому он всегда держался как чужой, как подчиненный, и поэтому, за редкими и неудачными исключениями, действительно большие поэты никогда не имели дела с оперой.

Теперь спрашивается, как мог композитор придать опере идеальное значение, когда поэт, практически соприкасаясь с ней, не мог даже соблюсти те требования, которые мы ставим всякому разумному спектаклю? Как мог это сделать композитор, который, будучи занят лишь разра-

боткой чисто музыкальных форм, рассматривал оперу только как поле для осуществления своего специфически музыкального дарования? По-моему, я точно изложил в первой части моей работы «Опера и драма», как противоречивы и абсурдны были те надежды, которые в этом отношении возлагались на композитора. Отдавая дань восхищения тому прекрасному и увлекательному, что было создано в этой области великими мастерами, и в то же время отмечая слабости их опер, я не имел в виду уменьшать их всеми признанную славу, ибо видел причину этих слабостей в порочности самого жанра. Для меня, собственно, было важно после такого нерадующего изложения одно: доказать, что идеальная опера, как она представлялась многим умным людям, требовала прежде всего решительно изменить самый характер того участия, которое принимал в ее создании поэт.

Стремясь представить себе, что эффективное и решающее участие поэта добровольно и желательно ему самому, я прежде всего обратился к упомянутым выше неоднократно и убедительно высказанным великими поэтами надеждам и желаниям увидеть осуществление идеального оперного жанра. Я постарался понять, в чем суть такого их интереса к опере, и, как мне казалось, нашел этому объяснение в естественной потребности поэта как для замысла, так и для формы использовать материал абстрактных понятий — язык — таким образом, чтобы он воздействовал на чувство. Это стремление доминирует уже при выборе поэтического материала, и только тогда картина жизни человечества может быть названа поэтической, если в ней исчезли все мотивы, которые можно объяснить только абстрактным разумом, исчезли, чтобы предстать в качестве мотивов чисто человеческого чувства; и это же стремление является, несомненно, решающим для формы и выразительности поэтического изображения. В поэтическом языке вместо абстрактного, условного значения слова поэт подставляет его первоначальное, чувственное значение и стихотворным размером и почти музыкальным звучанием рифмы, украшающей строку, добивается определенного воздействия на чувство, замороженное его поэтической фразой. В этом по самой натуре поэта необходимо присущем ему стремлении он доходит в конце концов до предела своей отрасли искусства и тут непосредственно соприкасается с музыкой; самым удачным произведением поэта мы должны бы счи-

тать то, которое в своем конечном завершении стало бы полностью музыкой.

Поэтому я и счел необходимым в качестве идеального поэтического материала указать на мифы, на возникшее в стародавние времена безымянное народное творчество, к которому снова и снова возвращаются великие поэты культурных периодов; в мифах почти полностью исчезает условная, объяснимая только абстрактным разумом форма человеческих отношений, зато в них с неподражаемой конкретностью показано только вечно понятное, чисто человеческое, именно это и придает каждому подлинному мифу легко отличимый индивидуальный характер. Вторую часть своей книги я посвятил относящимся к данной проблеме исследованиям и закончил вопросом: какой должна быть самая совершенная форма изложения такого идеального поэтического материала?

В третьей части я углубился в исследование затронутых здесь технических возможностей формы и пришел к выводу, что *только музыке, достигшей в наше время необычайно богатого, незнакомого прошлым столетиям развития* дано раскрыть эти возможности.

Я сознаю всю важность данного утверждения, и потому мне остается только сожалеть, что я не могу себе позволить развернуто обосновать здесь этот тезис. В вышеупомянутой третьей части я, как мне кажется, обосновал его достаточно убедительно, во всяком случае для себя самого, и теперь, взяв на себя смелость в кратких чертах изложить Вам здесь мой взгляд на этот предмет, я прошу Вас поверить, что те утверждения, которые могут Вам показаться парадоксальными, в книге доказаны во всяком случае более подробно.

Со времени возрождения изящных искусств у христианских народов Европы два вида искусства получили особое развитие и, бесспорно, достигли такого совершенства, которого не знала классическая древность; я имею в виду живопись и музыку. Не подлежит никакому сомнению, что уже в первый век эпохи Ренессанса живопись приобрела чудесный, идеальный смысл, и характер этого смысла для искусства был так хорошо исследован, что мы здесь укажем только на новизну этого явления в области всеобщей истории искусства, а также на то, что оно — неотъемлемая особенность новейшего искусства. В еще более высокой и, как я думаю, более значительной степени можно это ут-

верждать о современной музыке. Совершенно не известная старому миру гармония, ее необычайно широкое развитие и богатое использование при посредстве полифонии — дело последних столетий.

В Древней Греции музыка была только аккомпанементом для танцев; танцевальное движение диктовало и музыке и стихам, которые исполнялись певцом под танцевальный напев, законы ритма, так строго определявшие и стих и мелодию, что греческую музыку (под музыкой обычно понималась и поэзия) можно рассматривать как танец, выраженный в звуках и словах. Эти живущие в народе, первоначально приуроченные к языческим религиозным празднествам танцевальные напевы, включавшие всю совокупность античной музыки, стали применяться и ранними христианскими общинами для постепенно складывавшихся торжественных богослужений. Танцы, как мирские и греховные, были полностью изъяты из этих серьезных религиозных празднеств, точно так же как и самое существенное в античной мелодии — необычайно живой и изменчивый ритм, почему мелодия и приобрела ритмически равномерный характер наших церковных хоралов. По-видимому, лишившись ритмической живости, мелодия потеряла и присущую ей экспрессию; сколь удивительно неэкспрессивна античная мелодия, если отнять у нее украшающий ее изменчивый ритм, мы можем убедиться и сейчас, стоит только представить ее себе без гармонии, которая теперь кладется в ее основу. Для того чтобы усилить экспрессию мелодии согласно ее внутреннему смыслу, христианская мысль и придумала многоголосную гармонию на основе четырехголосных аккордов, характерная смена которых обосновывает теперь экспрессию мелодии, как раньше ее обуславливал ритм. Какую чудесную, неизвестную дотоле задушевность экспрессии приобретает благодаря этому мелодическая фраза, мы убеждаемся, слушая каждый раз с новым волнением непревзойденные шедевры итальянской церковной музыки. Различные голоса, первоначально предназначенные только для одновременного исполнения звука мелодии и лежащего под ним аккорда, получают здесь наконец свободное и красноречивое развитие, и с помощью так называемого искусства контрапункта каждый из этих голосов, являющихся основой собственно мелодии (так называемого *santo ferto*), приобретает самостоятельную выразительность, благодаря чему церковные песнопения, соз-

данные высокоодаренными композиторами, оказывают такое чудесное, до глубины души волнующее воздействие, с которым решительно не может идти в сравнение воздействие любого другого искусства.

Упадок этого искусства в Италии и одновременное возникновение у итальянцев оперной мелодии я не могу назвать иначе как возвратом к язычеству. Потребность в светской музыке, которая возобладала с упадком церкви, итальянцы удовлетворили самым простым образом: они вернули мелодии ее первоначальное ритмическое свойство и применили ее для пения, как раньше применяли для танца.

Я не собираюсь сейчас распространяться о бросающемся в глаза несоответствии между развившимся в созвучности с христианской церковной мелодией современным стихом и навязанной ему танцевальной мелодией, я хотел бы только обратить Ваше внимание на то, что мелодия не имела почти никакой связи со стихом и ее возможные вариации диктовались только певцом-исполнителем. Но больше всего убеждает меня считать возникновение этой мелодии не прогрессом, а регрессом то, что в ней не были использованы гармония и воплощающая ее полифония — изобретение христианской духовной музыки, важность которого не подлежит никакому сомнению. Итальянская оперная мелодия, в основу которой положена очень скудная гармония, может вполне обойтись без аккомпанемента, а в отношении сочетания и связи частей она довольствуется столь бедным построением периодов, что современный образованный музыкант с печальным удивлением взирает на эту убогую, почти детскую форму искусства, тесные рамки которой обрекают на полнейший формальный застой даже самого гениального композитора, имеющего с ней дело.

В Германии то же стремление к секуляризации христианской церковной музыки приобрело своеобразное новое выражение. Немецкие композиторы тоже вернулись к первоначальной ритмической мелодии, которая наряду с церковной музыкой продолжала жить в народе в виде национальных танцевальных напевов. Но они, не пренебрегая богатством христианской церковной музыки, попытались одновременно с подвижной ритмической мелодией разработать и новую гармонию, так чтобы ритм и гармония были в равной степени выразительны. При этом самостоятель-

ное многоголосное движение было не только сохранено, но даже доведено до той вершины, когда каждый голос благодаря искусству контрапункта самостоятельно участвует в исполнении ритмической мелодии, так что эта мелодия звучала теперь не только в первоначальном *canto fermo*, но также и в каждом из сопровождающих голосов. Благодаря этому даже в церковном песнопении там, где лирический порыв требовал ритмической мелодии, могло быть достигнуто одной только музыке свойственное поразительно многообразное впечатление чарующей силы, которое, несомненно, получит тот, кому будет дано услышать в превосходном исполнении одно из вокальных сочинений Баха; укажу здесь (среди других) на восьмиголосный мотет Себастьяна Баха «Пойте Господу песнь новую», в котором лирический порыв насыщенной ритмом мелодии словно вздымается на волнах гармонии».

Но обрисованная здесь ритмическая мелодия, сложившаяся на основе церковной гармонии, развилась особенно свободно и приобрела тончайшую в своем многообразии выразительность в инструментальной музыке. Не говоря пока о большом значении оркестра, я позволю себе прежде всего обратить Ваше внимание на формальное расширение первоначальной танцевальной мелодии. Образование квартета смычковых инструментов дало полифоническому направлению возможность самостоятельно распоряжаться различными голосами, как певческими в церковной музыке, так и оркестровыми; тем самым оркестр был эмансипирован и уже не занимал подчиненного положения только ритмико-гармонического аккомпанемента, в котором он находился до тех пор, а в итальянской опере находится и поныне. В высшей степени интересно и исключительно важно для понимания сущности всех музыкальных форм проследить, как стремления немецких композиторов сводились к одному: богаче и шире развить простую танцевальную мелодию, самостоятельно исполняемую инструментами. Первоначально эта мелодия состояла из короткого периода, в основном четырехтактного, который мог быть вдвое или даже вчетверо больше. Главным желанием наших маэстро было, как мне думается, удлинить эту мелодию и тем самым придать ей более развернутую форму, что способствовало бы и более богатому развитию гармонии. Своеобразная музыкальная форма фуги, примененная к танцевальной мелодии, служила также и для большей

продолжительности пьесы, так как мелодия, исполнявшаяся поочередно всеми голосами, то в уменьшении, то в увеличении, освещалась каждый раз по-новому благодаря гармонической модуляции и получала интересное движение при помощи контрапунктирующих дополняющих и контрастных тем. Второй прием состоял в соединении нескольких танцевальных мелодий, исполнявшихся поочередно, согласнo характерному для каждой выражению, и связанных между собой переходами, в которых особенно помогло искусство контрапункта.

На этой простой основе выросло такое своеобразное произведение искусства, как *симфония*. Гениальный Гайдн первый расширил симфонию и придал ей особую выразительность неистощимым чередованием мотивов, а также разработкой связи между ними. Хотя формальное построение итальянской оперной мелодии осталось по-прежнему весьма бедным, все же в прочувствованном исполнении талантливых певцов, одаренных прекрасным голосом, эта мелодия приобрела чувственно-обаятельную окраску, сладостного благозвучия которой дотоле недоставало немецким инструментальным мелодиям. Моцарт понял это обаяние и, обогатив итальянскую оперу немецкой инструментальной мелодией, в то же время придал оркестровой мелодии все благозвучие итальянского пения. Богатое многообещающее наследие этих композиторов принял Бетховен; он так увлекательно и широко развернул форму симфонии и наполнил эту форму таким неслыханно многообразным и чарующим содержанием, что мы сейчас смотрим на бетховенскую симфонию как на поворотный пункт, ибо она открыла совершенно новую эру в истории искусства вообще, дав миру явление, с которым в искусстве ни одного народа и ни в одну эпоху нельзя найти ничего хотя бы приблизительно схожего.

В этой симфонии инструменты говорят на языке, которого в подобном объеме не знала ни одна предшествующая эпоха, ибо здесь чисто музыкальная выразительность фантастическим многообразием своих нюансов захватывает слушателя, потрясает его до глубины души с недоступной ни одному другому виду искусства силой; постоянно сменяющаяся экспрессия открывает ему такую свободную и смелую закономерность, что она кажется нам убедительнее всякой логики, хотя в ней нет и в помине законов логики; скажу больше: рассудочному мышлению, которое идет

от причины к следствию, здесь не за что ухватиться. Поэтому симфония должна представляться нам откровением другого мира. И поистине в ней выявляется связь мировых явлений, совершенно отличная от их обычной логической связи, из чего прежде всего бесспорно явствует одно: эта связь напрашивается с потрясающей убедительностью и так уверенно воздействует на наше чувство, что совершенно запутывает и обезоруживает логический разум.

Метафизическая необходимость отыскания этой совершенно новой языковой способности именно в наше время, как мне кажется, объясняется тем, что современный язык слов делается все более условным. При внимательном ознакомлении с историей развития языка мы еще и сейчас наталкиваемся в так называемых корнях слов на первоисточник, из которого видно, что образование понятия о каком-либо предмете вначале почти полностью совпадало с вызванным им субъективным чувством; и поэтому, возможно, не покажется нелепым предположение, что первый язык имел большое сходство с пением. Во всяком случае человеческий язык развивался из совершенно чувственного, субъективного восприятия значения слова в сторону все большего абстрагирования, так что в конце концов осталось только условное значение слова, в понимании которого чувство абсолютно не участвует, и сочетание слов и структура языка теперь полностью зависят от грамматических правил, которые доступны изучению. В неизбежном соответствии с развитием людских обычаев и в обычаях и в языке в одинаковой мере вырабатывались условности, законы которых уже нельзя было постичь интуитивно, ибо они налагались правилами воспитания, понять которые можно было только рассудком. Тогда как современные европейские языки, к тому же еще разделенные на множество групп, следуя присущему им стремлению, шли по пути все более заметного развития в сторону чистой условности, музыка приобрела небывалую силу выразительности. Кажется, будто чисто человеческое чувство, стараясь вырваться из тисков условной цивилизации, стремилось найти выход и осуществить требования свойственных ему языковых законов, чтобы с их помощью, освободившись от давления логических законов мышления, получить возможность понятно выразить себя. Совершенно необычайная популярность музыки в наше время, все возрастающий интерес всех слоев общества к произведениям самых глубоких музы-

кальных жанров, все усиливающееся стремление сделать музыку существенной частью воспитания — все это очевидно и несомненно подтверждает правильность того, что современное развитие музыки стало глубокой внутренней потребностью человечества и что в самой музыке, как бы непонятен ни был ее язык, если следовать законам логики, заложено что-то более убедительное, чем законы логики, поощающие к ее пониманию.

Ввиду такого неопровержимого вывода перед поэзией открыты только два пути: или полностью перейти в область абстракции, комбинации понятий и, изображая мир, объяснить его логическими законами мышления (это она и делает в качестве философии), или же глубоко слиться с музыкой, именно с той музыкой, бесконечные возможности которой открылись нам в симфонии Бетховена.

Дорогу к этому поэзия найдет легко, она легко осознает свое глубокое внутреннее влечение слиться с музыкой, как только поймет, что и музыка испытывает некую потребность и что удовлетворить эту потребность может в свою очередь только она, поэзия. Для объяснения этой потребности прежде всего установим неискоренимую особенность процесса человеческого восприятия, которая побуждает к отысканию законов причинности, так что при каждом явлении, которое впечатляет, мы невольно задаем себе вопрос: почему? Прослушивание симфонического музыкального произведения не избавляет от этого вопроса; поскольку симфония не может дать на него ответ, в каузальное представление слушателя вносится некоторая путаница, которая может не только мешать, но даже дать основание к совершенно превратному суждению. Ответить на этот мешающий, но неизбежный вопрос так, чтобы сделать его в какой-то мере сразу ненужным, может только умиротворяющее воздействие произведения поэта — но только поэта, который вполне осознал тенденцию музыки и ее неисчерпаемые выразительные возможности и потому пишет свои стихи так, чтобы они переплетались с тончайшими нитями музыкальной ткани и высказанное понятие могло без остатка раствориться в чувстве. Ясно, что для этого пригодна только эта поэтическая форма, в которой поэт не описывает своего предмета, а создает образное, осязаемое, убедительное о нем представление, а это возможно только в драме. Драма, поставленная на сцене, тотчас же побуждает зрителя к близкому участию в действително, вос-

производящем столь верно (конечно, насколько это в его возможностях) подлинную жизнь, что участие зрителя выражается в человеческом сочувствии, которое скоро переходит в состояние экстаза, и тогда роковой вопрос «почему?» забывается и взволнованный зритель охотно отдается на волю тех новых законов, которые делают музыку такой поразительно понятной — в самом глубоком смысле этого слова — и в то же время дающей единственно верный ответ на это «почему?».

В третьей части последней названной мною работы я попытался подробнее обрисовать технические законы, согласно которым осуществляется такое близкое слияние в драме музыки и поэзии. Вы, разумеется, не будете требовать, чтобы я повторил здесь изложенное в моей работе, ибо предыдущим описанием основных вопросов я, вероятно, уже утомил Вас не меньше, чем себя самого, а по собственному утомлению я вижу, что вопреки своему желанию опять приближаюсь к тому состоянию, в плену которого находился, когда несколько лет тому назад работал над своими теоретическими трактатами, — к состоянию, оказавшему на меня столь болезненное воздействие, что выше я назвал его ненормальным и теперь боюсь впасть в него снова.

Я назвал то состояние ненормальным, так как я тогда чувствовал потребность изложить как теоретическую проблему и тем самым мысленно проанализировать то, что стало для меня достоверно и непреложно из непосредственного восприятия искусства и художественного творчества, а для этого мне было необходимо абстрактное размышление. Но для художественной натуры нет ничего более чуждого и мучительного, чем такое, совершенно противоположное ее обычному, мышление. Поэтому художник и предается ему не с необходимым холодным спокойствием, свойственным профессиональному теоретику; напротив того, его подгоняет страстное нетерпение, не оставляя ему времени, необходимого для тщательной обработки стиля. Ему хочется полностью передать в каждой фразе свой взгляд на искусство, которое всегда предстает перед ним целиком; неуверенность в том, что это ему удалось, понуждает его все снова и снова повторять ту же попытку, и под конец он становится раздражительным и запальчивым, что совершенно недопустимо для теоретика. Он сознает все свои недочеты и ошибки и, снова обеспокоенный этим, то-

ропится закончить работу, вздыхая о том, что, по всей вероятности, его поймет только тот, кто разделяет его взгляд на искусство.

Мое состояние походило на судорогу; я старался теоретически выразить то, что, как мне казалось, я не мог с полной убедительностью сказать непосредственно своим художественным творчеством из-за выше обрисованного мною разногласия моих художественных принципов с принципами нашего официального искусства, в данном случае оперного театра. Из этого мучительного состояния меня влекло обратно к нормальному приложению моего художественного дарования. Я набросал и выполнил драматический замысел таких значительных размеров, что, следуя только требованию сюжета, намеренно отказался от каких-либо возможностей включить его в наш оперный репертуар. Эту музыкальную драму, охватывающую целиком разработанную тетралогию, можно было бы поставить на сцене только при совершенно особых обстоятельствах. Такая мыслимая мною идеальная возможность, при которой я был бы ничем не связан с современной оперой, улыбалась мне и так поднимала мой дух, что, отвлекшись от пустого теоретизирования, я без помех предался художественному творчеству и, словно исцелившись от тяжелого недуга, с головой ушел в занятие, свойственное моей натуре. Произведение, о котором я говорю, теперь уже почти законченное и в музыкальном отношении, называется «Кольцо Нибелунга». Если моя нынешняя попытка предложить Вашему вниманию прозаический перевод других моих оперных текстов Вам по душе, вероятно, я буду иметь возможность сделать то же самое и в отношении этого цикла драм.

И вот тогда, когда я пришел к решению отказаться от дальнейшего художественного общения с публикой, когда, поглощенный новыми художественными замыслами, отдохнул от мучений предпринятой мною трудной вылазки в область умозрительной теории, когда уже ничто не могло побудить меня вернуться к этой области, даже то глупейшее непонимание, которое чаще всего выпадало на долю моих теоретических работ, — именно тогда вдруг изменилось отношение ко мне со стороны публики, на что я совсем не рассчитывал.

Мои оперы, из которых одной («Лоэнгрин») я еще ни разу не дирижировал, а другими дирижировал только в

театре, в котором я раньше работал, теперь с возрастающим успехом ставились все в большем числе немецких театров, а под конец во всех наших театрах и, несомненно, приобрели широкую известность. Это глубоко поразило меня, и я снова убедился в том, что наблюдал во время прежней своей практической деятельности, которая, с одной стороны, отталкивала меня от оперного театра, а с другой — влекла к нему, так как в исключительных случаях сила воздействия отдельных выдающихся по талантности спектаклей открывала передо мной возможности, склонившие меня, как я уже говорил, взяться за работу над идеальными замыслами. Я не присутствовал ни на одной из постановок моих опер и, значит, мог судить о духе этих постановок только из рассказов понимающих друзей, а также из характера того успеха, который они имели у публики. Из рассказов моих друзей я могу себе представить, что дух этих постановок в общем не мог меня настроить на более благоприятный лад по отношению к характеру наших оперных спектаклей вообще. При моих пессимистических взглядах, которые в целом подтверждались, я все же пользовался теперь преимуществом пессимиста тем сильнее радоваться только хорошему, больше того, превосходящему, что появлялось то тут, то там, так как я не считал себя вправе ожидать и требовать этого от оперного театра, в то время как раньше, будучи оптимистом, я предъявлял строгие требования ко всему и это привело меня к нетерпимости и неблагодарности; теперь, когда я совершенно неожиданно узнавал об отдельных превосходных спектаклях, сердце мне переполняло чувство теплой благодарности; если раньше я видел возможность полноценного художественного спектакля только при общем, вполне обоснованном состоянии театрального искусства, то теперь эта возможность представлялась мне достижимой в виде исключения.

Но, пожалуй, я испытывал еще более сильное волнение, когда узнавал о том исключительно теплом приеме, который публика оказывала моим операм даже при очень сомнительной, а часто и очень искажающей постановке. Когда я думаю, как отрицательно и враждебно принимали вначале мои оперы критики, приходившие в ужас от ранее опубликованных мною работ по искусству и упорно считавшие, что мои оперы, хотя они и были написаны в более ранний период, преднамеренно отражают мои теории, тогда

я усматриваю очень важный и ободряющий меня признак в ясно выраженном удовольствии, с которым публика принимает как раз те мои оперы, что отвечают моим художественным принципам. Легко понять, что в свое время, как это и было в Германии, критики, твердившие: «Бегите соблазнительных россиниевских сладкозвучных напевов сирены, не внимайте его легкомысленным пустяковым мелодиям!», не смутили широкую публику, которая осталась верна своим вкусам и по-прежнему с удовольствием слушала эти мелодии. В данном же случае критика непрерывно предостерегала публику, советовала не тратить денег на то, что ни в коем случае не может доставить удовольствие: ведь публика ищет в операх одного — мелодий, а мелодий-то в моих операх и в помине нет, вместо них только скучнейшие речитативы и непонятная музыкальная галиматья — словом, «музыка будущего»!

Вы поймете, какое впечатление должны были произвести на меня не только неопровержимые доказательства действительно большого успеха моих опер у широкой немецкой публики, но и личные заявления о полном перевороте во взглядах и образе мыслей таких людей, которые раньше находили вкус только в самых пошлых операх и балетах и с презрением и негодованием отклоняли всякое требование уделить внимание более серьезному направлению драматически-музыкального искусства. Мне нередко приходилось встречаться с подобными заявлениями, и я позволю себе вкратце изложить Вам, какие умиротворяющие и придающие бодрость выводы я считал возможным из них извлечь.

Совершенно очевидно, что дело тут шло не о большей или меньшей силе моего таланта, ведь даже самые неприязненные критики не отрицали его, они высказывались против моих принципов и старались выпавший наконец на мою долю успех объяснить тем, что талант мой лучше моих принципов. Меня радовало не лестное признание моего таланта, а то, что я исходил из правильного инстинкта, когда представлял себе возможным, добившись пропорционального взаимопроникновения поэзии и музыки, осуществить произведение искусства, которое во время сценической постановки будет воздействовать с такой неотразимой убеждающей силой, что всякая преднамеренная рефлексия растворится в чисто человеческом чувстве. То, что таково было воздействие моих опер, несмотря на все еще

очень слабую постановку (а качеству постановки я придаю большое значение), склоняло меня к еще более смелым взглядам на всемогущее воздействие музыки, и это, я надеюсь, мне удастся в дальнейшем изложить Вам подробнее.

Ясно рассказать об этом трудном и в то же время исключительно важном вопросе я смогу, вероятно, лишь в том случае, если буду говорить только о форме. В своих теоретических работах я пытался одновременно с формой установить и содержание; но именно в теории это можно было только абстрактно изложить, а не показать конкретно, поэтому я неизбежно подвергал себя опасности быть непонятым или превратно понятым. Ввиду этого мне ни в коем случае не хотелось бы, как я уже говорил, и в моем сообщении Вам прибегнуть к тому же приему. Все же я сознаю, что говорить о форме, никак не касаясь ее содержания, затруднительно. Как я уже говорил вначале, Ваше предложение дать Вам одновременно и переводы сочиненных мною оперных текстов убедило меня попытаться должным образом разъяснить Вам мой метод теоретической работы постольку, поскольку я сам его осознал. Поэтому разрешите сказать Вам кое-что об этих моих сочинениях; надеюсь, это даст мне возможность в дальнейшем говорить с Вами уже только о музыкальной форме, что здесь особенно важно, так как о ней распространилось много совершенно превратных представлений.

Прежде всего я должен попросить Вас быть снисходительным: я могу предложить мои оперные тексты только в прозаическом переводе. Работая над стихотворным переводом «Тангейзера», со сценической постановкой которого в скором времени познакомится парижская публика, мы столкнулись с бесконечными трудностями и убедились, что подобная работа требует времени, каким для перевода остальных моих либретто мы не располагаем. Поэтому мне приходится полностью отказаться от мысли, что сочиненный мною текст произведет на Вас впечатление и своей поэтической формой, и удовольствоваться только тем, что Вы познакомитесь с характером сюжета, драматической обработкой и ее принципами, и это обратит Ваше внимание на роль музыки в замысле и трактовке сюжета. Будем надеяться, что прозаический перевод, претендующий только на возможно точную передачу оригинального текста, сделает свое дело.

Первые три вещи («Летучий голландец», «Тангейзер» и «Лоэнгрин») я написал и сочинил к ним музыку еще до работы над теоретическими трактатами, и тогда же они, за исключением «Лоэнгрина», были поставлены на сцене. По ним (будь это вполне возможно на основании сюжета) Вы могли бы проследить, как развивалось мое художественное творчество до того момента, когда я почувствовал необходимость теоретически объяснить себе систему своей работы. Однако я упоминаю об этом только для того, чтобы обратить Ваше внимание на то, как сильно ошибаются, когда утверждают, будто я написал эти три произведения, намеренно подчинив их сформулированным мною абстрактным правилам. Но позвольте Вам сказать, что даже мои самые смелые умозаключения о возможной драматическо-музыкальной форме возникли у меня потому, что в то время я уже вынашивал план своей большой, частично уже сочиненной, драмы о Нибелунгах и, таким образом, моя теория была, собственно, не чем иным, как абстрактным выражением художественного творческого процесса, формировавшегося у меня в голове. Подлинная моя «система», ежели Вам угодно ее так назвать, к этим трем первым моим сочинениям приложима весьма условно.

Однако с последней посланной Вам стихотворной моей драмой «Гристан и Изольда» дело обстоит иначе. Я задумал и написал ее после того, как полностью сочинил музыку к большей части драмы о Нибелунгах. Внешним поводом, побудившим меня прервать эту большую работу, было желание написать вещь меньшего объема, постановку которой можно было бы легче и скорее осуществить; это желание, с одной стороны, вызывалось потребностью наконец снова получить возможность услышать какое-либо свое сочинение, а с другой стороны, это желание представлялось мне осуществимым после уже упомянутых, вселявших в меня бодрость и спокойствие духа, отзывов о постановках в Германии моих более ранних опер. К этому своему произведению я предъявляю самые строгие требования, вытекающие из моих теоретических утверждений, но не потому, что я выполнил его согласно своей системе, ибо всякая теория была начисто мною забыта, а, наоборот, потому, что тут наконец я работал вполне свободно, не считаясь с теоретическими соображениями и во время осуществления своего замысла сам понял, что далеко опере-

дил свою систему. Поверьте, нет более блаженного чувства, чем полнейшая уверенность художника в процессе творчества, которую я ощущал, работая над моим «Тристаном». Возможно, эту уверенность дал мне предшествовавший период размышлений, научивший меня приблизительно тем же способом, как когда-то мой учитель, утверждавший, что, преподав мне труднейшее искусство контрапункта, он научил меня не сочинению фуг, а тому, что приобретается только строгой тренировкой, — самостоятельности и уверенности.

Разрешите мне вкратце вспомнить одну оперу, написанную еще до «Летучего голландца», — «Риенци», произведение, исполненное юношеского пыла и принесшее мне первый успех в Германии, а не только в Дрезденском театре, где оно было поставлено впервые. Наряду с другими моими операми «Риенци» продолжают давать во многих театрах.

Я не придаю особого значения этой вещи, и по замыслу и по формальному выполнению подражательной и обязанной своим написанием ранним впечатлениям от героической оперы Спонтини, а также от опер Обера, Мейербера и Галеви — создателей блестящего жанра парижской «Гранд-Опера». Как я уже сказал, я не придаю особого значения этой своей опере и в разговоре с Вами и вообще сейчас, потому что в ней еще не заметны какие-либо существенные черты позднее появившихся у меня взглядов на искусство; и я не собираюсь изображать себя здесь удачливым композитором опер, мне важно только правильно разъяснить Вам одно проблематичное направление моих тогдашних замыслов. «Риенци» была закончена во время моего первого пребывания в Париже, у меня перед глазами была блестящая «Гранд-Опера», а я был достаточно самонадеян и льстил себя мечтой, что мое произведение будет там поставлено. Если бы этой моей юношеской мечте суждено было когда-либо осуществиться, то Вы, несомненно, должны были бы назвать весьма превратной мою судьбу, отложившую исполнение моей мечты на столь долгий срок за время которого я многому научился и отошел от своей прежней мечты.

Непосредственно за этой пятиактной, огромной по объему, оперой последовал «Летучий голландец», постановку которого я первоначально мыслил в одном акте. Вот видите, как померк блеск парижского идеала; для своих за-

мыслов я теперь начал черпать законы формы не из широко раскинувшегося предо мной всеми признанного моря, а из другого источника. Мое настроение Вам ясно: оно точно отражено в стихотворном тексте «Тангейзера». Какова поэтическая ценность этого моего настроения, я не знаю, зато я знаю, что, сочиняя данное либретто, я чувствовал себя иначе, чем когда набрасывал либретто к «Риенци», тогда еще я думал только об «оперном тексте», который позволил бы мне возможно богаче разработать все уже найденные обязательные формы так называемой большой оперы, то есть интродукции, финалы, хоры, арии, дуэты, терцеты и т. д.

И для либретто к «Тангейзеру» и для всех моих следующих замыслов я раз навсегда отказался от сюжетов из области *истории* и перешел к сюжетам из области саги. Не стану описывать руководившие мною внутренние побуждения, вместо того скажу только о влиянии, какое оказал выбор этих сюжетов на поэтическую и особенно на музыкальную форму.

Я мог пренебречь деталями, необходимыми при описании и изображении того исторически условного, что требуется для понимания событий определенной, далекой от нас, исторической эпохи и что поэтому так обстоятельно описывается современными романистами и драматургами. Тем самым мне не надо было подвергать и поэтический текст и, главное, музыку чуждой — для музыки особенно — трактовке. У саги, какому бы времени и народу она ни принадлежала, есть то преимущество, что надо схватить только чисто человеческое содержание ее времени и ее народа и передать это содержание в ей одной свойственной, чрезвычайно выразительной, а потому легко понятной форме. Достаточно баллады, народного припева, чтобы мы мгновенно и глубоко прониклись характером саги. Сказочная окраска, в которой предстает пред нами чисто человеческое событие, имеет еще и то действительное преимущество, что, умиротворяя, очень помогает поэту предотвратить вышеупомянутый вопрос «почему?». Характерная сцена, а также сказочный тон мгновенно погружают нас в мечтательное состояние, близкое к прозорливости, и нам открывается новая связь явлений вселенной, скрытая от наших глаз, когда мы пребываем в обычном бодрствующем состоянии, оттого-то мы и спрашиваем вечно: почему? А также и оттого, что хотим побороть свой страх пе-

ред непостижимостью вселенной, которая тут становится такой ясной и понятной. Теперь вы легко поймете, что в конце концов музыка должна неизбежно произвести такое очарование, дающее прозорливость.

По вышеупомянутой причине сказочный характер сюжета дает и для поэтического текста то существенное преимущество, что несложная внешняя связь действия легко схватывается и поэтому не приходится задерживаться на внешнем объяснении событий и можно отвести почти весь стихотворный текст показу внутренних мотивов действия, тех внутренних душевных мотивов, которые одни и должны объяснить нам неизбежность данного действия именно тем, что мы сами в глубине сердца сочувствуем этим мотивам.

Просматривая представленные Вам тексты, Вы легко заметите, что я только постепенно понял упомянутое преимущество и только постепенно научился им пользоваться. Одно то, что объем моих либретто увеличивается от раза к разу, свидетельствует об этом. Как вы скоро сами убедитесь, первоначальная робость, мешавшая мне расширить текст, тоже была вызвана тем, что я вначале все еще слишком считался с традиционной формой оперной музыки, делающей невозможным такой стихотворный текст, в котором не было бы бесконечного повтора одних и тех же слов. В «Летучем голландце» я прежде всего старался дать действие в его простейших чертах, исключить ненужные детали — скажем, такие, как интрига, взятая из обычной жизни, — но зато шире развить именно те черты, которые правильно передадут характерную окраску сказочного сюжета, как мне казалось, настолько совпадающую здесь со своеобразными внутренними мотивами действия, что она, эта окраска, сама становится действием.

Возможно, Вы найдете, что в «Тангейзере» значительно убедительнее показано развитие действия из внутренних мотивов. Решающая катастрофа без малейшего нажима вытекает здесь из соревнования миннезингеров, исход которого зависит не от какой-либо посторонней силы, а только от глубоко скрытого душевного настроения, так что даже форма этого исхода чисто лирического характера.

В «Лоэнгрине» весь интерес основан на затронувшем самые сокровенные струны сердца глубоко душевном переживании Эльзы: надо всего-навсего воздержаться от вопроса «откуда?» — и не исчезнут волшебные чары, кото-

рые дают такое чудесное счастье и всему окружающему сообщают такую убедительную правдивость. Как отчаянный крик из глубины женского сердца вырывается вопрос — и чары исчезли. Вы чувствуете, какое странное совпадение: трагический вопрос «откуда?» и упомянутый мною выше теоретический вопрос «почему?»?

И меня, как я уже Вам говорил, донимали эти «откуда?» и «почему?», и волшебные чары моего искусства исчезли на более или менее долгое время. Но за дни покаяния мне удалось преодолеть эти вопросы. Посвятив себя работе над «Тристаном», я избавился наконец от всех сомнений. С полной уверенностью погрузился я в глубины душевных переживаний, и из этого самого заветного внутреннего центра вселенной смело вылепил ее внешнюю форму. Уже из объема этого стихотворного текста Вам станет ясно, что на сей раз я решился применить только к внутренним мотивам действия ту детальную точность, какую сочинителю, работающему над исторической темой, приходится применять для объяснения внешней связи событий в ущерб ясному изображению внутренних мотивов. Жизнь и смерть, значение и бытие внешнего мира находятся здесь в зависимости только от глубоких душевных побуждений, захватывающее действие возникает только потому, что к нему рвется душа, и раскрывается так, как оно сложилось внутри.

Возможно, многое в моем тексте покажется Вам слишком настойчиво вникающим в мир душевных переживаний; и, признав это допустимым для поэта, Вы все же, может быть, не поймете, как он решился доверить исполнение всех этих тончайших нюансов композитору. Тогда, значит, на Вас будет воздействовать та же робость, под влиянием которой я, работая над «Летучим голландцем», набросал в стихотворном тексте лишь очень общие контуры, которые могли быть удобны только для музыкального исполнения. Разрешите мне возразить Вам на это: если в «Летучем голландце» стихотворный текст был рассчитан на то, чтобы бесчисленные повторы фраз и слов, приспособленные под оперную мелодию, дали возможность растянуть эту мелодию до нужного размера, то в музыкальном исполнении «Тристана» нет уже никаких повторов, теперь размеры мелодии предопределяются тканью слов и стиха, то есть сама мелодия уже сконструирована поэтическим текстом.

Если такой метод работы оправдал себя, не согласитесь ли Вы, судя только по «Тристану», признать, что при таком методе работы достигается гораздо более глубокое впечатление, чем при прежнем взаимопроникновении стиха и музыки, и если бы я в то же время смел надеяться, что Вы оцените это либретто выше моих предыдущих, то уже по одному этому Вы должны будете прийти к заключению, что полностью предопределенная стихами музыкальная форма в данном случае пошла на пользу по крайней мере стихотворной работе. Если же таким образом полное предопределение музыкальной формы может придать самим стихам особую ценность и к тому же совершенно в том духе, в каком это желательно поэту, то остается только спросить, не пострадает ли от этого музыкальная форма мелодии, не будет ли она скована в своем движении и развитии?

На это позвольте ответить композитору, глубоко убежденному в правильности своего утверждения: при прежнем методе невозможно было даже представить себе, насколько богаче станут при новом методе мелодия и ее форма, насколько неисчерпаемое их возможности.

Я полагаю, что теперь самое лучшее — закончить сказанное теоретическим обоснованием этого моего утверждения. Попробую это сделать, на сей раз внимательно рассмотрев наконец только музыкальную форму — мелодию.

В частых возгласах поверхностных музыкальных дилетантов, вопящих: «Мелодия, мелодия!», для меня заключается подтверждение того, что их понятие о мелодии взято из тех музыкальных произведений, где наряду с мелодией встречается длительное отсутствие мелодии, и только из-за этого они и придают цену той мелодии, о которой так хлопчут. В Италии в оперу приходила публика, привыкшая проводить вечера в развлечениях; к таким развлечениям принадлежит и оперное пение, которое слушают в перерывах между разговорами; во время разговоров и посещений знакомыми лож музыка не прекращалась, и задача ее была приблизительно та же, что у застольной музыки на больших званных обедах: заглушая разговор, дать возможность не стесняться и говорить громко, а не вполголоса. Музыка, исполняемая с этой целью и во время такого громкого разговора, длится приблизительно то же время, что и итальянская оперная партитура, а та музыка, которую действительно слушают, составляет, дай бог, ее две-

надцатую часть. В итальянской опере должна быть хотя бы одна ария, которую слушают с удовольствием, а чтобы опера имела успех, разговор должен прерываться не меньше шести раз, давая публике возможность внимательно слушать. Если же композитору удастся раз десять за вечер привлечь своей музыкой внимание зала, он стяжает славу гения, богатство мелодий которого неисчерпаемо. Как же можно ставить в вину публике, если она, вдруг попав на оперу, которая требует одинакового внимания в течение всего времени ко всем своим частям, — если эта публика, почувствовав себя вырванной из привычной для нее оперной атмосферы, никак не хочет признать равноценным излюбленным своим мелодиям то, что для нее в лучшем случае может сойти только за несколько облагороженный музыкальный шум, бесхитrostное назначение которого — дать возможность легче заниматься приятным разговором; ну как требовать, чтобы эту музыку действительно слушали? Публика будет долго аплодировать после каждой мелодии, будь их полдюжины, будь даже целая, хотя бы для того, чтобы в промежутках между ними приятно поболтать под шум музыки и тем самым получить от проведенного в опере вечера все, что требуется.

То, что по какой-то непонятной ограниченности считают богатством, просвещенным умам должно представляться бедностью. Основанные на этом заблуждении громкие восторги простительны широкой публике, но не музыкальному критику. Постараемся поэтому посылно разъяснить это заблуждение и его причину.

Прежде всего твердо установим, что *единственная форма музыки — мелодия*, что без мелодии музыка просто не мыслится, что музыка и мелодия нераздельны. Поэтому сказать: «В этой музыке нет мелодии» — в высшем смысле может значить только одно: композитору не удалось создать волнующую, вызывающую определенную эмоцию форму, что попросту говорит о бездарности композитора, о недостатке оригинальности, из-за чего ему и пришлось «слатать» свое сочинение из уже не раз слышанных и потому оставляющих нас равнодушными мелодических фраз. Однако в устах не столь просвещенного любителя оперы и в сопоставлении с подлинной музыкой это высказывание означает, что в виду имеется только одна, определенная, узкая форма мелодии, которая, как мы уже отчасти видели, принадлежит детской поре музыкального искусства, и

свидетельствует только о детском вкусе того, кто получает удовольствие исключительно от такой мелодической формы. Здесь речь идет, собственно, не о мелодии, а о первой, ограниченной, чисто *танцевальной* ее форме.

Поверьте, я не хочу сказать ничего пренебрежительного об этой первоначальной мелодической форме. Мне думается, я доказал, что она лежит в основе совершенной художественной формы бетховенской симфонии, а значит, ей мы обязаны поистине чудесным творением. Но надо принять во внимание одно: эта форма, сохранившаяся в итальянской опере в своем примитивном, неразвитом виде, в симфонии выросла и усовершенствовалась, и теперь ее можно сравнить с ростком, давшим пышно распустившееся цветущее растение. Поэтому я всецело признаю значение первоначальной мелодической формы как формы танцевальной; и, разделяя то основное положение, что во всякой, даже самой развитой, форме всегда можно обнаружить ее первоисточник, иначе она стала бы непонятной, я снова обнаруживаю эту танцевальную форму в симфонии Бетховена; больше того, я рассматриваю эту симфонию как мелодический комплекс идеализированной танцевальной формы.

Однако прежде всего надо принять во внимание, что эта форма распространяется на все части симфонии и в этом-то и есть ее отличие от итальянской оперы, поскольку там мелодия совершенно обособлена и промежутки между отдельными мелодиями заполняются музыкой, которую я не могу назвать иначе как абсолютно немелодичной, потому что эта музыка пока еще носит характер просто шума. Еще у предшественников Бетховена есть эти внушающие опасения пустоты между мелодическими главными мотивами даже в симфонических фразах. Если Гайдн в большинстве случаев мог придать этим вводным фразам очень интересный смысл, то Моцарт, стоявший гораздо ближе к итальянскому пониманию мелодической формы, часто (больше того, почти всегда) впадал в то банальное фразообразование, вследствие которого его симфонические фразы часто звучат для нас как так называемая застольная музыка, то есть как музыка, которая в промежутки между исполнением приятных мелодий предлагает нам и приятный для светского разговора шум; по крайней мере, когда я слушаю постоянно повторяющиеся шумные и хватливые половинные каденции моцартовской симфонии, мне

кажется, будто я слышу переложенный на музыку шум, которым сопровождается сервировка к ужину княжеского стола. Своеобразие и гениальность Бетховена сказались именно в том, что у него совершенно исчезли эти злополучные промежутки, а связи между основными мелодиями сами приобрели характер мелодии.

Как бы ни был интересен процесс работы Бетховена, освещать его более подробно я не буду — это завело бы нас слишком далеко. Но все же я не могу не обратить Ваше внимание на построение первой фразы бетховенской симфонии⁴. В ней мы находим собственно танцевальную мелодию, расчлененную на ее мельчайшие составные части, из которых каждая, нередко состоящая всего из двух звуков, интересна и выразительна благодаря преобладанию то ритмического, то гармонического значения. Эти части снова соединяются во все новые образования, то постепенно нарастающие последовательным рядом, то словно разметанные вихрем, и так захватывают своим пластичным движением, что слушатель все время находится под их воздействием и с напряженным вниманием следит за каждым гармоническим звуком, больше того, за каждой ритмической паузой, постигая их мелодический смысл. Совершенно новым результатом такого приема было значительное расширение мелодии посредством богатого развития всех имеющихся в ней мотивов в большое продолжительное музыкальное произведение, не представляющее ничего иного, как единую связную мелодию.

Обращает внимание, что этот прием, удачно отразившийся на инструментальной музыке, столь же удачно применен немецкими композиторами и к смешанной хоровой и оркестровой музыке, но полноценного применения в опере до сих пор не нашел. Бетховен в своей «Торжественной мессе» использовал хор и оркестр почти так же, как в симфонии: такая симфоническая манера трактовки стала для него возможна потому, что в церковной, общеизвестной музыке в словах текста, имеющих сейчас почти только символическое значение, ему была дана, как и в танцевальной мелодии, форма, которую он расчленением, повторениями, новыми дополнениями и т. п. мог почти так же расчленить и снова связать, как танцевальную мелодию. Но поступить так с текстом драматического произведения мыслящий художник не мог, потому что слова такого текста имеют не только символическое значение, в них дол-

жна быть известная логическая последовательность. Однако это принимали в расчет лишь в отношении текстов, предназначенных только для традиционной формы оперы, а вопрос, возможно ли получить в драматическом сочинении такой эквивалент для симфонической формы, который бы заполнял эту богатую форму и в то же время отвечал внутренним законам драматической формы, — такой вопрос оставался открытым.

Мне думается, затронутую здесь проблему, которую чрезвычайно трудно обосновать теоретически, я легче всего поясню в метафорической форме.

Я назвал симфонию осуществленным идеалом мелодической танцевальной формы. Действительно, музыка в частях бетховенской симфонии, обозначенных как «menuetto» или «scherzo», — это самая настоящая примитивная танцевальная музыка, под которую вполне можно было бы танцевать. Слово бы инстинкт побудил композитора непосредственно коснуться в своем произведении его реальной основы, так сказать, ощутить ту почву, из которой оно выросло. В последующих фразах он все дальше удаляется от возможности исполнить под его мелодию настоящий танец, или это должен быть такой идеальный танец, который относился бы к примитивному танцу так, как симфония к первоначальному танцевальному напеву. Отсюда и некоторая робость композитора, боязнь переступить известные границы музыкальной выразительности, в особенности боязнь настроиться на слишком высокий, трагически-страстный лад, ибо это вызывает в слушателях эмоции и ожидания, от которых пробуждается волнующий вопрос «почему?», а успокоить их своим ответом композитор не в силах.

Танец, который можно было бы исполнить в надлежащем соответствии с его музыкой, эта идеальная форма танца и есть *драматическое действие*. Оно относится к примитивному танцу на самом деле совершенно так же, как симфония к простому танцевальному напеву. Первоначальный народный танец тоже уже выражает действие, большей частью любовную игру. Это простое, присущее чувственным отношениям действие, доведенное в своем развитии до изображения самых сокровенных душевных движений, и есть не что иное, как драматическое действие. Надеюсь, Вы разрешите не приводить доказательства того, что в нашем балете такое действие выражено недостаточно

удовлетворительно. Балет равноценен опере, они исходят из одного и того же ошибочного основного положения и, чтобы прикрыть свою наготу, охотно идут рука об руку.

Поэтому только показанное на сцене драматическое действие может выразить смысл симфонии, а не какая-либо программа, которая скорее возбуждает вопрос «почему?», нежели, умиротворяя, предотвращает его.

В связи с этим утверждением, уже обоснованным мною ранее, я хотел бы только пояснить, какое благотворное воздействие может оказать на мелодическую форму вполне отвечающий ей стихотворный текст, как он может оживить и расширить ее. Симфоническая мелодия, которая одним поворотом гармонии может совершенно изменить настроение, обладает неисчерпаемыми выразительными возможностями, и вполне осознавший это поэт почувствует побуждение и в своей области тоже отозваться на самые тонкие, самые сокровенные ее нюансы. Его уже не будет стеснять прежняя узкая форма оперной мелодии, требующая от него, так сказать, только канвы, бессодержательной и сухой, более того, он подслушает скрытую еще от самого композитора тайну, что мелодическая форма может достигнуть такого бесконечно богатого развития, о котором симфонист даже помыслить не смел, и тогда ничем не скованный поэт, предчувствуя это развитие, свободно осуществит свой поэтический замысел.

Итак, сам симфонист еще робко держится за первоначальную танцевальную форму и даже ради выразительности не решается выйти за рамки, которые ограничивают его этой формой, а теперь поэт громко крикнет ему: «Откинь все сомнения и смело бросайся в волны того моря, которое зовется музыкой; рука об руку со мной ты никогда не потеряешь связь с тем, что доходит до каждого человека; ведь со мной ты всегда найдешь крепкую опору в драматическом действии, а это действие в сценическом исполнении непосредственнее всех стихотворных текстов доходит до людей. Не бойся, пусть твоя мелодия разрастется, пусть она непрерывным потоком изольется на все произведение: в ней ты скажешь то, о чем я умалчиваю, ибо только ты можешь это сказать, а я молча скажу все, потому что я веду тебя за руку».

Понстине значительность поэта лучше всего узнается потому, о чем он умалчивает, чтобы даже молча сказать нам то, чего нельзя высказать словами; но не высказанное

поэтом громко зазвучит у композитора, а безошибочно верная форма его громко звучащего молчания — это *бесконечная мелодия*.

Разумеется, симфонист не может построить свою мелодию без свойственного ему инструмента; этот инструмент — *оркестр*. Мне незачем распространяться о том, что оркестром он будет пользоваться совсем иначе, чем итальянский оперный композитор, в руках которого оркестр был просто-напросто огромной гитарой, аккомпанирующей ариям.

С той драмой, которую я имею в виду, оркестр вступит приблизительно в те же отношения, как хор античной трагедии с драматическим действием. Хор античной трагедии всегда присутствовал на сцене, при нем излагались мотивы происходящего действия, он старался обосновать эти мотивы и вынести свое суждение о действии. Только участие хора всегда носило скорее анализирующий характер, но ни действие, ни его мотивы не затрагивали хора. Оркестр современного симфониста, напротив того, будет принимать так близко к сердцу мотивы действия, что, с одной стороны, только он в качестве воплощенной гармонии даст возможность определенным образом выразить мелодию, а с другой — все время будет сохранять нужное непрерывное течение мелодии и тем самым с убедительной настойчивостью говорить чувству об этих мотивах. Если мы должны считать идеальной ту форму искусства, которая для своего понимания абсолютно не требует рефлексии и в самом чистом виде передает непосредственно чувству воззрения художника, то, согласившись с этими предпосылками и признав в музыкальной драме именно такую идеальную форму искусства, мы должны считать, что оркестр симфониста — чудодейственный инструмент, единственно возможный для этой формы. Совершенно очевидно, что по сравнению с ним и его значением оперный хор, который тоже уже вышел на сцену, полностью потерял значение древнегреческого хора; теперь его можно принять только в качестве действующего лица, а там, где он как таковое не нужен, он должен со временем стать мешающим и излишним, ибо его идеальное участие в действии полностью перешло к оркестру, который все время возвещает о своем присутствии, но никогда не является помехой.

Я снова обращусь к метафоре, чтобы под конец обрисовать Вам самое характерное в той большой, охватывающей все драматическое музыкальное произведение, мело-

дии, которую я имею в виду, при этом я буду говорить о впечатлении, которое она, несомненно, производит. Бесконечное богатство ее нюансов откроется не только знатоку, но и любому профану, как только он должным образом сосредоточится. Поэтому она прежде всего должна воздействовать на настроение, — скажем, так, как воздействует летним вечером прекрасный лес на человека, который, покинув шумный город, вышел на одинокую прогулку. Предоставляя опытному читателю вообразить себе все многообразие душевных настроений, вызванных такой прогулкой, скажу только об особенности полученного от нее впечатления — об ощущении все красноречивее говорящего молчания. Цель произведения искусства в общем можно считать достигнутой, если ему удалось создать это основное впечатление и таким путем, незаметно воздействуя на слушателя, настроить его на более высокий лад; он бессознательно воспримет высокий замысел художника. Когда человек, охваченный всеми впечатлениями леса, надолго погружается в сосредоточенное настроение и, напрягая свои освободившиеся от навязчивого городского шума душевные силы, начинает воспринимать все по-новому, слушать как бы новыми органами чувств, внимать всему проникновеннее, вот тогда он все явственнее и явственнее улавливает беспредельно многообразные оживающие голоса леса, все новые, все разные голоса, которых, как ему кажется, он никогда раньше не слышал; они множатся, растут, необычайно усиливаются, звучат громче и громче, и сколько бы голосов, сколько бы напевов он ни слышал, он снова воспринимает всепобеждающее звонкое пение только как единую грандиозную лесную мелодию, которая уже с самого начала пленила его и настроила на благоговейный лад так же, как пленяла его взгляд темная синева ночного неба, на котором, чем дольше он был погружен в его созерцание, тем отчетливее, тем ярче и явственнее различал бесчисленные сонмы звезд. Эта мелодия будет вечно звучать в нем, но напеть ее он не может; чтобы опять услышать ее всю, ему надо снова пойти в лес, и обязательно летним вечером. Каким глупцом был бы он, ежели бы захотел поймать и приручить одного из сладостных певцов леса, чтобы тот дома насвистал ему частицу грандиозной лесной мелодии! Он услышал бы не что иное, как только, как только... какую мелодию?

Какое бесконечное множество технических деталей я

не затронул в данном беглом и все же, может быть, слишком пространном описании, Вы, конечно, легко себе представите, особенно если подумаете, что этих деталей, по самой их природе, даже в теоретическом описании нельзя исчерпать. В случае, если бы я вздумал разъяснить во всех подробностях мелодическую форму, как я ее мыслю, четко обрисовав ее связь с собственно оперной мелодией и возможности ее развития как в смысле периодического построения, так, главным образом, и с точки зрения гармонии, — в таком случае я неминуемо повторил бы мой прежний бесплодный эксперимент. Поэтому я удовольствуюсь тем, что в самых общих чертах изложу благосклонному читателю ее общее направление, ибо, правду говоря, даже такое изложение уже приблизит нас к тому моменту, когда все разъяснить может собственно только само произведение искусства.

Предполагать, что, подойдя так к этому вопросу, я намекаю на предстоящую постановку «Тангейзера», было бы ошибочно. Вам знакома моя партитура «Тристана», и, хотя мне и в голову не приходит считать ее образцом, Вы все же должны согласиться, что от «Тангейзера» до «Тристана» я сделал большой шаг вперед, гораздо больший, чем в свое время от моей первой концепции — концепции, которой придерживается современная опера, — до «Тангейзера». Итак, тот, кто захотел бы рассматривать данное мое письмо только как подготовку к постановке «Тангейзера», был бы отчасти обманут в своих ожиданиях.

Ежели бы мне был предложен вопрос, полагаю ли я, что парижская публика окажет благосклонный прием моему «Тангейзеру», то я должен был бы ответить, что успехом он в значительной мере будет обязан еще очень заметной связи этой моей оперы с операми моих предшественников, главным образом Вебера. Разрешите мне вкратце указать, в чем именно это сочинение все же уже в какой-то мере отличается от произведений моих предшественников.

Несомненно, все, что я здесь обрисовал как строгое следствие идеального процесса работы мысли, всегда было близко и нашим великим композиторам. Свои заключения о возможности идеального произведения искусства я тоже вывел не из чисто абстрактных размышлений; к таким выводам меня, бесспорно, привели творения наших композиторов. Если перед великим Глюком были только узкие и застывшие в своей неподвижности музыкальные опер-

ные формы, найденные до него и никак им принципиально не раздвинутые, то уже его последователям удалось постепенно расширить и связать их между собой, так что эти формы уже вполне отвечали высоким целям в тех случаях, когда к тому давала повод высоко драматическая ситуация. Я охотнее, чем кто-либо, с восхищением признаю то великое, могучее и прекрасное в драматическо-музыкальном замысле, что мы находим во многих творениях почитаемых нами композиторов и чему мы имеем многочисленные свидетельства, о которых говорить здесь подробнее мне представляется излишним; и я нисколько не скрываю от себя и то, что даже в более слабых произведениях фривольных композиторов я подчас наталкивался на отдельные места, которые поражали производимым ими впечатлением и говорили об уже упоминавшейся мною ни с чем не сравнимой власти музыки, ибо твердой определенностью мелодической экспрессии она поднимает высоко над уровнем личных возможностей даже самого бездарного певца и он производит такое сильное драматическое впечатление, которого вряд ли достигнет своей декламацией самый искусный актер в обычном драматическом спектакле. Но особенно огорчало меня то, что я ни разу не встретил все эти неоспоримые преимущества драматической музыки в виде единого, охватывающего все части оперы, законченного стиля. В самых значительных произведениях за отличными, превосходными фрагментами непосредственно следовали и непонятно бессмысленные, невыразительные, условные и даже фривольные.

Мы почти всюду сохраняем в непосредственной близости абсолютный речитатив и абсолютную арию, что некрасиво и мешает законченному стилю, а тем самым все время прерываем (именно из-за неудачных стихов) музыкальный поток и препятствуем его течению, однако в лучших сценах наши крупные композиторы почти совсем преодолели этот недостаток; самому речитативу там уже дано ритмико-мелодическое значение, речитатив незаметно связывается с более свободной структурой собственно мелодии. Нас, осознавших огромное воздействие таких сцен, должно особенно больно задевать, когда неожиданно врывается банальный аккорд, предупреждающий: сейчас опять начнется сухой речитатив⁵. И так же неожиданно вступает опять весь оркестр с обычной ригурнелью⁶, что возмущает об арии, с той же самой ригурнелью, которая в

другом месте была применена тем же самым композитором для связи и перехода, и применена с таким смыслом, с таким глубоким чувством, что мы ощутили всю ее значительность и красоту, которые открыли нам много интересного в самой ситуации. Но что сказать, когда непосредственно за такой жемчужиной искусства следует отрывок, явно рассчитанный на самые низменные вкусы? Или когда захватывающая своей благородной красотой фраза вдруг оканчивается устойчивой каденцией с обычными двумя рудами и форсированным заключительным звуком, с которым певец совершенно неожиданно покидает того партнера, к кому была обращена эта фраза, и устремляется к рампе, а там глядит на клаву, подавая ей тем самым знак, что пора аплодировать?

Правда, такие несоответствия встречаются, собственно, не у наших действительно больших мастеров, а, скорее, у тех композиторов, на которых мы только удивляемся, как это им удалось овладеть и такой выразительной красотой. В том-то и заключается опасность, что после того прекрасного и совершенного, что уже создали большие мастера, тем самым приблизив оперу к совершенству чистого стиля, все еще возможен возврат к старому и тогда условность оперы проступает еще сильнее.

Несомненно, главная причина тут в унизительной оглядке слабохарактерных художников на оперную публику, с которой в конце концов они только и считаются. Слышал же я, что даже Вебер, этот кристально чистый, благородной души человек, иногда пугался последствий своей строго выдержанной работы и в таких случаях давал жене, как он говорил, право «райка» и просил ее критиковать с точки зрения райка его творческую мысль, с тем чтобы убедить его не столь строго держаться стиля и пойти на разумные уступки.

Таких уступок, которые любимый мной Вебер, мой идеал, считал себя обязанным делать оперной публике, Вы не найдете в моем «Тангейзере», и я считаю себя вправе гордиться этим, а если говорить о форме моего произведения, то она, возможно, и есть то самое существенное, что отличает мою оперу от опер моих предшественников. Для этого мне не потребовалось особого мужества, ибо я составил себе мнение об оперной публике — и мнение весьма благоприятное — по замеченному мною впечатлению, какое оказывает на нее то, что наиболее удачно в современной

опере. Художник, который в своем произведении обращается не к абстрактному, а к интуитивному восприятию, совершенно сознательно исполняет свое произведение не для знатока искусства, а для публики. Художника может пугать только одно: насколько глубоко впитала в себя публика критическое начало и таким образом утратила непосредственность чисто человеческой оценки. Я считаю до сих пор существовавший оперный жанр именно из-за его многочисленных уступок, которые оставляют публику в нерешительности, какого мнения ей держаться, — я считаю этот жанр просто созданным для того, чтобы окончательно сбить с толку публику и помимо ее воли навязать ей несвоевременные и неверные размышления, причем ее замешательство должно еще значительно возрасти из-за болтовни всех тех, которые в своей среде слывут знатоками. Теперь обратим внимание на то, с какой твердой уверенностью высказывает свое мнение публика на спектакле в драматическом театре. Ни за что на свете не согласится она считать нелепое действие разумным, неуместную речь подобающей, неправильный выговор правильным; исходя из этого факта, я думаю, что и в опере мы, несомненно, можем добиться понимания со стороны публики.

Вторым, чем мой «Тангейзер» отличается от собственно оперы, я считаю поэтому *драматический стихотворный текст*, положенный в его основу. Не придавая ни малейшей ценности этим стихам как чисто поэтическому произведению, мне думается, я все же могу подчеркнуть, что при всей его сказочности и чудесах развитие драматического действия дано в нем последовательно и ни в замысле, ни в его выполнении не сделано никаких уступок банальным требованиям сперного либретто. Таким образом, я намерен захватить публику прежде всего самым драматическим действием, да так, чтобы она ни на минуту не была вынуждена выпускать его из виду и чтобы все музыкальное украшение вначале воспринималось ею только как средство для воспроизведения этого действия. Поэтому то, что я не пошел на уступки в сюжете, облегчило мне возможность отвергнуть всякие уступки и в музыкальной части; вот это-то, вместе взятое, и характеризует правильное всего мое «новшество», а совсем не чисто музыкальный произвол, который сочли возможным мне подсунуть под соусом стремления к «музыке будущего».

Позвольте в заключение прибавить, что, несмотря на

большую трудность дать вполне соответствующий поэтический перевод «Тангейзера», я с полным доверием предлагаю мою оперу и парижской публике. На то, на что несколько лет тому назад я пошел бы с великим страхом, теперь я иду с глубоким убеждением человека, который в своем намерении видит дело сердца, а не умозрительное размышление. Таким поворотом в моем настроении я прежде всего обязан отдельным встречам, выпавшим мне на долю за время моего последнего пребывания в Париже. Одна из них сразу же радостно изумила меня. Вы, уважаемый друг, подошли ко мне так, как если бы уже были близко со мной знакомы. Вы не слышали ни одной из моих опер, поставленных в Германии, но уже более или менее давно, как Вы мне сказали, внимательно читаете мои партитуры и хорошо с ними освоились. Знакомство с моими произведениями, приобретенное таким путем, пробудило в Вас желание услышать их здесь. Больше того, Вы пришли к убеждению, что их постановка может рассчитывать на благожелательный прием у восприимчивой парижской публики. Этим Вы внушили мне веру в предпринятое мною дело, так не посетуйте же, что я в награду за это утомил Вас, вероятно, слишком обстоятельным письмом; наоборот, отнеситесь благосклонно к моему, возможно, слишком большому рвению удовлетворить, идя навстречу Вашему желанию, свою заветную мечту и в то же время дать здешним друзьям моего искусства более ясный обзор тех моих мыслей, черпать которые из моих прежних статей по искусству я бы никому не рекомендовал.

Париж, сентябрь 1860

О НАЗНАЧЕНИИ ОПЕРЫ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Во время работы над предлагаемой статьей, задуманной как академический доклад, автор столкнулся с трудностью снова говорить о предмете, по поводу всех аспектов которого уже давно и, как он полагает, достаточно подробно изложил свои взгляды в отдельной книге, носящей название «Опера и драма». Поскольку на этот раз основная мысль может быть изложена только в общих чертах, как того требует размер статьи, то читатель, у которого она вызовет отклик, найдет более подробные разъяснения мыслей и суждений по этому поводу в той, ранее мною написанной, книге. От него не ускользнет то обстоятельство, что если в отношении самого предмета, а именно значения и характера музыкальной драмы, существует полное совпадение между прежней, более подробной, редакцией и настоящей, более сжатой, то в некоторых других отношениях эта статья предлагает новую точку зрения; но вместе с тем она может быть интересна и тому читателю, который отнесся с доверием к написанному ранее.

В моем распоряжении было много времени для того, чтобы снова продумать все то, о чем я уже высказался в печати; конечно, мне хотелось бы не писать, а иметь возможность доказывать правильность своих взглядов практическим путем. Отдельных случаев в моем понимании правильного руководства театром для этого еще недостаточно, поскольку они были осуществлены не полностью вне сферы современной оперы; господствующая театральная стихия нашего времени со всеми присущими ей свойствами, действующими внутри ее и вовне, совершенно антихудожественными, не немецкими, морально и духовно пагубными, как гнетущий угарный туман, сосредоточивается

над местом, откуда, правда, ценой огромных усилий все же удалось однажды показать солнечный свет. Поэтому пусть предлагаемая статья будет воспринята не как усилие автора достичь результатов на арене чистой теории, а как последняя и в какой-то мере теоретическая попытка вызвать участие и найти поддержку в области художественной практики. Тогда станет понятно, что заставило автора, движимого этим единственным стремлением, изменить точку зрения на изучаемый предмет: ему надлежит всегда именно так повернуть захватившую его проблему, чтобы привлечь всех, кто склонен к серьезному ее обсуждению. До сих пор это удавалось с большим трудом; как одинокий странник, он вынужден был произносить только монологи, а в ответ слушать разве что кваканье лягушек из болота нашей театральной критики, что свидетельствует о полной испорченности той сферы, к которой он прикован самой проблемой; ибо это и есть та единственная сфера, где встречаются продуктивные элементы, необходимые для создания самого высокого произведения искусства; к ним должны быть обращены теперь взоры всех, стоящих вне ее, что и явилось бы желанным результатом предлагаемой статьи.

Искренние любители театра сетуют на *оперу*, считая, что она повинна в том, что театр пришел в упадок. Это вызвано явным уменьшением интереса к пьесам с декламацией, а равно и общим упадком драматического театра под влиянием оперы.

Справедливость этого обвинения кажется очевидной. Однако стоило бы все же выяснить, почему так произошло: развитие оперы готовилось начиная с первых попыток современного театра и самые выдающиеся умы не раз внимательно обсуждали возможности драматического художественного жанра, но в результате их одностороннего развития он превратился в современную оперу. Изучая этот вопрос, мы пришли к выводу, что в каком-то смысле оперу подготовили и наши великие поэты. Даже если к этому утверждению отнестись весьма сдержанно, то все же успех произведений великих немецких драматических поэтов и их влияние на характер наших драматических постановок неизбежно заставляет нас серьезно задуматься над тем, каким же образом этому воздействию, то есть влиянию великих поэтических произведений на характер

постановок нашего театра, могла противодействовать опере, и притом столь решающе predetermined театральным художественный вкус. Все это стало бы совершенно ясно, если бы мы исходили из фактических результатов, которые в настоящем театральном *зрелище* совершенно очевидны, как, например, это явственно сказалось в манере игры наших актеров под влиянием драматургии Гёте и Шиллера.

Мы сразу видим последствия этого влияния, ибо способности наших актеров не отвечают поставленной перед ними задаче. Подробное освещение этого вопроса по праву принадлежит истории немецкого театра и уже проделано ею с отличными результатами. Хотя, с одной стороны, мы и ссылаемся на нее, но с другой — оставляем за собой право коснуться более глубокой эстетической проблемы, лежащей в основе всех недостатков, лишь в дальнейшем ходе нашего исследования; а для начала достаточно установить, что наши поэты, ища драматического воплощения своих идеальных устремлений, прибегали к такой форме, при которой природные данные и образование наших актеров оказались бы непригодными. Она потребовала бы от актеров редчайшей, гениальной одаренности, такой, какой обладала, например, Софи Шредер¹, чтобы в совершенстве справиться со своей задачей; для наших актеров, привыкших к естественной стихии немецкой бюргерской сущности, эта задача была бы недоступна и при стремительной попытке ее решить вызывала бы среди них пагубное смятение. Именно этому несоответствию обязан своим возникновением и возможностью совершенствоваться *ложный пафос*, который пользуется весьма дурной славой. На первых порах немецкого актерского искусства ему предшествовала своеобразная гротескная аффектация так называемых «английских комедиантов», которая от них перешла в дикое представление грубо поставленных старых английских, а также и шекспировских пьес; мы еще и сегодня наблюдаем ее в английском национальном театре, пришедшем в полный упадок. Против ложного пафоса было направлено здоровое стремление так называемых «Naturwahren»² («Верные природе»), нашедшее свое выражение в постановках мещанской драмы. Нужно заметить, что если и Лессинг и, не меньше, молодой Гёте много занимались мещанской драмой, то все же главным источником ее жизни были пьесы, которые писали прекрасные

актеры того периода для себя. Однако узкая сфера действия и весьма скромная поэтическая ценность этих произведений призвали ныне наших великих поэтов расширить и улучшить драматический стиль, и если бы при этом господствовало стремление, составлявшее постоянную заботу «Верных природе», то сразу же возникла бы та идеальная тенденция, которой предстояло реализоваться в понятие *поэтический пафос*. Тому, кто хоть немного знаком с этим разделом истории нашего искусства, известно, какие огромные препятствия встречали усилия наших великих поэтов приобщить актеров к новому стилю; но, даже если бы этих препятствий и не было, вряд ли им удалось бы многого достичь, так как и поныне они вынуждены довольствоваться одним лишь искусственным миражем успеха, который непрерывно развивался в виде так называемого ложного пафоса. Поскольку немцы не обладают большими способностями к театру, он вполне соответствовал их способу театральной постановки драмы с идеальной тенденцией и сохранился по сей день, правда, как единственный сомнительный результат во всех других отношениях грандиозного влияния наших поэтов на театр.

Именно то, что выражалось при помощи ложного пафоса, стало тенденцией в концепции драмы наших незначительных театральных авторов: ее содержание было таким же ничтожным, как и сам пафос; здесь нам придется припомнить произведения какого-нибудь Мюльнера³ или Хоувальда⁴ и следовавшего за ними вплоть до наших дней ряда подобных им драматургов, склонных к «патетике». Единственным противодействием этому можно было бы считать снова пестуемую мещанскую драму, написанную прозой, или современную комедию, если бы влияние французской «эффектной пьесы» не было таким огромным, что она оказалась в силах все у нас определить и над всем взять верх. В результате уже окончательно смешались все виды нашего театра и даже от драматургии Гёте и Шиллера мы сохранили для нашей сцены только разоблаченный секрет использования ложного пафоса, то есть *эффект*.

Если все, что написано для театра, и все, что в настоящее время идет на сцене, отравлено этим единственным стремлением к эффекту, а все то, где эта тенденция незаметна, сразу же теряет всякий интерес, то нам не следует удивляться, когда мы видим, что эта тенденция

сохраняется при постановке пьес Гёте и Шиллера, ибо в известном смысле здесь и кроются истоки этой тенденции, возникшей по недоразумению. Потребность в поэтическом пафосе заставила наших поэтов обратиться к *поэтико-риторическому слогу*, совершенно преднамеренно действующему на чувства, но поскольку идеальные намерения этого слога не могли быть ни поняты, ни воплощены нашими поэтически бездарными актерами, то он привел к бессмысленной мелодраматической декламации; ее единственной практической целью был именно эффект, то есть оглушение чувственных ощущений зрителя, что должны были засвидетельствовать яростные «аплодисменты». «Аплодисменты» и «тирада перед уходом», которой непременно надлежало их вызвать, стали душой всех стремлений современного театра: уже пересчитаны «блистательные уходы» в ролях нашей классической драматургии и по их количеству определено достоинство ролей совершенно так же, как определяется ценность итальянской оперной партии; и все же не будем ставить в вину нашим жаждущим аплодисментов служителям Талии и Мельпомены, когда они с завистью, косо поглядывают на оперу, в которой этих «уходов» намного больше и бури аплодисментов обеспечены с большей надежностью, чем в самых эффектных драмах; а поскольку наши театральные авторы в свою очередь живут за счет эффектности ролей наших актеров, то вполне можно понять, что оперный композитор, который так легко этого добивается, поставив соответствующий акцент при помощи крика в конце любой вокальной фразы, мерещится им как ненавистный соперник.

В действительности именно это и служит внешним поводом для сетования, о котором говорилось вначале, а изучив его, мы сразу поймем и его характер. Я уже говорил, что далек от мысли охарактеризовать здесь более серьезное основание этого недовольства, если нам захочется понять его глубже, то раскрыть его внутреннюю сущность, как мне думается, правильное всего было бы путем изучения его внешних признаков, поскольку они вполне доступны наблюдению. Поэтому прежде всего установим, что для всех театральных постановок характерна тенденция, самые скверные последствия которой обнаруживаются в виде домогательства так называемого *эффекта*, и хотя это свойственно и драматическому спектаклю, но опера дает возможность удовлетворить эту жажду в наибольшей степени.

В основе обвинения, которое драма предъявляет опере по поводу ее пошлейших мотивов, кроется, несомненно, досада на то, что опера располагает большим количеством эффектных средств; значительно более справедливым представляется серьезное недовольство актера, который сравнивает явную легкость и малопрстойность этих эффектных средств с куда более трудными усилиями, которых требует от него известная правдивость изображаемых им характеров. Если рассматривать драму только со стороны ее внешнего воздействия на публику, то нужно признать, что, для того чтобы захватить зрителя, в ней прежде всего должны быть понятны как само изображаемое действие, так и скрепляющие его события и поясняющие мотивы, для пьесы же, состоящей из одних только голых декламационных эффектов, лишенной основного, понятно выраженного и тем самым вызывающего интерес действия, это немыслимо. А в то же время опере ныне можно поставить в вину, что ей дозволяется состоять из одного только нанизывания эффектов, рассчитанных на чисто чувственное восприятие, а если в их последовательности обнаруживается удачная смена контрастов, то этого совершенно достаточно, чтобы начисто забыть о полном отсутствии какого-либо понятного или разумного действия.

В этом пункте обвинения явно содержится очень серьезный мотив. Однако при более близком изучении и здесь могут возникнуть известные сомнения. Так как композиторы издавна понимали и особенно ясно почувствовали с недавнего времени, что так называемый оперный текст должен быть интересным, то для их стараний им требуется хорошая *книга*. Для того чтобы опера, особенно в наши дни, могла оказывать сильное воздействие, необходимо, чтобы она была построена на заманчивом или даже интригующем действии, так что трудно совсем отказать свободно построенному оперному либретто в стремлении к драматичности. В этом отношении никоим образом не довольствовались малым, это мы видим из того, что нет почти ни одной пьесы Шекспира и скоро не будет уже ни одной пьесы Гёте и Шиллера, которая не казалась бы вполне пригодной для того, чтобы превратиться в оперу. Это злоупотребление с полным основанием могло вызывать досаду наших актеров и театральных директоров, и они были вправе кричать: «Чего ради мы и дальше будем затрачивать усилия для правильного решения драматиче-

ских задач, если публика бежит от нас туда, где эти задачи легкомысленно искажаются только ради того, чтобы было побольше самых пошлых «эффектов?» Правда, им на это можно возразить: разве немецкой публике нельзя было бы предложить оперу «Фауст» г-на Гуно, если бы наши театральные подмостки действительно сумели донести до нее смысл гётевского «Фауста»? С неопровержимой очевидностью явствует, что, несмотря на все старания наших актеров чего-то добиться монологом Фауста, наша публика оставалась равнодушной, и предпочитала дарить свое внимание арии г-на Гуно на тему о радостях юности, и раздражалась аплодисментами там, где для этого не было никаких оснований.

Нет примера ни более очевидного, ни более огорчительного, на котором можно было бы убедиться, до чего же вообще дошел наш театр. Однако даже и сейчас мы не должны думать, что в этом очевидном упадке винить следует только оперу: в действительности ее появление должно свидетельствовать, скорее, о слабости нашего театра, о невозможности для него в пределах его сферы и при помощи одних только находящихся в его распоряжении выразительных средств соответствовать идеальным задаткам драмы. Именно там, где высший идеал подвергается величайшему опошлению, как в только что приведенном примере, нам становится особенно тревожно, и опыт побуждает нас глубоко заглянуть в природу данной проблемы. Мы могли бы воздержаться от этого настоятельного побуждения, если бы захотели ограничиться только тем, чтобы, установив факт сильной деморализации общественного художественного вкуса, заняться изучением ее причин на широком поприще нашей общественной жизни. Но поскольку, исходя из этой точки зрения, мы пришли к устрашающим результатам, нам уже невозможно пуститься в долгий обходный путь и, полагая возможным возрождение нашей общественной мысли в целом, поверить в ее благотворное влияние, в частности, на художественный вкус нашего общества; поэтому кажется более благоразумным пойти прямым путем исследования основополагающей (и, в конечном счете, чисто эстетической) проблемы и найти ее решение, которое, может быть, позволит нам допустить отрадную возможность обратного воздействия —

воздействия художественного вкуса на общественную мысль.

Чтобы сразу же поставить перед собой точную цель, выдвинем тезис, доказательство которого для нас весьма существенно. Он звучит так.

Допустим, что опера послужила явной причиной упадка театра. Если кажется сомнительным, что этот упадок вызвала опера, то, исходя из преобладающей силы ее воздействия теперь, все же, несомненно, придется признать, что именно опера может быть призвана для возрождения нашего театра; что это удастся ей только в том случае, если она приведет наш театр к таким достижениям, для осуществления которых в ней заложены особые идеальные природные задатки; что вследствие существовавших до сих пор несоответствующих и неудовлетворительных условий для развития этих задатков немецкий театр хирел сильнее, чем французский, которому они не были присущи, в силу чего в более ограниченной сфере ему легко удалось достичь реальной правдивости.

Разумно изложенная теория театрального пафоса разъяснила бы нам, где его можно было издавна предвидеть при идеальном направлении в развитии современной драмы. Здесь было бы поучительно обратить внимание на то, что итальянцы, которые всем тенденциям своего искусства учились прежде всего у античности, почти совершенно не развивали драму с декламацией, а сразу же приступили к попыткам реконструкции античной драмы на основе лирической музыки; таким путем, находясь в одностороннем заблуждении, которое все росло, они создавали оперу. В Италии это происходило потому, что там господствовало изысканное искусство высших общественных слоев нации; современная драма испанцев и англичан, после того как подражания ученых поэтов античным образцам не смогли оказать живого воздействия на нацию, стала развиваться под влиянием истинного народного духа. Только на этой реалистической основе, в которой Лопе де Вега оказался столь немисливо продуктивным, Кальдерон довел у испанцев драму до той идеализирующей тенденции, в которой он в такой мере соприкасался с итальянцами, что во многих его пьесах мы находим элемент оперности. Может быть, и у англичан драма не была бы свободна

от этой тенденции, если бы непостижимый гений Шекспира не сумел даже в реалистической народной драме показать самые благородные образы, заимствованные из истории и сказаний, с таким естественным правдоподобием, что она до сих пор не поддается ошибочным попыткам измерить ее масштабом античных форм. Восхищенное удивление перед непостижимостью и неподражаемостью Шекспира, может быть, не меньше, чем признание истинного значения античности и ее форм, способствовало формированию драматургии наших великих поэтов. И они снова взвешивали превосходные возможности оперы, но в конце концов для них так и осталось неясным, каким же образом, оставаясь верными своей точке зрения, они могли бы найти к ней путь. Даже пленительное впечатление, которое произвела на Шиллера глюковская «Ифигения в Тавриде», не могло заставить его найти модус, чтобы заняться оперой; Гёте определенно полагал⁵, что здесь все решает только музыкальный гений, ибо при известии о смерти Моцарта он счел навсегда утраченными все огромные перспективы музыкальной драмы, которые ему открыл «Дон Жуан».

Таким образом, отношение Гёте и Шиллера позволяет нам глубоко заглянуть в истинную натуру *поэта*. И если, с одной стороны, Шекспир и его приемы казались им непонятными, а с другой, в результате такого же непонимания приемов музыканта они считали, что только ему одному посильна задача идеального оживления драматических образов, то возникает вопрос: как же они — истинные поэты — относились к настоящей драме и могли ли они вообще, будучи поэтами, испытывать призвание к драматургии? Кажется, что сомнение в этом все сильнее овладевало обоими правдивыми мужами, и даже по изменчивой форме их набросков можно предположить, что они постоянно чувствовали себя как бы в состоянии поисков. Если мы попытаемся углубиться в природу этих сомнений, то можем найти здесь признание, что драме недостает поэтической сущности, которую саму по себе, однако, следует понимать как нечто абстрактное, и, только когда материал обретает форму, она становится конкретной. Если невозможно представить себе ни скульптора, ни музыканта, лишённого поэтической сущности, то тогда позвольте спросить: почему же именно то, что приводит их к созданию художественного произведения, действует в них как скрытая сила, а подлинный поэт может прийти

к тому же результату только через осознанный творческий инстинкт?

Не пускаясь в изучение затронутых здесь тайн, мы все же должны помнить, чем отличается умственно и нравственно образованный современный поэт от наивного поэта древнего мира. Тот, прежде всего, сам выдумывал мифы, затем он становился их рассказчиком, произнося эпос вслух, и, наконец, их непосредственным изобразителем в живой драме. Этой троекратной формой прежде других поэтов овладел Платон для своих живых и щедро наполненных мифотворчеством драматических сцен-диалогов⁶, которые с полным основанием (особенно великолепно в «Пир» этого поэтического философа) могут рассматриваться как недостижимый образец настоящей, всегда склонной к дидактике, литературной поэзии. Здесь абстрактно-популярные формы наивной поэзии использовались еще только ради того, чтобы сделать понятными философские тезисы, и сознательно введенная *тенденция* заменяет собою воздействие непосредственно увиденной жизненной ситуации. Использование «тенденции» в драме, разыгранной в лицах, очевидно, казалось нашим великим поэтам удачным способом облагородить существующий популярный театр; к этому мнению их могло склонить уважение к особым качествам античной драмы. Поскольку она достигала своеобразия своего трагизма в компромиссе между стихиями Аполлона и Диониса⁷, в ней могли соединиться на основе ставшей уже почти непонятной древнеэллинской лирики дидактический гимн жреца с более поздним дифирамбом в честь Диониса для пленительного эффекта, который так неотъемлемо присущ трагическим художественным произведениям греков. Действовавшая здесь стихия Аполлона на все времена приковала к греческой трагедии как литературному памятнику особое внимание прежде всего философов и дидактических поэтов; вполне понятно, что это могло привести и наших более поздних поэтов, видевших в ней лишь кажущееся литературное произведение, к мысли, что именно в дидактической тенденции нужно искать подлинное достоинство античной драмы и, следовательно, только внедряя тенденцию в существующую популярную драму, последнюю можно поднять на идеальную высоту. Однако подлинно художественный образ мыслей предостерег их от того, чтобы свою полную жизни драму принести в жертву голой тенденции; но средством, которое

могло ее одухотворить и одновременно поставить на ко-
турны идеальности, могла быть, по их мнению, только за-
ранее продуманная высокая тенденция, тем более что
единственному материалу, который находился в их распо-
ряжении,— орудию для разъяснения понятий, языку слов,—
только таким путем было возможно и полезно придать
благородство и возвышенность. Поэтически выраженная
сентенция могла быть уместна только при высокой тен-
денции; исходившее от нее воздействие на чувственное
восприятие драмы, было возложено на так называемый
поэтический слог. Но это и есть тот самый ложный пафос,
который соблазнил наших великих поэтов при сценическом
воплощении их собственных пьес, и распознавание его долж-
но было вызвать критические размышления после то-
го, как они почувствовали силу воздействия глюковской
«Ифигении» и моцартовского «Дон Жуана». Особенно на
них должно было подействовать то обстоятельство, что
под влиянием музыки драма сразу же перенесла их в сфе-
ру высшего совершенства, откуда самое простое движение
действия представало в преображенном свете. Чувства и
мотив сливались в одном непосредственном выражении
и взывали к самому благородному умилению. Здесь про-
падало всякое желание понять тенденцию, ибо сама идея
осуществлялась перед ними как неоспоримый призыв к
высшему сочувствию. Здесь уже не нужно было произно-
сить: «Кто ищет, вынужден блуждать» или «Бытие не луч-
шее из благ», ибо сокровеннейшая тайна самой мудрой
сентенции обнаруживалась перед ними без всяких покро-
вов в ясной мелодической форме. Если та говорила: «Это
значит», то эта говорила: «Это так и есть!». Высший пафос
стал истинной душой драмы, будто из счастливого мира
мечты явилась перед ними с приятной правдивостью кар-
тина жизни.

Но каким же загадочным должно было казаться нашим
поэтам это произведение искусства! В чем здесь можно
было обнаружить поэта? Несомненно, не в том, где сами
они были так сильны,— не в мысли и не в поэтическом
слоге, что в этих текстах было ничтожно. Следовательно,
если здесь не могло быть речи о поэте, оставался музы-
кант, которому, как казалось, безраздельно принадлежало
произведение искусства. Однако собственный масштаб
этих художников не позволял им признать за музыкантом
силу, которая соответствовала бы огромной силе воздей-

ствия этого произведения. В музыке они явно видели неразумное искусство, нечто отчасти дикое, отчасти нелепое, к чему нельзя было подступиться для подлинно художественного формирования. К тому же у оперы ничтожная, бессвязная конструктивная форма, лишенная всякой доступной пониманию композиционной соразмерности, ее отдельные произвольно составленные части могут претендовать на все, что угодно, но только не на последовательный драматический план. И если это было той драматической основой, которая обобщила в «Ифигении» Глюка распыленную, хаотическую форму в одно захватывающее целое, то невольно возникает вопрос: кто же в таком случае мог занять место оперного поэта и написать для Глюка странный и убогий текст его арий, если бы он сам не пожелал взять на себя задачу «поэта»? Непостижимо было это впечатление высшего совершенства, где, однако, нельзя было обнаружить тех художественных факторов, которые, по аналогии с любым другим искусством, должны были здесь присутствовать. Непостижимость становится еще большей уже независимо от этого глюковского произведения, которое так осмысленно и возвышенно благодаря заимствованному из античности готовому сюжету самого благородного трагического содержания; ибо приходится признать, что опера даже при любой нелепой и поверхностной интерпретации при известных обстоятельствах оказывает ни с чем не сравнимое воздействие в самом идеальном смысле. И эти обстоятельства вступают в силу тотчас, как только большой драматический талант завладевает партиями такой оперы. Вспомним, например, для многих современников незабываемое исполнение партии Ромео в опере Беллини, которое показала нам однажды Шредер-Девриент. Все чувства музыканта должны были противиться признанию какого-либо художественного значения этой насквозь пустой и жалкой музыки, которая прикрывала здесь оперную поэму гротескного убожества, тем не менее спросим любого, кому довелось это пережить, какое впечатление по сравнению с Ромео в исполнении Шредер-Девриент произвел на него Ромео нашего лучшего актера в самой пьесе великого британца? При этом следует засвидетельствовать, что эффект создавала ни в коем случае не вокальная виртуозность, как это бывает у иных наших оперных певиц; здесь удача, поддержанная скромными, но отнюдь не роскошными голосовыми данными,

заклучалась исключительно в драматическом достижении, которое, однако, никогда не удалось бы актрисе, даже равной Шредер-Девриент, в самой превосходной пьесе с декламацией; следовательно это было осуществимо только в музыкальной стихии, всегда способной идеально преобразить даже такую жалкую форму.

Именно это последнее наблюдение могло бы вывести нас на правильный путь, для того чтобы составить суждение и найти фактор, необходимый для создания драматического произведения искусства. Так как в этом случае участие поэта было весьма незначительным, Гёте полагал, что автором оперы следует считать только музыканта; сколь серьезное это имеет значение, нам станет понятно, если мы позволим себе сначала перейти ко второму объекту, непостижимому для наших великих поэтов в области драмы, а именно к своеобразию Шекспира, и его художественного опыта, чтобы найти этому правильное объяснение.

У французов, как представителей современной цивилизации, Шекспир еще и сегодня слышит чудовищным; до самого последнего времени он и для немцев оставался объектом все новых исследований, результаты которых оказывались настолько ненадежными, что самые разнообразные взгляды и утверждения все время снова пытаются найти признание. Так, этому загадочному драматургу, которого уже рассматривали как совершенно неменяемого, дикого гения без всякого художественного образования, недавно стали приписывать самую последовательную тенденцию поучающего поэта. Гёте, который вводит Шекспира в «Вильгельма Мейстера» еще как великолепного писателя, при вторичном изучении этой проблемы опирается в своем суждении (которое становится все более осторожным) на попытку найти воплощение высокой тенденции не в самом поэте, а в характерах действующих лиц, которые проявляются непосредственно в действии. Но чем пристальнее он смотрел на эти образы, тем загадочнее скрывались приемы художника от взгляда исследователя; если ясен был общий план пьесы и невозможно было не понять последовательности в развитии действия, которое подсказывал большей частью сам отобранный материал, то чудесные «случайности», возникавшие при соблюдении плана и в поведении действующих лиц, никак не вытекали из схемы художественной композиции и продуманных поме-

ток и понять их было невозможно. В них выявились действия сильной индивидуальности, в которых часто обнаруживалась необъяснимая переменчивость; о ее подлинном смысле мы только тогда получаем правильное представление, когда уже закрываем книгу и перед нами возникает живая драма в движении, будто в зеркале увиденная картина жизни, полная непреложной, естественной правдивости; нас охватывает священный ужас, как если бы нам явились призраки. А мы хотим этой волшебной игре придать свойства «художественного произведения»! А был ли вообще автор этих пьес *художником*?

То немногое, что известно о его жизни, с наивной непринужденностью говорит, что он был *актером* и *театральным антрепренером*; для себя и своей труппы он придумывал и писал пьесы, перед которыми наши величайшие поэты стоят теперь в удивлении и поистине трогательном смятении: большая часть этих пьес до нас, по-видимому, и вовсе бы не дошла, если бы незаметные суфлерские книги театра «Глобус» не были вовремя напечатаны и тем самым спасены от гибели. *Lope de Vega* — почти такое же чудо — писал свои пьесы в два счета, в непосредственном общении с театром и своими кредиторами. Единственный полный жизненной продуктивности, — наряду с образцовыми поэтами Корнелем и Расином — стоит актер *Мольер*; посреди своего высокого художественного творения стоял Эсхил как руководитель трагического хора⁸. Не поэта, а *драматурга* следует изучать, если нужно объяснить природу драмы; а он одинаково близок как подлинному поэту, так и мимическому актеру, из своеобразной натуры которого драматург и должен возникнуть, если как поэт он хочет «в своем зеркале увидеть жизнь».

Сущность драматического искусства в противоположность его поэтическому методу, и при этом весьма справедливо, оказывается, прежде всего, совершенно иррациональной, ее невозможно охватить, потому что у самого наблюдателя полностью меняется характер. В чем именно состоит это изменение, не составит трудности объяснить, если мы сошлемся на те естественные процессы, которые неизменно происходят при возникновении любого искусства и которые мы отчетливо видим во время *импровизации*. Если бы поэт задумал наметить план действия, которое должны представить импровизирующие мимы, он вел бы себя примерно так, как ведет себя автор оперного текста

по отношению к музыканту; его произведение еще совершенно не вправе претендовать на какую-либо художественную ценность, но она будет в полной мере ему присуща, если поэт освоит дух импровизации мимического актера и создаст план действия, полностью отвечающий характеру этой импровизации, так чтобы мим в своем абсолютном своеобразии мог оказаться в сфере высшей проникновенности поэта. Совершенно несомненно, что произведение поэтического искусства претерпевает при этом сильное изменение, в чем можно было бы своеобразным способом убедиться, слушая насколько возможно правильно записанную импровизацию какого-нибудь большого музыканта. Перед нами лежат высказывания замечательных свидетелей о совершении ни с чем не сравнимом впечатлении, которое произвела на друзей *Бетховена* его долгая импровизация за роялем: поэтому сетование на то, что никто не сумел запечатлеть это вдохновение в записи, нельзя считать преувеличенным, даже помня о великих творениях маэстро, ибо мы знаем по опыту, что и гораздо менее одаренный музыкант, в записанных композициях которого есть и одеревенелость и скованность, может повергнуть нас в полное изумление неожиданно обнаруженным и часто очень плодотворным творческим дарованием в свободной импровизации. Во всяком случае полагаем, что значительно облегчим решение этой чрезвычайно сложной проблемы, если назовем шекспировскую драму *зафиксированной мимической импровизацией высшей поэтической ценности*. Ибо если воспринимать ее так, то сразу станет понятной каждая случайность, которая нам кажется столь неожиданной в поведении и в речах действующих лиц: все они живут одним стремлением сейчас, в это самое мгновение, быть именно такими, какими они должны перед нами появиться, им никогда не придет на ум разговор, который был бы чужд их будто колдовством созданному характеру, а при более внимательном разглядывании нам стало бы просто смешно даже от одной мысли, что в каком-нибудь из этих образов перед нами может обнаружиться поэт. Поэт молчит и остается для нас такой же загадкой как и сам Шекспир. Но его творчество — единственная подлинная драматургия, и ее значение как произведения искусства определяется тем, что ее автора мы можем считать самым пронизательным из всех поэтов, когда-либо творивших.

Драматургия Шекспира дает множество поводов для размышлений: выделим прежде всего те ее качества, которые представляются наиболее важными для нашего исследования. К ним относится то, что каждая драма независимо от всех ее прочих достоинств принадлежит к жанру настоящих, действенных *театральных пьес*, каким этот жанр создавали в разные времена авторы, у которых было к нему призвание, авторы, вышедшие из театра или стоявшие в непосредственной к нему близости; так, например, из года в год обогащались популярные театры французов. Различие состоит только в *поэтических достоинствах* одинаковым образом возникших подлинно драматических произведений. С первого взгляда может показаться, что достоинство драмы определяется величию и значительностью материала, отобранного для развития сюжета. Не только французам удавалось изображать в театре вообще все события современной жизни, но и немцам — несравненно менее способным к театральному делу — с обманчивой достоверностью удавались на сцене происшествия из жизни ограниченной обывательской среды, однако, по мере того как в театре стали изображать великие события, судьбы героев мировой истории и ее мифы, уже окончательно исчезнувшие из обыденного поля зрения и затерявшиеся в далекой выси, способность к правдивому воспроизведению стала ему изменять. Зато мимической импровизацией, которая так далеко не заходила, должен был завладеть поэт, его задачей было выдумывать мифы и создавать для них форму, а для этого нужен был особый, имеющий к тому призванию гений, который сумел бы поднять стиль мимической импровизации до уровня своей поэтической цели. Как удалось Шекспиру поднять своих актеров на эту высоту, пока еще остается для нас загадкой; достоверно известно только, что способности наших актеров терпят фиаско перед поставленной Шекспиром задачей. Остается предположить, что свойственная современным английским актерам своеобразная гротескная аффектация, как мы назвали ее выше, — это остаток одной из природных национальных особенностей англичан, присущей им издавна, когда простому народу в Англии жилось хорошо. Благодаря заразительному примеру поэтического мима она привела однажды к такому расцвету театрального представления, что ему по силам стало справиться с шекспировскими замыслами. Быть может, для того что-

бы объяснить эту загадку, если мы не склонны считать ее просто чудом, мы могли бы сослаться на судьбу великого Себастьяна Баха; огромное множество труднейших произведений для хора, которые он нам оставил, прежде всего заставляют предположить, что для их исполнения в распоряжении маэстро находились несравненные вокальные силы, в то время как на самом деле мы знаем из неопровержимых документов, что он жаловался на жалкий состав* своего школьного хора мальчиков⁹. Известно, что Шекспир очень рано перестал заниматься театром, что мы вполне могли бы объяснить как огромной усталостью, которой стоило ему разучивание пьес, так и отчаянием гения, намного превосходившего стоявшую перед ним «возможность». Но природа этого гения становится нам понятной, только если мы будем исходить из этой «возможности», заложенной в природе мима и поэтому совершенно правильно угаданной гением; и мы вправе, объединив в одной великой общей взаимосвязи все культурные стремления человеческого гения, рассматривать их в каком-то смысле как завещанную великим драматургом своим потомкам задачу на самом деле осуществить эту высшую возможность в развитии дарований мимического искусства.

Кажется, у наших великих немецких поэтов было внутреннее побуждение внести и свой вклад в решение этой задачи. При этом они исходили из совершенно необходимого вывода, что Шекспиру нельзя подражать; это было решающим при замысле каждого нового поэтического произведения любой художественной формы, что мы, оставаясь верными своему предположению, вполне можем понять. Поиски идеальной формы для самого совершенного произведения искусства — для драмы — неизбежно должны были после Шекспира снова привести их к еще более глубокому изучению античной трагедии. О том, почему их предположение найти здесь ответ было ошибочным, говорилось выше, однако мы видим, как этот более чем сомнительный путь привел их к неожиданно новому впечатлению, которое произвели на них благородные произведения оперного жанра, но и он в свою очередь пред-

* Признание одного бывшего участника баховского хора, ставшее среди музыкантов традиционным, свидетельствует о том, как же все-таки происходило исполнение немисливо трудных произведений маэстро. «Сначала он нас порол, а потом они звучали чудовищно», — гласило это удивительное объяснение.

ставляется в высшей степени проблематичным. Здесь заслуживают внимания главным образом два обстоятельства, а именно: то, что благородная музыка какого-нибудь большого музыканта придавала исполнению слабого драматического актера очарование волшебства, недоступное самым гениальным мимическим актерам в драматическом спектакле; и в то же время настоящий драматический талант может так облагородить совершенно нестоящую музыку, что нас покоряет сила исполнения, недоступная этому же таланту в драматическом спектакле. Отсюда неопровержимо явствует, что объяснить это можно только могуществом *музыки*. Но это правомерно сказать лишь о музыке вообще, и при этом остается непонятным, как можно было бы подступиться к странной и ничтожной структуре ее форм, если бы драматический поэт самым недостойным образом к ней не приспособился. В качестве примера мы приводили Шекспира, для того чтобы уяснить себе природу и особенно приемы настоящего драматурга. И как бы ни было здесь почти все таинственно, мы все же установили, что именно мимическое искусство было тем самым, с чем поэт сливался в единое целое; и нам остается сделать вывод, что мимическое искусство подобно жизненной росе, в которую должен окунуться поэтический замысел, чтобы, как будто после волшебного превращения, стать зеркалом жизни. Как только любое действие, даже самое обычное жизненное событие (которое показывает нам не только Шекспир, но и любой настоящий театральный писатель), воспроизведено мимической игрой, оно предстает перед нами в преображенном свете, наделенное объективным воздействием отражения; это отражение, как выясняется из наших дальнейших наблюдений в свою очередь обнаруживается в преображенной чистоте высшего мастерства, едва лишь его напоили из волшебного колодезя музыки, словно перед нами еще только чистая форма, свободная от какой бы то ни было реалистической материальности.

Теперь уже следовало бы рассматривать не форму *музыки*, а формы *музыки*, прошедшей историческое развитие, если бы снова нужно было прийти к заключению о величайших возможностях в развитии дарований мимического драматического искусства, которые тому, кто искал и страдал, мерещились немой загадкой, в то время как они громко о себе звали.

Под формой музыки мы, несомненно, должны понимать *мелодию*; ее особое развитие наполняет историю нашей музыки, и потребность в ней определила развитие знакомой итальянцам лирической драмы в оперу. Если бы подражать при этом следовало греческой трагедии, это привело бы к тому, что с первого взгляда опера казалась бы разорванной на две части — на пение хора и на драматическую декламацию, периодически достигающую «мелопеи»¹⁰; тем самым подлинная драма была бы доверена речитативу, гнетущую монотонность которого в конце концов нарушило бы академически апробированное изобретение арии. Только в ней музыка достигла своей самостоятельной формы в виде мелодии, в силу чего ария справедливо приобрела такое преимущество перед прочими факторами музыкальной драмы, что и сама драма, используемая только как повод, в конце концов превратилась в пустые подмости для показа арии. История мелодии, закованной в форму арии, и есть именно то, что должно нас занимать, если бы не хотели удовольствоваться на этот раз изучением ее в том виде, в каком она предстала перед нашими великими поэтами; ощутив на себе силу ее воздействия, они были тем более взволнованы, поскольку считали, что и в поэзии им придется иметь с ней дело. Несомненно, это был особый гений, сумевший так оживить тесную, стерильную форму мелодической протяженности, что она обрела способность оказывать сильное воздействие; следовательно, ее расширения и идеального раскрытия можно было ожидать только от музыканта, и ход этого развития был уже отчетливо виден при сравнении шедевра Моцарта с шедевром Глюка. Здесь мы наблюдаем растущее богатство чисто музыкальных находок, что было единственным решающим фактором для того, чтобы сделать музыку пригодной для драмы. Уже в «Дон Жуане» Моцарта видно множество драматических характеристик, о которых гораздо более ограниченный музыкант Глюк не мог еще иметь никакого представления. Но именно немецкому гению было предопределено довести музыкальную форму до неисчерпаемого своеобразия, внести живую жизнь в каждую ее мельчайшую частицу, что теперь изумляет мир в музыке нашего великого Бетховена.

Музыкальной форме Бетховена присущи особые признаки, которые делают ее такой же необъяснимой, какой оставалась шекспировская форма для изучавшего ее поэта.

Воздействие и той и другой при всем их различии воспринимается как равное по силе, однако при более глубоко проникновении в сущность этих форм и при созерцании непостижимого своеобразия каждой возникает ощущение, будто объяснить одну из них возможно только при помощи другой. Если в качестве примера мы приведем юмор, как наиболее быстро замечаемую особенность, то мы поймем, что юмор шекспировских персонажей, который мы воспринимаем как непонятную случайность, является перед нами в совершенно тех же очертаниях в бетховенских мотивах, как естественный результат высшего мастерства, более того, как душа, непреложно определяющая мелодию. И мы не можем отказаться от предположения об их изначальном родстве, правильное определение которого мы найдем, если будем его искать в родстве не между музыкантом и поэтом, а между музыкантом и поэтическим мимом. В то время как ни одного поэта ни в какую эпоху невозможно равнять с Бетховеном, все же кажется, что Шекспира единственного можно считать ему равным, ибо как поэт он оставался бы для нас вечной загадкой, если бы мы не поняли, что он прежде всего поэтический мим. Его тайна кроется в непосредственности изображения: здесь — при помощи мимики и поведения, там — при помощи живости тона. Именно то, что непосредственно создают и чему придают форму и первое и второе вместе, и есть подлинное произведение искусства, для которого поэт только намечает план, и этот план удачен лишь в том случае, если поэт исходит из самой природы обоих этих факторов.

Мы уже раньше пришли к выводу, что шекспировскую драму лучше всего понять, если считать ее зафиксированной мимической импровизацией; и если мы высказали предположение, что высшая художественная ценность, при том что она прежде всего зависит от благородства материала, должна быть обеспечена художественному произведению возвышенным стилем импровизации, то теперь мы не ошибемся, если будем считать, что его художественная ценность в такой же мере зависит от музыки, которая должна соответствовать этому произведению, в какой бетховенская музыка соответствует шекспировской драме.

Если бы удалось устранить то, что составляет трудность использования бетховенской музыки в шекспиров-

ской драме, музыкальная фраза в результате своего полного освобождения от каких бы то ни было оков могла бы достичь высшего совершенства. Наших великих поэтов продолжало беспокоить, что опера, так же как и инструментальная музыка Бетховена, все еще напоминала остов строения, основной план которого опирается не на подлинную сущность музыки, а, скорее, на ее тенденцию, распоряжавшуюся оперной арией и балетным танцем; с другой стороны, неразрешимая задача построения условной музыкальной фразы, так удивительно ожившей благодаря бетховенской мелодии, теперь — при идеальном упорядочении высшей свободы — могла бы совершенно исчезнуть; это значит, что и с этой стороны музыка обрела бы непостижимо живой облик шекспировской драмы, которая, если сравнить ее возвышенную направленность с античной трагедией, производит то же впечатление, что живая природа в сравнении с произведением архитектуры; но при этом ее осмысленная соразмерность обнаруживалась бы в той непогрешимой надежности воздействия, которая присуща произведению искусства. И здесь следует сразу же указать на необычайную новизну идеально естественной формы такого произведения искусства, мыслимую только при содействии немецкого языка как самого богатого из современных самобытных языков; она долго смущала бы мнение, когда ее пытались бы измерить масштабом, который она совершенно переросла; соответствующим ей новым мерилom могло служить впечатление того счастливица, которому довелось услышать незаписанную импровизацию несравненного музыканта. Ныне великий драматург научил нас фиксировать и эту импровизацию, ибо в самом совершенном произведении искусства, какое только можно себе представить, с беспредельной ясностью должно продолжать жизнь самое возвышенное вдохновение обоих художников как сущность мира, которая дает нам увидеть себя в зеркале мира.

Если в отношении этого художественного произведения искусства мы и дальше будем придерживаться характеристики «поэтически совершенная мимико-музыкальная импровизация, зафиксированная с высшей художественной вдумчивостью», то одного только эмпирического восприятия его будет достаточно, чтобы перед нами с поразительной ясностью открылся путь к его практическому осуществлению. В каком-то одном, очень важном, смысле

для наших великих поэтов все могло заключаться в том, чтобы найти в драме высокий пафос и, наконец, техническое средство для его точного закрепления. Шекспир, несомненно, заимствовал свой стиль из инстинкта мимического искусства: если, ставя свои драмы, он был связан иногда большим, иногда меньшим дарованием своих актеров, они все в какой-то мере должны были быть Шекспирами, как и сам он в любой момент полностью становился изображаемым персонажем, и у нас есть основание для того, чтобы предполагать, что в исполнении пьес гений Шекспира можно различить не только как его тень, лежащую на театре. Музыка приковала к себе внимание наших поэтов тем, что она обладает самой чистой формой, и при том формой, лучше всего воспринимаемой чувствами: абстрактное арифметическое число, математическая фигура выступают здесь перед нами как образ, неотвратно влияющий на чувства, то есть как и мелодия; и ее можно безошибочно зафиксировать для чувственного воспроизведения, в то время как поэтический слог записанной речи предоставляется на усмотрение декламатора. То, что самому Шекспиру было невозможно практически, то есть быть мимом каждой своей роли,— то с наивысшей точностью удается композитору каждый раз, когда он говорит с нами через музыканта-исполнителя. Переселение души поэта в тело исполнителя происходит здесь по безошибочным законам самой надежной техники; и композитор, определяющий ритм* для технически правильного исполнения своего произведения, сливается в одно целое с музыкантом, исполняющим его произведение; нечто совершенно подобное дозволено было бы сказать о художнике изобразительного искусства по отношению к произведению, выполненному красками или в камне, если бы можно было говорить о переселении души художника в его безжизненный материал.

Если это удивительное могущество музыканта мы относим к той способности его искусства, которая нам уже известна из опыта, упомянутого вначале,— а именно что даже незначительная музыка, если только она не вырождается в пошлый гротеск некоего излюбленного сегодня

* Ритм должен быть правильным, это имеет решающее значение, ибо неправильный ритм сразу же уничтожает всякое очарование, о чем я поэтому так подробно высказался в другом месте.

оперного жанра, дает возможность значительному драматическому таланту достичь результатов, какие в другом случае были бы для него невозможны, и что благородная музыка в известной мере способствует достижениям незначительного драматического таланта, которые в других условиях были бы для него вообще немислимы,— то вряд ли у нас возникнет сомнение, почему эта мысль приводит в полное смятение современного поэта, как только он при помощи единственного находящегося в его распоряжении средства, то есть при помощи того языка, каким теперь с нами говорят журнальные статьи, начинает претендовать на успех своих попыток создать благородную драму. Наше предположение о том, что музыкальной драме предопределено достичь высшего совершенства, должно было бы действовать воодушевляюще, а не угнетать, ибо речь здесь идет прежде всего о чистоте большого и многообразного жанра драмы, сегодняшние блуждания которой не только усилились, но и стали очевидными в результате действительности современной оперы. Для того чтобы все здесь стало ясно и чтобы можно было точно определить сферу будущей преуспевающей продуктивности драмы, нашим драматургам разумно было бы изучить происхождение современного театра, но при этом не искать его корней в античной драме. По своей форме она явно самобытное творение эллинского духа, его религии, его государства, так что предположение о том, что ей следует подражать, неминуемо приведет к величайшим заблуждениям. Напротив, история современного театра показывает нам на пути его развития такое множество превосходных произведений высшей художественной ценности, что следовало бы с полным основанием и без всякого смущения и дальше идти этим путем. Настоящая театральная пьеса в самом современном смысле, несомненно, должна быть превосходным и неизменным здоровым основанием всех дальнейших драматических устремлений; для того чтобы добиться здесь удачи, необходимо прежде всего правильно понять дух театрального искусства: его основа заложена в самом мимическом искусстве и использовать его нужно не для того чтобы порождать тенденции, а для того чтобы отразить на самом деле увиденные картины жизни. Французы, у которых еще недавно были отличные пьесы, разумеется, уже отказались от надежды каждый год видеть у себя нового Мольера, да и для нас не в каждом календаре

указан час рождения нового Шекспира. Если в конечном счете речь идет об удовлетворении идеальных претензий, то как раз следовало бы гораздо меньше, чем это было возможно до сих пор, остерегаться предела силы воздействия задуманного нами всемогущего драматического произведения искусства, до которого эти требования были бы вправе подняться. Этот предел можно было бы точно установить в тот момент, когда пение в этом художественном произведении вынуждено уступить место речи. Но это отнюдь не свидетельствует о том, что здесь абсолютно низкая сфера, а лишь о том, что она совершенно иная, иного характера, и мы сразу же получим представление об этом различии, если представим себе некое произвольное побуждение к эксцессу, который заставляет наших лучших драматических певцов во время пения какое-то решающее слово *проговорить*. Прибегнуть к этому испытывала потребность Шредер-Девриент в опере «Фиделио», в ситуации, вызывающей высшую степень ужаса, когда она, угрожая тирану пистолетом, поет: «еще один шаг, и ты — мертв»; последнее слово этой фразы она неожиданно не пела, а с выражением страшного отчаяния на самом деле говорила. Неописуемо сильный эффект этого приема ощущал каждый как внезапный скачок из одной сферы в другую, и его возвышенность состояла в том, что мы действительно, будто при вспышке молнии, на какое-то мгновение получали доступ в обе сферы, из которых одна была идеальной, а другая — реальной. Было очевидно, что идеальная в какой-то момент оказывается неспособной вынести тяжесть, которую она передает другой; и поскольку ныне существует обыкновение охотно приписывать страстной, взволнованной музыке только патологическую стихию, то было удивительно именно на этом примере увидеть, насколько нежна и идеальна форма ее истинной сферы, ибо в ней не может содержаться реальный ужас действительности, в то время как душа всего сущего, несомненно, лишь в ней одной находит свое чистое выражение. Итак, очевидно, существует такая сторона жизни, которая имеет к нам самое серьезное отношение; ее грозные поучения становятся нам понятны только в одной области наблюдения — там, где музыке надлежит молчать; быть может, эту область можно надежнее всего измерить, если нас поведет по ней необыкновенный мим Шекспир и приведет к той крайней ее точке, где мы увидим его

в отчаянии от усталости, что, как мы полагаем, и следует считать причиной его преждевременного ухода из театра. Эту область, если и не как основную, то все же как историческое явление, нужно самым надежным способом показать. Сделать ее реальную ценность для человеческого познания наглядной всегда должно оставаться уделом поэта.

Задуманное нами, написанное и поставленное музыкальное драматическое произведение искусства могло бы оказать чрезвычайно важное влияние и многое своим воздействием прояснить, о чем здесь можно было сказать только в общих чертах; оно могло бы оказать воздействие не только на наиболее родственный ему жанр драмы, но и на все области искусства, хотя бы отдаленно соприкасающиеся с драмой, в том случае, если бы и способ его исполнения перед публикой был совсем иным, но при этом удачно соответствовал подлинной природе этого произведения и тем самым способствовал беспристрастности суждений. Оно настолько сродни опере, что правомерно было бы охарактеризовать его в предлагаемом обсуждении просто как оперу, достигшую своего назначения: ни одна из его возможностей, открывшихся перед нами, не была бы столь очевидной, если бы она отчетливо не выступала в опере вообще, и особенно в превосходных произведениях великих композиторов. Совершенно несомненно, что это была только душа музыки, которая в своем постоянно обогащавшемся развитии влияла на оперу в таком направлении, что опера могла ее опасаться. Поэтому если мы снова попытаемся объяснить себе, почему же опера потеряла свое доброе имя, то причину прежде всего надлежит искать в свойствах музыки. Подобно тому как в живописи и особенно в архитектуре на место «прекрасного» могло прийти «прелестное», так и за музыкой оставалось такое же право из возвышенного искусства превратиться в просто «приятное». И если сферой музыки была сфера высшего совершенства и она так могуче успокаивала нашу душу и освобождала ее от всяких тревожных реальных представлений тем, что являлась нам только в виде чистой формы, ибо все то, что могло ее опечалить, от нее отпадало или просто оставалось вдали, то именно эта чистая форма там, где невозможно было поместить ее в полностью отвечающие ей условия, легко могла оказаться пригодной для грациозной игрушки и только с такой

целью быть использованной. В той неясной сфере, какую только и могла предложить оперная основа, музыка была призвана действовать лишь как поверхностное раздражение слуха или чувства.

Однако нам не нужно здесь много об этом распространяться: дурное воздействие и влияние оперы мы никак не могли бы доказать лучше, чем сославшись на общеизвестный и проверенный факт: по-настоящему образованная часть нации, которая некогда, исполненная надежд, потянулась к театру, уже давно от него отказалась и совершенно перестала его замечать. Если мы хотим, чтобы задуманное нами произведение искусства снискало подлинное уважение тех, кто в серьезном неудовольствии отвернулся от современного театра, то это возможно только вне всякого соприкосновения с этим театром. Нейтральная почва, даже если она по своему местоположению удалена от области действия нашего театра, может, однако, только в том случае оказаться для нашего замысла плодородной, если она будет питаться за счет реально существующих элементов мимического и музыкального искусства нашего театра, какими они стали в результате самостоятельного развития. Только среди них всегда и неизменно можно найти действительно плодотворный материал для подлинного драматического искусства; всякая попытка другого рода привела бы не к искусству, а к аффектированной подделке. Для того чтобы достичь художественной цели, можно рассчитывать только на наших актеров, певцов и музыкантов; правда, и им она будет сначала совершенно непонятна, но при помощи интуиции они раньше всех смогут ее понять, что и приведет их к правильному осознанию. В силу тенденций нашего театра эта интуиция была направлена только на развитие самых скверных природных задатков театрального художественного инстинкта; именно поэтому и нужно периодически отрывать эти незаменимые художественные силы от воздействия привычной тенденции, с тем чтобы тренировать их хорошие задатки; это быстро и решительным образом сделало бы их полезными для осуществления нашего произведения искусства. Ибо только совокупная воля содружества мимов, составляющая странное исключение при ложном направлении существующей практики, как прежде была залогом блистательных достижений драматического искусства, так и теперь могла бы осуществить

задуманную совершенную драму. В упадке театрального искусства нашего времени они повинны меньше, чем те, кто без всякого к тому призвания до сих пор руководил ими. Если мы хотим говорить о том, что на немецкой земле больше всего недостойно славы великих побед наших дней и тем не менее всегда оказывается приемлемым, то мы должны указать на театр, который свою тенденцию громко и дерзко именуется олицетворением немецкой чести. Тот, кто захотел бы примкнуть к этой тенденции, должен потерять всякую способность к самооценке, ибо он неизбежно окажется в самой сомнительной сфере нашей общестственности; из нее так же трудно и утомительно подняться до сферы незапятнанного искусства, как опере превратиться в описанную нами идеальную драму. Если, по выражению Шиллера, которое здесь приведено, видимому, не совсем точно, искусство должно доставлять радость только через посредство художников, то уж во всяком случае *возвысить его можно только через посредство художников*, а не тех, ради чьего удовольствия искусство было обещано. *Способствовать подъему искусства силами художников, но при помощи, оказываемой извне, было бы национальным искуплением национального преступления в деятельности современного немецкого театра.*

ОБ АКТЕРАХ И ПЕВЦАХ

Занимаясь исследованием проблемы драматического искусства и его связей с истинно национальной культурой, я много раз задумывался над столь важным вопросом, как своеобразие артистической натуры, причем под артистами я разумел вначале актера и певца, а затем, после того как эти последние предстали перед моим взором в новом свете, я счел нужным присоединить к ним и музыканта в собственном смысле слова. О том, сколь великое значение я придавал артистическому искусству, свидетельствует обнародованный мною вывод, что только постижение своеобразия этого искусства помогает понять Шекспира и художественный метод, примененный им при создании драм. Высказывая, далее, надежду на создание истинно немецкого театрального искусства и заявляя, что лишь оно одно способно развить недоступные драме высшие художественные тенденции, я считал безусловно необходимыми для такого процесса предпосылки, которые в одном ранее опубликованном сочинении* я охарактеризовал следующими словами.

«Ни на что иное, как лишь на особенные инстинкты наших актеров, певцов и музыкантов должно возлагать надежды в достижении даже таких эстетических целей, которые вначале могут показаться им совершенно непонятными; ведь стоит только направить их инстинкт на познание этих целей — и никто не постигнет их с такой быстротой, как именно они. И как раз то обстоятельство, что в наших театрах, не считавшихся со всем этим, существовала тенденция к развитию самых дурных начал театрального инстинкта, и должно вселять в нас желание вызволять

* «О назначении оперы» (Лейпциг, изд. Э. В. Фрича).

хотя бы время от времени из-под ее власти этих все-таки еще не подлежащих замене служителей сцены, чтобы повести их по пути совершенствования других, добрых начал, споспешествуя быстро и решительно их превращению в полезных слуг нашего искусства. Ибо так же, как в былые времена все самые незаурядные явления в театральном мире происходили из своеобразных волевых усилий артистического содружества, выступающего ныне благодаря скверному руководству в столь неприглядном свете, так и в дальнейшем они станут основой для воздвижения здания той совершенной драмы, за которую мы ратуем. Упадок театрального искусства наших дней вызван не столько ими, сколько теми, кто до сих пор ими руководил, не имея никакого к тому призвания, и во всяком случае никто, кроме них самих, не сумеет возродить его».

После этих предварительных замечаний мне уже незначительно опасаться, что я буду неправильно понят сочленами артистического содружества; и все мои дальнейшие стремления с помощью как можно более подробного исследования искусства артистов постигнуть их подлинные потребности, надеюсь, не навлекут на меня подозрения, будто я грешу недооценкой этого искусства. И все-таки, дабы еще более решительно устранить самую возможность подобного подозрения, я хочу без промедления, сжато и в предельно ясных выражениях изложить свои сокровеннейшие мысли о сущности и достоинствах артистического искусства.

Для этого я прежде всего напомним вывод, к которому не может не прийти каждый, кому знакомо воздействие театральных постановок на него самого и на прочих зрителей, а именно что воздействие это полностью зависит от успехов, достигнутых актерами или певцами; эта зависимость настолько несомненна, что при хорошей игре забываешь о недостатках пьесы и, наоборот, превосходное произведение драматургии, плохо сыгранное бездарными исполнителями, оставляет нас равнодушными. Рассматривая это явление, мы приходим к заключению, что, собственно говоря, в театральных постановках создателями художественного эффекта являются только исполнители, тогда как автор пьесы имеет отношение к самому искусству лишь в той мере, в какой он при написании своего сочинения продумал и рассчитал воздействие игры артиста на публику. Для зрителя вопреки всем внушаемым ему принципам на самом деле лишь игра актера является отправной точкой

суждений, только она представляет собою действительность воспринимаемого им художественного процесса, и в этом нагляднейшим образом сказывается его поистине неспорченный вкус; в какой-то степени здесь проявляется то, что вообще служит целью всякого истинного искусства.

Выясняя подробнее, в чем состоят характерные черты игры какого-нибудь выдающегося актера, мы с удивлением обнаруживаем в ней основные элементы всякого искусства, любого из его разнообразнейших видов, и при этом они исполнены такой силы, какая недостижима ни для одной из эстетических форм. То, что скульптор заимствует у природы, подражающий ей артист, создавая определенную иллюзию и покоряя воображение зрителя, воспроизводит с силой, равной той, с какою он словно бы околдовывает самого себя, когда переделывает свой внешний облик и внутренний мир собственной личности. Ни один вид искусства никоим образом не может добиться столь могущественного и — не будем закрывать на это глаза — насильственного воздействия; и ведь вот что самое удивительное: никто и никогда не скрывал и не скрывает иллюзорного характера актерской игры, всякая возможность вмешательства реального, патологического интереса, сразу же сводящего игру на нет, полностью исключается и тем не менее изображаемые события и поступки вымышленных лиц потрясают нас в тем большей мере, чем сильнее заполняют они душу актера вплоть до полного его отрешения от собственной личности, короче говоря, чем больше он бывает ими одержим. На одном из берлинских спектаклей, где Людвиг Девриент¹ играл короля Лира, по окончании последнего действия зрители еще некоторое время оставались как зачарованные в своих креслах, и при этом не слышно было ни обычных восторженных выкриков, ни грома аплодисментов, а, напротив, все сидели молча и недвижимо, позволяя себе лишь изредка что-то шептать, и никто не находил в себе силы, чтобы избавиться от волшебных чар, и даже не мог себе представить, что вот сейчас он спокойно отправится домой и будет вновь брошен в привычную жизненную колею, затерявшуюся вдруг где-то в немислимой дали. Здесь была, бесспорно, достигнута крайняя степень действия возвышенного, и не кто иной поднял всех на эту высоту, как артист, будь то Людвиг Девриент или же сам Шекспир.

Поскольку наши взгляды основаны на понимании этих процессов, мы вряд ли можем допустить мысль, что в дальнейших рассуждениях о деятельности наших актеров и певцов где-нибудь столкнемся с вопросом, при рассмотрении которого вдруг усомнимся, можем ли мы и в данном случае по-прежнему рассматривать эту деятельность как искусство. И все-таки сомнение это часто поселяется в нас, когда мы наблюдаем за их повседневным трудом. То, что преподносят нам на обычных спектаклях, отличается чертами странного ремесла весьма сомнительного свойства; оно, как кажется, преследует лишь одну цель — выставить личность актера в наивыгоднейшем свете. Нам тотчас же становится ясно, что иллюзия, скрывающая личность актера, доставляющая, с одной стороны, эстетическое наслаждение и ведущая, с другой стороны, к влиянию возвышенного на зрителя, в намерения исполнителя не входит вовсе и что, постыднейшим образом злоупотребляя всеми средствами своего искусства, актер стремится фактически устранить эту иллюзию, обратив ее действие на рекомендацию своей особы. Чтобы объяснить, как стало возможным подобное извращение тенденций, свойственных театральному искусству, и как произошла замена жанра, обязанного своим развитием использованию драматической иллюзии, жанром публичной беседы, крайне необходимо бросить взгляд на сущность всякого современного искусства в целом.

В сущности говоря, когда искусство входит как таковое в наше рефлектирующее сознание, оно уже перестает быть искусством. Что художник может хорошо сыграть свою роль, сам того не ведая, поняли эллины, когда дух их утратил творческие силы. А как трогательна и поучительна история возрождения искусств у новейших наций, истоком которой является борьба народных художественных задатков против догм, унаследованных от античной критики! Мы узнаем, в частности, что актер появился раньше, чем писатель, которому надлежало сочинять для него пьесы. С чем следовало считаться драматургу — с классической схемой или с содержанием и формой актерских импровизаций? В Испании великий Лопе де Вега отказался от возможности прославиться как поэт-классик и подарил нам современную драму — жанр, в котором Шекспир проявил себя как величайший писатель всех времен и народов. О том, с каким трудом воспринимала критическая

мысль эти подлинные и неповторимые, но не соответствовавшие обычным представлениям творения, говорят настойчивые усилия так называемых поэтов-классиков вытеснить их своими произведениями, написанными по античным образцам. Полностью им удалось утвердиться во Франции; драма была здесь подвергнута академическому усековению, а регламентация тотчас же проникла и в актерское искусство. Теперь уже все меньше заботились о том, чтобы оно покоилось на той возвышенной иллюзии, которую мы считаем главной чертой искусства, в том числе и театрального; вместо этого всем хотелось каждый раз иметь полную уверенность, что и в данном случае совершился «акт искусства». Поддерживать подобное настроение входило в обязанности не столько драматурга, строение актёра; как играет астеуг*, как он трактует тот или иной характер, искусно ли использует на сцене свое дарование, умеет ли восполнять недостающие ему качества — определять все это стало уделом зрителей, обладающих художественным вкусом.

Можно заметить, что в странах, где развивалось свободомыслие, это направление не раз вызывало отрицательную реакцию. Когда Стюарты вернулись в Англию, они принесли с собой французские *tragédie* и *comédie*², но регламентированный театр, созданный ими для постановки этих пьес, не нашел подходящих актёров среди англичан и не смог сохраниться. Противоборствуя этим устремлениям, остатки былых трупп, рассеявшихся по белу свету во времена правления пуритан, с большими усилиями собрались вновь, хотя многие из актёров успели уже дожить до глубокой старости, и проторили в конце концов дорогу великому Гаррику³; на сей раз актер, и только актер, вновь открыл миру чудеса истинного драматического искусства, возродив Шекспира и вернув человечеству этого величайшего из поэтов.

Когда из почвы своеобразнейшего театрального искусства поднялись и расцвели пышным цветом Софи Шредер и Людвиг Девриент, всем показалось, что и над Германией взойдут те же звезды, что и над Англией. В обширном трактате «Немецкое искусство и немецкая политика» я попытался, в частности, описать те причины упадка театральной жизни в Германии, наступившего так скоро после

* Актёр (франц.). — *Примеч. пер.*

самых первых признаков расцвета, которые действовали извне; теперь же я хочу остановиться на внутренних причинах того же явления. В обоих названных мною актерах нельзя было не признать таких гениев, каких редко встречаешь во всякой сфере искусства, и все-таки в их мастерстве есть нечто, присущее не только особому дарованию индивидуумов, но и самому характеру их искусства. Необходимо выяснить, в чем же состоит это «нечто», чтобы на этой основе составить себе определенное суждение. Состояние отрешенности, охватившее берлинских зрителей после той постановки «Короля Лира», безусловно, соответствовало в значительной мере состоянию, в каком пребывал в тот вечер великий артист; ни для одной из сторон не существовало ни актера Девриента, ни публики, заполнившей Берлинский театр; произошло обоюдное самоотчуждение. Пусть это наблюдение поможет нам понять явление, противоположное данному случаю, то есть уяснить причину пустоты, которая зачастую царит под сводами театра и которая так нам претит; вспомним, во-первых, столь знакомые нам холодные, чисто шумовые проявления одобрения со стороны публики во время спектакля и после падения занавеса и, во-вторых, так мало отличающуюся от них деланную благодарность со стороны актеров. И публика в этом случае полностью сохраняет самосознание, и актер остается здесь так же верен ощущению собственной личности, как и за пределами здания театра. Обе стороны создают видимость драматической иллюзии и как бы заключают друг с другом соглашение, являющееся основой для воображаемого служения «искусству» и столь же воображаемого суждения о нем.

Если не ошибаюсь, условность эту стали впервые систематически вводить во Франции. Она восходит к эпохе возникновения так называемой «новой» аттической комедии⁴, из которой в последующие времена у всех романских народов развился латинский театр, так называемая «классическая комедия». Знаток искусства сидит перед подмостками сцены, наблюдая, как астеуг изо всех сил старается «хорошо играть свою роль»; удалось ли это или нет, ему сообщают условными знаками одобрения или неудовольствия, от которых, таким образом, зависит счастье лицедея. Нужно отдать должное выработавшимся в конце концов представлениям об умении играть в комедии, особенно если вспомнить, что сам божественный Август⁵, уже

возлежавший на смертном ложе, хотел, чтобы его почтили талантливым комедиантом.

Это искусство, бесспорно, достигло наибольшего расцвета у французов; более того, оно, в сущности говоря, и стало истинно французским искусством; потому-то, не изучив правил лицедейства, нельзя понять творчество драматургов Франции, ибо совершенство их произведений покоится на этих правилах: здесь и общий план и малейшая подробность его осуществления продуманы и сформированы в соответствии с теми же нормами, которых придерживается актер, стремящийся благорасположением публики вознаграждать себя за свой особенный успех на сцене. С другой стороны, все это помогает нам также уразуметь себе, почему эти первые в мире художники сцены—а в том, что французские актеры занимают именно это место, сомневаться не приходится,—тотчас же пасуют, стоит им получить роль в пьесе, не рассчитанной на эту условность. Любая попытка поставить на французской сцене Шекспира, Шиллера и даже Кальдерона неизбежно кончалась провалом, и лишь непониманием характера этой иной драматургии можно объяснить возникновение во Франции жанра, в котором благодаря утрированию естественность превращалась в свою противоположность. При этом, как и ранее, на сцене продолжало царить лицедейство, то есть актер должен был все время отдавать себе отчет в том, что он играет для публики, желающей полностью и во всех отношениях насладиться этим искусством игры с переодетием.

Нетрудно представить себе, сколь уродливые формы должно было принять подобного рода искусство у немцев. Коротко это можно выразить такими словами: и там, и тут играют комедию, но только французы играют ее хорошо, а немцы—скверно. За наслаждение, доставленное кем-то, кто хорошо играет комедию, француз готов этому человеку простить все на свете; хотя во Франции все отчетливо представляют себе, какой холодностью и пустотой отличалась роль, сыгранная Людовиком XIV, там все еще испытывают настоящую гордость за него, и все это лишь благодаря величайшему удовольствию от его мастерской игры.

Можно, конечно, рассматривать это как извечное стремление к искусству, но все равно не закроешь глаза на то, что немцам такой эстетический вкус никак не свойствен. Наша политическая публика держалась бы по отно-

шению к немецкому монарху Людовику XIV примерно таким же манером, как ведут себя в театре наши добропорядочные бюргеры перед выходом на сцену актера, которого они всерьез принимают за изображаемого героя, и с каким красноречием вы ни станете уверять их в обратном, они все равно будут считать, что именно такое поведение входит в их обязанности, тогда как на самом деле от хорошо обученного зрителя требуется только одно: уйдя целиком в игру превосходного актера, он должен забыть о мастерски воплощаемом этим актером герое пьесы. Ныне в соответствии с французской условностью от того, кто, как это случилось с немецким зрителем, лишен плодов эстетического воспитания, ждут, чтобы, сидя в театре, он приходил в состояние возбуждения, которое на самом деле может принести только иллюзия, полностью отменяющая художественную личность актера и дарящая публике лишь изображаемый индивидуум. Изо дня в день, за исключением весьма редких случаев, когда благодаря поистине гениальным исполнителям удается создать эту возвышенную иллюзию, немецкого зрителя потчуют театром, а именно «театром вообще», используя с этой целью непременные театрално-условные средства французов.

И если даже немцу удалось бы с таким же великолепием играть комедию, как это делает француз, было бы весьма сомнительно, что и в качестве зрителей немцы оказались бы в состоянии так же оценить это искусство, как французская публика. Впрочем, мы все равно не можем заняться выяснением этого вопроса по той простой причине, что такой игрой нас не балуют. Немцу почти совсем несвойственно, или, скажем так, свойственно в ничтожнейшей мере, то, что мы, говоря о развитии художественных способностей в современном мире, именуем талантом и что как раз характерно для романских народов, в первую очередь же для французского, владеющего в очень большой степени этим качеством, в котором проявляется его склонность к обнаружению привитых ему культурных тенденций. Обладает ли и немец этим дарованием, смогло бы выясниться только в том случае, если бы он был окружен культурой, пригодной для него и полностью отвечающей его подлинной сути, ибо, в сущности говоря, под талантом следует разуметь не что иное, как проистекающую из естественных побуждений склонность к усвоению наилучших практических приемов обращения с гото-

выми формами искусства. Так, изобразительное искусство греков в течение долгих столетий существовало только благодаря этому таланту, который и в наши дни все еще спасает от окончательного разрушения художественную культуру французов, находящуюся уже в состоянии неудержимого упадка. Но мы, немцы, этой культурой не владеем; и заменяет нам ее культура, отраженная в кривом зеркале, не имеющая никаких корней в нашей подлинной сути и, собственно говоря, нами никогда по-настоящему не постигавшаяся; с нею мы, в частности, сталкиваемся и здесь, в истории нашего театра, в распоряжении которого, естественно, также нет таланта.

Посетим, дабы убедиться в этом, любой из предлагаемых нашему вниманию спектаклей. Будет ли то плод самого возвышенного драматургического искусства или же тривиальнейшая стряпня под маркой перевода или «вольной» обработки французской пьесы, мы неизбежно столкнемся с одним и тем же, а именно с маниакальным желанием играть комедию, растворяющуюся на наших глазах в жалкой процедуре маскарада и превращающуюся в могилу как для Шекспира, так и для Скриба. Если хороший французский актер всегда имеет в виду воздействие своей речи, позы и всего своего поведения на зрителя и никогда не сбивается на выставление себя публике в невыгодном свете в угоду изображаемому характеру, то немецкий актер считает себя обязанным прежде всего думать о том, чтобы, используя наиболее приятнейшим для себя образом эту счастливую возможность, рекомендовать зрителям свою особу в качестве их надежного полномочного представителя. Станет ли он изображать состояние аффекта или произносить какие-нибудь очень умные слова, он всегда будет в первую очередь обращаться к публике, бросая на нее такие взоры, которые кажутся ему слишком красноречивыми, чтобы быть истраченными на партнеров. В этом состоит одна из главных черт нашего сценического героя: он всегда работает непосредственно на публику, до такой степени забывая при этом свою роль, что, выполнив какой-нибудь важный акт подобного общения со зрителями, он после этого зачастую оказывается уже не в состоянии вернуться к прежнему тону в разговоре с другими исполнителями. Рассказывают о Гаррике, что, произнося с широко раскрытыми глазами свои монологи, он не видел никого и, обращаясь только к самому себе, забывал все на свете,

А мне вот довелось видеть и слышать одного из наших самых знаменитых актеров, который с такой яростной доверительностью объяснял публике монолог Гамлета «Быть или не быть...», что довел себя до хрипоты и ушел со сцены, обливаясь ручьями пота. Этого актера никогда не покидает забота о том, что он должен постоянно производить на зрителя глубокое впечатление как личность — либо как обаятельный человек, либо же как «мыслящий художник», — для чего он всегда пускает в ход соответствующую мимику, рассматривая как помеху все, что противоречит этому в характере его роли. Я видел, в каком затруднительном положении оказалась одна из прославленных сценических героинь нашего времени: ей пришлось играть правительницу Нидерландов Маргариту в «Эгмонте», а характер этой слабой и пугливой, хотя и обладающей государственным умом, женщины был ей не по плечу; демонстрируя от начала и до конца героическую страсть, она настолько забылась, что стала разговаривать с Макиавелли угрожающим тоном, словно с предателем, что, кстати, сей премудрый и благопристойный муж принял, нисколько не обидевшись, как должное.

Мелкое тщеславие не имеет ничего общего с целями художественной иллюзии, и потому оно выставляет наших артистов в неприглядном свете полнейшей ограниченности; когда балерина или даже певица, успешно справившись на сцене со своей задачей, со всей грацией, на какую она способна, склоняется перед публикой и обращает к ней взор, как бы спрашивая, угодила ли она ей, мы можем проявить снисходительность — ведь и в этом она до известной степени не переступила границ своей роли, но драматическому актеру, которому поручено изобразить индивидуальный характер, нельзя простить, что он всей игрою как бы превращает этот характер в обращенный к публике сплошной вопрос такого же рода, ибо беспристрастный подход к делу заставляет нас сделать вывод, что такая игра от начала и до конца производит бессмысленное, комическое впечатление.

Француз больше всего на свете любит общество и беседу, постоянное общение с другими лицами, помогающее ему в какой-то мере осознать самого себя, и, видимо, поэтому вера французских артистов в свои силы, да и само их умение правильно понимать роль рождались лишь в так называемой ансамблевой игре. Спектакль французского

театра похож на весьма удачно протекающую беседу лиц, живо заинтересованных в ее предмете; отсюда величайшее внимание, уделяемое сыгранности такого ансамбля; ничто не должно нарушать художественную условность, поднятую на уровень иллюзии; даже самый незначительный участник всего этого содружества должен в такой же мере отвечать своей задаче, как и первый в данной ситуации *acteur*, который тотчас же выпадет из образа, если его противник не будет справляться со своей ролью. А немецкому актеру такое несчастье не грозит — он никогда не выпадет из своего образа, потому что никогда в нем не находится. Он не прекращает вечного монологического общения с публикой, и вся его роль превращается в сплошные реплики *a parte**.

Увлечение этими репликами *a parte* проливает свет на особенности игры немецкого актера. В его пристрастии к ним, в постоянном стремлении все, что ему надо произнести, по возможности облечь в форму «говорения в сторону» обнаруживается его желание своими силами выпутаться из трудного положения, в которое он попадает из-за того, что от него требуют хорошо играть комедию, сохранив при этом видимость, будто вся эта скверная ситуация его вовсе не касается.

Весьма поучительно приглядеться к тому, как эта удивительная склонность к репликам *a parte* способствует развитию особенного стиля наших драматургов, главным образом при сочинении трагедий. Возьмем, к примеру, «Нибелунгов» Геббеля⁶. Эта драматическая трилогия производит впечатление пародии на «Песнь о Нибелунгах» примерно такого же свойства, как переделка «Энеиды», произведенная Блумауером⁷. Кажется, что образованный современный литератор с помощью своих смехотворных построений хочет перешеголять и высмеять воспринятую им как гротеск средневековую поэму: его герои уходят за кулисы, совершают там небывалые подвиги, о которых, возвратившись на сцену, они сообщают пренебрежительным тоном, в духе господина Мюнхгаузена, повествующего о своих приключениях. Так как все участвующие в пьесе герои пользуются в разговоре одним и тем же тоном и, в сущности говоря, издеваются друг над другом, нам становится ясно, что все изображенное и сказанное обращено

* В сторону (*итал.*). — *Примеч. пер.*

лишь к публике, которой каждый из них как бы спешит сообщить: все это, мол, трын-трава — и «Нибелунги», и весь немецкий театр. Наши «современные пииты» делают вид, будто бы они всерьез заняты и героической поэмой, и театром, а на самом деле все это превращается в сплошное издевательство с помощью иронии, которую не сразу заметишь ни в писаниях добропорядочного поэта, ни в игре артиста, в чьи уста он вкладывает свои слова. Странную ситуацию, в которую мы попадаем благодаря этому, наглядно иллюстрирует сцена из шекспировского «Сна в летнюю ночь», где герои, полагающие, что они хорошо владеют актерским искусством, смотрят, как беспомощные комедианты играют инсценировку героической повести о любви Пирама и Фисбы; забавляясь этим, они делают тысячу язвительных замечаний, как это подобает им, образованным господам благородного происхождения. Давайте представим себе на мгновение, что эти ехидничающие господа — сами актеры, что, играя «Пирама и Фисбу», они поступают с этой пьесой примерно так же, как автор «Нибелунгов» и его труппа — с древней героической поэмой, и нашему взору явится картина преотвратительнейшего свойства. В этой картине, к сожалению, отражается весь немецкий театр наших дней. Ибо, присмотревшись внимательнее, мы замечаем, что на самом деле никто тут не строит никаких шуток и все относится к делу с полной серьезностью. Автор ни на минуту не перестает изображать из себя мудреца, используя для этого исполнителей, то и дело сопровождающих по его воле действие пьесы глубокомысленнейшими комментариями. Сверх того возникающая таким образом мешанина рассчитана и на создание наивысшего театрального эффекта, для чего не оставляется без внимания ни одно из средств, принесенных на сцену новейшей французской школой, особенно Виктором Гюго. Когда революционно настроенный француз, восстав против уложений отечественной académie и классической tragédie, дерзновенной рукой вытащил на свет божий все то, что усердно изгоняли, то в этом был определенный смысл, и, хотя отсюда возникла крайне нежелательная эксцентричность как в композиции, так и в языке пьес, такой метод, являвшийся культурно-историческим актом мести, породил поучительную и небезынтересную драму, ибо и тут заявил о себе неоспоримый театральный талант французов. Но как же выглядит немецкий перевод, скажем,

«Бургграфов» В. Гюго в сравнении с текстом «Песни о Нибелунгах»? Конечно же, так непристойно, что желание иронизировать над самим собой кажется и поэту и актеру вполне простительным. Самое скверное, однако, то, что все это при благосклонном содействии со всех сторон не только выдается за нечто серьезное, но и воспринимается как таковое. На глазах у наших актеров дирекция театров тоже принимает такие пьесы за чистую монету, как это делают, кстати, и меценаты по отношению к разухабистым, изобилующим причудливо ироническими непристойностями, историческим полотнам наших художников; к пьесам всенепременнейше строчат музыку, и вот, наконец, артист долженствует показать всему миру, как безвкусные манеры помогут ему перещеголять самого себя.

Плодом извращенного развития сценических искусств, на некоторые характерные черты которого я попытался обратить внимание тех, кто в курсе дела, явились органически сложившиеся взаимоотношения, каковые мы можем обозначить словами «нынешний театральный мир». В этом мире дело дошло до признания особого сословия актеров, и такой термин заставляет нас всегда помнить, что мы имеем здесь дело со стремлением не столько организовать усилия служителей самого летучего из всех видов искусства, сколько, принимая необходимые меры, строго блюсти гражданские интересы тех, кого кормит сцена. В некоторой степени они всегда находятся на особом положении, вроде наших сыновей, пока те посещают университет и держат при этом в известном напряжении общество, которое вынуждено все время проявлять бдительность, давая тем самым лишний повод для еще больших вольностей студентов. У них тоже, как в студенческих корпорациях, есть свои собственные правила и нормы поведения, позволяющие им вступать в серьезные отношения с могущественными руководителями театров. Если, как полагал еще Гёте, порою могут

Учить и проповедников комедианты *,

то тем менее приходится удивляться, что в наши дни изысканнейшие слои общества почти во всем следуют прави-

* Перевод Б. Григорьева.

лам театральной благопристойности и обходительности. В этом мы тоже пытаемся соревноваться с Францией, где и в совете министров, и в швейцарской мы встречаем актеров, которых теперь уже никак не отличишь от тех, кого видишь на сцене. Если бы, как это происходит во Франции, наши актеры отражали подлинную суть немцев, то тогда еще общество, быть может, могло бы ожидать чего-то дельного от учения у них, но так как они вынуждают нас отказать им в истинном театральном таланте, то прикосновение нашего гражданского мира к плодам их аффицированного театрального образования только способствует развитию того досадного предрасположения к обходительности, которое бросает их в объятия фальшивого и ни в коей мере не немецкого театрального искусства. Актерское сословие с его ампула «героев», «злодеев», «нежных отцов» и «компаньонов» остается для нас чем-то бесконечно чуждым, и никакой настоящий отец не решится так легко вручить свою дочь «первому любовнику». Хотя театральный мир в Германии все расширяется, светское общество, наблюдая за жизнью актерского сословия, по-прежнему недоуменно покачивает головой и вздыхает пофилистерски, а желание подобраться к нему поближе и вступить в общение с ним возникает лишь в некоторых отнюдь не светских кругах, где царит легкомысленный образ жизни.

Свои непосредственные наблюдения над актерским сословием и размышления о том, какие изменения должны произойти, дабы оно воистину способствовало оздоровлению театра, я могу сравнить с двумя известными мне противоположными мнениями на этот счет. Оба они были высказаны людьми, призванными в свое время руководить театрами.

Карл фон Хольтей⁸ заявил недвусмысленно, что с так называемой солидной труппой актеров ему делать нечего, ибо театр, с тех пор как его ввели в русло бюргерской добпорядочности, утратил свое исконное значение, вернуть которое он, Хольтей, брался, прибегнув, скорее, к помощи какой-нибудь труппы бродячих комедиантов. Этот бесспорно незаурядный человек упорно отстаивал свои взгляды и добился на сцене, руководство которой было ему поручено, некоторых успехов, но в конце концов вынужден был отступить от проведения своей линии и уйти из театра.

В резкое противоречие с его взглядами вступило мне-

ние Эдуарда Девриента⁹, считавшего необходимым требовать возведения актеров в ранг одного из официальных сословий государства. Таким образом, полагал он, театру будет прежде всего обеспечено декретированное государственным законом достоинство, после чего уже, мол, легко будет взять в руки развитие всех прочих действенных факторов театральной жизни. Можно понять этого высокообразованного, но не наделенного большим талантом актера, желавшего, чтобы в театральном хаосе возобладала и была закреплена тенденция, под облагораживающим влиянием которой учение хоть в какой-то мере заменило бы отсутствующее естественное дарование. Один из немецких монархов, глубоко озабоченный судьбами сцены, отдал в руки Девриента хорошо налаженный театр, чтобы тот мог осуществить здесь свои взгляды. Однако результаты усилий Девриента были, к сожалению, настолько ничтожны, что он в конце концов сложил с себя руководство театром, который, как можно предположить, ныне, став жертвой воцарившегося после его ухода мрачного равнодушия, вновь оказался во власти вульгарных принципов управления*.

Небесполезно исследовать истоки обоих так отличающихся друг от друга направлений — Хольтея и Девриента. Мы, по-видимому, должны будем сделать вывод, что перед взором того и другого витал один и тот же призрак — артистический гений. Хольтей, проявляя истинную гениальность, искал его на заросших дорогах своего туманного происхождения; напротив, Девриент, осторожный и подозрительный, полагал, что надежнее будет придумать средства замены «гения», чтобы избавиться таким образом от того самого призрака, который принес ему немало страданий. По мнению Девриента, путем, избранным Хольтеем, можно прийти к возрождению разве что обыкновенной небрежности, но уж никак не исконного творчества гениальных комедиантов прошлого; он пришел к этому выводу, обратив внимание на то, что как раз наиболее самобытные художники немецкой сцены, такие, как Эггоф¹⁰, Шредер и Иффланд, полностью отвечали обывательским представ-

* Совсем недавно я, правда, узнал, что один литератор назначен руководителем этого театра; такой оборот дело принимает отнюдь не впервые, и все-таки иногда это может представлять интерес, тем более что в данном случае, как меня заверили, собираются выполнять имперские распоряжения об улучшении деятельности театров.

лениям о солидности и отличались строгой нравственностью. Мерку, снятую с этих предков, он хотел закрепить как единственно возможную и как соответствующую дарованиям немцев, чтобы затем кроить по ней все и вся, видя в этом целебнейшее средство для излечения немецкого театра. К сожалению, гений, которого искал Хольтей, мерещился Девриенту лишь в образе современного виртуоза сцены, и его он считал необходимым изгнать как помеху, но, кажется, в своем усердии он дошел до того, что только и изгонял все, что воспринимал как помеху, и я думаю, что свои силы он потратил не столько на руководство театром, сколько на изгнание всего, что могло поколебать его принципы, пока наконец не потерял в этих процедурах самого себя. Однако, спросим мы, откуда же у человека, выросшего в самой гуще нынешней театральной жизни, возьмется правильное суждение о явлениях, ему совершенно чуждых? Оно может появиться только в том случае, если у него будет взор гения, того самого гения, который лишь призраком витал перед ним и в существование которого он поэтому не верил. Взгляды его должны были неизбежно принять уродливые формы мании, а его призывы к поднятию достоинства театра посредством государственного декрета, чреватые воцарением на сцене безнадежной скуки и полнейшего бесплодия, остались гласом вопиющего в пустыне.

Все прочие попытки каким-либо другим способом помочь развитию театральной жизни приводили к пагубному смешению обеих охарактеризованных выше противоположных тенденций; такое смешение было, например, причиной утраты венским «Бургтеатром» последних остатков хорошей репутации, заработанной с помощью помещански условной добросовестности в актерском труде. Здесь без конца занимались репетированием и натаскиванием актеров, особенно когда в театральные дела вмешивались литераторы, и все пытались позаимствовать у французов легкости — ведь в том, что нам ее так недоставало, лишний раз убеждался каждый, кому доводилось хоть раз побывать в каком-нибудь парижском театре; при этом все время металась из стороны в сторону, вспоминая принципы то Хольтея, то Девриента, так что в конце концов театр застрял где-то в сфере развлекательного жанра. Просто диву даешься, когда думаешь о том, до чего здесь дошли: писать для театра брались люди, не имевшие ни малейшего

понятия об актерском искусстве; полагали, что в тайны этого искусства можно проникнуть легко и скоро и ссылались при этом на пример одного исписавшегося литератора¹¹, быстро превратившегося в энергичного главу комедиантов, что, кстати, иным, скажем господам Гуцкову¹² и Боденштедту¹³, так и не удалось.

Поручалось ли управление театром литератору или самому актеру, равно исходили из мнения, что придется чему-то учить, а что-то и выучивать, и выяснять приходилось лишь одно: кто будет учителем — актер или литератор? Такой взгляд находили правильным даже самые разумные люди, сравнивавшие немцев с другими нациями и потому отказывавшие им в театральном таланте в широком смысле слова.

В какое изумление пришел бы Фридрих Великий, если бы в один прекрасный день его придворный, ведавший театральной жизнью, предложил бы ему учредить немецкую сцену!

Ведь в те времена под театром разумели только французскую *comédie* да итальянскую оперу, и боюсь, что, если бы великий государь сегодня вдруг вновь вступил в зал своего придворного Берлинского театра, он отшатнулся бы в гнев от всех прелестей созданной тем временем немецкой сцены, полагая, что кто-то позволяет себе злые шутки по отношению к его особе. Было бы интересно, следуя дальше за нашей фантазией, представить себе также, какое впечатление произвела бы на него упомянутая выше постановка «Короля Лира» с Людвигом Девриентом. Его охватило бы, вероятно, такое же изумление, как если бы пришел конец света! И все-таки гений не мог бы не признать гения.

На него, на гения, мы только и можем теперь уповать, жажда спасения нашего театра. Поиски наши тщетны, потому что мы ищем его в таланте, где для нас, немцев, он теперь не существует; мы познаем его только тогда, когда он неожиданно-негаданно предстанет перед нами. Глядеть зорко — вот единственное, что можем мы сделать сейчас, готовясь к этому событию. А ради этого, отдавая себе отчет в том, что история нашей культуры настоятельно требует от нас с чистым сердцем всерьез заняться самообразованием, чтобы набрали силу наши врожденные, но столь стесненные в своем естественном развитии склонности, мы должны на этом пути прежде всего полностью осознать

характер собственных суждений, как на пути критики самого разума это сделал Кант, возжегши для нас свет, дабы свершилось истинное познание вещей.

Увидев наш театр в подлинном свете, мы тотчас же начинаем понимать, почему у нас нет таланта к сценическим искусствам: все дело в том, что принятые у нас формы исполнения, не отвечая своеобразию нашей нации, состоят из чуждых нам элементов. Осваивая их, мы точно так же пытаемся подогнать себя к ним, как, осваивая французскую моду, подгоняем к ней свою фигуру и позу. Что у французов естественно, то становится противоестественным у нас. Облачившись во французское платье, мы чувствуем себя словно на маскараде, и то же самое происходит с нами в театре, где мы уже перестаем узнавать самих себя. Этот маскарад лишь иногда нарушается появлением подлинного носителя духа нации, то есть «гения»; но раз такие люди поднимаются у нас в полный рост лишь чрезвычайно редко, мы, как ни обидно это звучит, должны решиться на признание, что по таланту другие нации нас превосходят. И все-таки такой вывод не означает, что в любой области нам чуждо все, что именуется талантом. Напротив, знакомство с характером духовных задатков и заслуг в развившихся у нас областях науки и искусства породило общеизвестное изречение, гласящее, что у немцев больше таланта, чем, например, у южных народов Европы, обладающих, с другой стороны, большей гениальностью. Это изречение не утратило силы и в нынешние времена, если вспомнить о наших успехах в тех науках, развивая которые мы остались верны себе, не позволяя чуждым нам силам сбивать нас с пути истинного. Да и в искусстве тоже иногда великолепнейшим образом подтверждается истинность этого изречения. Лучшее тому свидетельство — образительные искусства эпохи Реформации, где создания немногих величайших гениев, блистательных первооткрывателей, стали достоянием охватившего все немецкие земли живого и деятельного духа художественных ремесел, которые с благороднейшей бережливостью хранили, осмысленно усваивали и по-своему преобразовывали эти творения. А если мы к тому же еще напомним, как властно заявил о себе дух Германии в ставшем ему особенно близким мире музыки, главным образом инструментальной, то это

позволит нам сделать сулящее так много для будущего нации предположение, что гений осенил нас в таких же многочисленных эманациях, как и у итальянцев, что, более того, эманации эти богаче и могущественнее, чем у них, и что, следовательно, мы равным образом можем говорить в полнейшем смысле этого слова о таланте как о свойстве такого дарования немцев, которое с помощью разнообразнейших плодов производительного художественного духа нации связует воедино проявления гения, отделенные промежутками во времени и в пространстве.

В соответствии с этим мы не боимся высказать и другое предположение, а именно что немец и в драматическом искусстве покажет себя не менее способным, как только духу нации здесь тоже откроют путь к своей собственной сфере или хотя бы даже просто оставят этот путь свободным, а не станут преграждать его чадящим барьером иноземщины. Более, чем кто-либо другой, я отдаю себе отчет в том, какую сложную проблему я затрагиваю, указывая нашему театру путь к своей собственной сфере. Да будет мне поэтому дозволено с величайшей осторожностью приступить к изложению своего плана разрешения этой проблемы.

Для этого я прежде всего прибегну к помощи некоторых собственных замечаний и более подробных высказываний, опубликованных мною ранее по различным поводам. Напомню сначала требование создать оригинальный театр, содержащееся в моем письме Францу Листу¹⁴ о гётевском денежном фонде, затем более подробно изложение лежащей в основе этого требования мысли в небольшой работе «Театр в Цюрихе», которую я написал много лет назад и в которой я уделяю главное внимание частному вопросу узкоместного значения. Одобрительные отклики на эту последнюю работу не могли меня ободрить, так как их прислали мне люди, увлекавшиеся так называемыми любительскими спектаклями и пытавшиеся в моем предложении найти для себя солидную поддержку на случай, если им заблагорассудится по-настоящему играть комедию в переполненном зале театра. Мои рассудительные друзья не могли никак взять в толк, как это из элементов рассматриваемого мною городского общества, хотя бы из-за царящего в городе скверного диалекта, может получиться что-то путное для театра. Но никто не опасался, что будет недоставать драматургов, — по той простой при-

чине, что каждый считал себя способным сочинить хорошую пьесу.

Я полагаю, что если бы моя тогдашняя рекомендация относительно постепенного учреждения в Цюрихе оригинального театра была теперь каким-нибудь могущественным органом, например богатым акционерным обществом, превращена в предложение, обращенное ко всей Германии, подобный призыв был бы встречен с таким же одобрением, как и в те времена: не было бы недостатка ни в актерах — ведь теперь всей Германии нужно создать один язык-диалект, — ни тем более в драматургах; последние во всяком случае с превеликим удовольствием, проистекающим не из одних только патриотических соображений, подписали бы любой документ, преграждающий проникновение продуктов иноземного театра на немецкую сцену и тем самым гарантирующий, по их мнению, ее оригинальность; против этого стал бы возражать разве что директор одного из венских театров, заявивший, будто двадцатилетний опыт учит его, что без переводных французских пьес немецкому театру не поможешь, да и он, будем надеяться, в конце концов привык бы к нашему оригинальному творчеству. Но если бы созданные моей фантазией господа акционеры отнеслись со всей серьезностью к требованию относительно оригинальности и сочли нужным попросить по-настоящему компетентных лиц точно определить само понятие «оригинальность», с тем чтобы затем судить в соответствии с этим о деятельности театров, тогда нам пришлось бы туговато. И в самом деле, этот вопрос, а именно что является свидетельством оригинальности, которой мы добиваемся, и должен быть в первую очередь обсужден со всей тщательностью и хладнокровием.

Я льщу себя мыслью, что во многих отношениях уже основательно подготовил решение этого вопроса, чему способствовали мои работы, особенно те, в которых я критикую современный немецкий театр за его неоригинальность; поэтому, чтобы не повторяться, сошлюсь на рассуждения по этому поводу, содержащиеся в моих сочинениях «Немецкое искусство и немецкая политика» и «О будущей музыкальной школе в Мюнхене», а также в заключительной части книги «Опера и драма». Урон, нанесенный немецкому театру этой неоригинальностью, столь велик и очевиден, что можно было бы предложить такое простейшее средство проверки любой немецкой пьесы, выдаваемой за

оригинальную: наши актеры читают пьесу вслух, а тот, кто судит о ее оригинальности, следит только за тем, в какой тон они впадают — естественный или приподнятый. Пусть им дадут прославленную пьесу самого велеречивого из наших современных авторов, и, как только будет замечено, что они впали в неестественно-патетический тон или же начали, поглядывая то направо, то налево, коситься в зрительный зал, пусть их обяжут говорить и вести себя так, как они привыкли это делать в жизни при подобных обстоятельствах; и, когда они выполняют это требование, все, вероятно, будут хохотать до упаду над исполняемым произведением драматургического искусства. Если же подобное испытание сочтут несовместимым с театральным искусством, то я предложу подвергнуть точно такой же проверке французских актеров в эксцентричной из всех французских пьес, и все сразу же увидят, что даже самый неудержимый пафос, на какой только способен автор, не заставит актера изменить манеру держаться и говорить, которая была бы точно такой же в какой-нибудь схожей житейской ситуации, ибо манера эта стала для него второй натурой, а драматург всегда помнит о том, как говорят и ведут себя его соплеменники, и потому он пишет именно так, а не иначе. Французский пафос для немцев абсолютно неестествен в любом проявлении, и, когда они считают своим долгом пустить этот пафос в ход, они взвинчивают себя, смехотворно ломая в порыве подражательства голос и манеру речи.

Мы сами плохо распознаем эту неестественность наших актеров, потому что привыкли, к сожалению, смотреть, как даже в сферах, весьма далеких от театра, вечно играют нелепую эту комедию; ее играет у нас каждый, призванный где-либо публично выступать. Когда-то меня уверяли, будто один снискавший себе некоторую известность профессор филологии при случае сыграет еще важную роль в политической жизни, так как он, мол, так планомерно освоил ораторское искусство, что легко, как мастер сцены, справляется с любым оттенком речи даже в тех случаях, когда необходимо вызвать у слушателей смех или улыбку. И вот мне представилась возможность во время одной погребальной церемонии испытать на самом себе силу искусства этого в общем весьма достойного господина: спокойно, наслаждаясь местным диалектом, беседовал он со мной, но не успел отзвучать этот уютный разговор, как

вдруг пролился поток его официальной речи, и голос, тон, да и сам язык претерпели такое невероятное изменение, что все это мне показалось каким-то наваждением. А давайте попросим нашего лучшего поэта почитать нам свои стихи, и мы тотчас же услышим, как он вдруг заговорит фальцетом, начнет пыжиться и нелепо кривляться. Но в конце концов мы привыкаем ко всему этому, словно так оно и должно быть. Говорят, что Гёте производил на слушателей неприятное впечатление неестественным чтением своих стихов; о Шиллере известно, что, читая свои пьесы, он впадал в излишний пафос, до неузнаваемости менявший их облик. Не должно ли все это заставить нас задуматься над тем, как соотносится высшая тенденция обнаружения сущности немецкой нации с нашими естественными средствами выражения? Очевидно, нужно признать, что здесь имеет место ставшая второй натурой аффектация, проистекающая из ложного предположения, может быть, из ошибочного суждения о наших природных способностях, внушенного нашей нации в угоду чуждой ей культуре, превосходство которой мы признали с превеликой готовностью и в скорейшем освоении которой стали, не боясь показаться смешными, искать единственный путь к спасению.

Воздерживаясь до поры до времени от подробной критики охарактеризованного нами явления, роковым образом отразившегося на развитии культурной жизни Германии, отметим только, что даже самый ученый и самый одаренный немец как в ораторских, так и в художественных формах выражения своей мысли неизменно обнаруживает склонность к аффектации. Гёте, который, как было сказано, в некоторых случаях, кажется, и сам не избежал подобной опасности, увидел, однако, своим зорким оком и показал нам со всей ощутимостью этот порок: с одной стороны, его Вильгельм Мейстер в театре ищет для себя путь к стилю личности, свободному от бюргерских привычек, с другой — его Фауст жалкому педанту, желающему преуспеть в искусстве декламации и заявляющему, что, как он слышал, комедиант может научить и проповедника, дает глубококомысленный ответ:

О да! Коль проповедник — сам комедиант*.

Рассматривая эти слова как изречение, имеющее и пе-

* Перевод Б. Григорьева.

реносный смысл, мы сможем сделать кое-какие небезопасные выводы.

Если под упомянутым здесь «проповедником» мы будем подразумевать всех, кто, служа высокому призванию, считает своим долгом аффектацией в речи и поведении подчеркнуть особую значительность этого служения, а под «комедиантом» — того, кто, рассматривая свое призвание совсем по-иному, подражает, изменяя голос и жесты, окружающим и воспроизводит естественные черты их характеров и свойства, связанные с их жизненными делами, то нам станет ясно, что в данном случае учителем может быть лишь комедиант и что, по-видимому, проповеднику нужно еще многому поучиться, чтобы сравняться с этим своим учителем. Но в буквальном понимании пренебрежительное выражение «комедиант» может обозначать только того, кому притворство служит средством наделить собственную персону привлекательностью или горделивой осанкой, тогда как на самом деле он хочет, чтобы его считали человеком, за которого он себя выдает; мы можем, следовательно, именовать так артиста, который, завладев чужой сутью и чужим поведением, всерьез пытается создать ложное впечатление о собственной личности, вместо того чтобы своим искусством объективировать чуждую ему индивидуальность как таковую. Но точно в таком же положении находятся и все те, кто в жизни выказывает склонность к так называемому театральному поведению; люди, которых мы, увидев на подмостках сцены, именуем не иначе как комедиантами, в действительности встречаются нам на каждом шагу в гражданском мире во всех его измерениях и направлениях, так что добросовестный артист, желающий сыграть их, опять-таки сталкивается с мотивом комедиантской аффектации как чуть ли не с единственным объектом подражания.

Вся жизнь, таким образом, оказывается заполненной этим комедиантским мотивом, и, если нам удастся выяснить, как отсюда перекинуть мост к мотивам истинно артистического искусства изображения, то таким путем мы придем одновременно и к правильному суждению об интересующей нас подлинной оригинальности. Когда я высказал мнение, что, сыграв без нарушения естественности тона современную трагедию, наши актеры сразу же вскроют смешотворность как ее стиля, так и всей ее концепции, я в первую очередь имел в виду именно это, не до конца нами

осознанное, повальное увлечение аффектацией, повсюду и везде проявляющееся в том, что, сталкиваясь с обыденной жизнью, о какой бы ее стороне или проблеме ни шла речь, мы почитаем за необходимое рядиться в столь чуждую нам тогу ученого важничания. Неискаженный облик естественного человека мы встречаем теперь разве только в самых низменных сферах жизни и, более того, лишь в быту низших кругов, и да не испугает нас поэтому заявление, что только в тех пьесах, где показана жизнь этих кругов и отражены характерные для нее мотивы, актерское искусство обнаруживает оригинальность.

Да, это так. У нас в Германии хорошо играют на театре только в пьесах низменного жанра, и что касается самой сути актерского искусства, то в смысле успехов в этом жанре мы никоим образом не уступаем французской сцене пальмы первенства; мы даже встречаем здесь зачастую не просто талантливых, а гениальных, хоть и прозябающих в низменной сфере, представителей актерского искусства. Но в городах Германии так называемый народный театр отмирает, а там, где он все еще носит свое имя, его посредством прививки все тех же губительных методов аффектации превратили в жалкую карикатуру на народную сцену, и посему это последнее прибежище оригинального театрального духа немецкой нации все плотнее обволакивает атмосфера скудоумия, так что наш глаз может еще различить, пожалуй, только театр Касперле¹⁵, играющий на ярмарочных площадях.

Поверьте мне, совсем недавно благодаря случайной встрече с таким театром перед моим взором вдруг сверкнул слабый луч надежды на возрождение немецкого народного духа, и произошло это как раз вскоре после постановки в одном знаменитом придворном театре «высокой» комедии, которая наполнила мою душу глубоким отчаянием. Несравненное искусство кукольника держало уличную публику в таком напряжении, что люди, казалось, навсегда забыли про все свои будничные дела, а я следил за представлением затаив дыхание и впервые за долгое-долгое время меня вдруг вновь овеял живой дух театра. Импровизатор, который был здесь одновременно и драматургом, и режиссером, и актером, оживлял на моих глазах мертвых кукол, воссоздавая силою своего волшебства подлинность вечных, неистребимых народных характеров. <...>

Нет, не по одним только книгам нужно нам изучать ис-

торию нашу, раз мы то и дело сталкиваемся с нею даже на улицах, где она рассказывает о себе красноречивым языком полнокровной жизни. Глядя на этого Касперле, я понял вдруг, что передо мной колыбель немецкого театра и что воздать ей должное куда поучительнее, чем сочинять всевозможные «эссе» о театре, на каковые так падки наши при всей своей невежественности столь самовлюбленные ученые. Изучение этого театра помогло бы также по-настоящему понять, в чем следует искать корни невероятного упадка искусства, предназначенного для немецкого общества. Стоит, например, призадуматься над тем, что единственная подлинно немецкая оригинальная пьеса высочайшего поэтического звучания, а именно «Фауст» Гёте, не могла бы быть написана для нашей сцены, ибо как раз все то, что в этом произведении, каждая черта которого теснейшим образом связана с оригинальным театральным искусством Германии и из него проистекает, нашему жалкому современному театру кажется неудобным для постановки, объясняется именно этим ее происхождением. Наша поглупевшая критика растерянно взирает на подобные странные взаимоотношения самой оригинальной немецкой пьесы и нынешнего комедиантского театра, причины которых ясны каждому внимательному и разумному наблюдателю, и единственный вывод, который она оказалась в состоянии сделать, — это то, что Гёте, видите ли, не был драматургом! И с такой критикой приходится иметь дело и даже пускаться вместе с нею на поиски источников оригинальности немецкого театра!

Да будет мне поэтому дозволено, отрешившись от суждений наших современных критиков, по-своему приблизиться к четкой характеристике того, что следует понимать под оригинальностью немецкого актерского искусства.

Я обращаю внимание наших немецких актеров на «Фауста» Гёте как на пьесу высочайшего поэтического звучания, в которой, однако, они должны с большой естественностью играть каждую роль и произносить каждую реплику, если только они вообще хотят доказать свою пригодность для сценической деятельности. Здесь даже в речи господ бога, умеющего

И с чертом говорить так человечно*.

* Перевод Б. Григорьева.

не должно быть и тени пафоса, ибо и он тоже немец и нам хорошо знакомы и самый язык его и тот продиктованный добрым сердцем и ясным умом тон, которым он произносит свои слова. Если бы мне когда-нибудь пришлось проводить всеобщий смотр наших актерских сил с целью отсеять тех, кто не пригоден для игры в театре, то я дал бы каждому ту роль из «Фауста», которую он бы выбрал для себя, и по тому, как он ведет себя, играя эту роль, я судил бы о том, может ли он оставаться на сцене. Это было бы такое же испытание, какое я предлагал выше, но только с обратным знаком: если там нужно было подвергнуть проверке оригинальность пьес, то здесь речь шла бы об оригинальности актеров. Если бы мы изгоняли каждого актера, который во время этого испытания предавался бы аффектации, тягучести речи и бессмысленно-эффектной игре, и заставляли его приобщаться к многочисленному комедиантскому сословию за пределами стен театра, то, боюсь, мы в конце концов не нашли бы ни одного исполнителя для нашей постановки «Фауста», если бы только не решились спуститься в самые низкие сферы театральной жизни, чтобы там по крайней мере напасть на след нужных нам дарований. Я, например, несколько лет тому назад смотрел «Фауста» в венском «Бургтеатре» и после первых актов покинул театр, дав перед этим директору такой совет: пусть он с часами в руках заставит своих актеров хотя бы произнести текст вдвое быстрее, чем они это делают сейчас; я полагал, что таким образом удастся, во-первых, несколько сгладить то безмерно нелепое поведение, в которое впадали на сцене эти лицедеи, а во-вторых, навязать им естественную, хотя, быть может, и грубоватую, манеру речи, благодаря которой они сами наконец-то уловят главный смысл собственных реплик. Мое предложение сочли, разумеется, неслыханной дерзостью, и мне ответили, что тогда актеры впадут в тон непринужденной беседы, в так называемый разговорный тон пьес развлекательного жанра, которым они, правда, владеют хорошо, но который, мол, никак не годится для гётевской трагедии. Ох уж этот «немецкий разговорный тон» наших актеров, о котором такое ясное представление дают пьесы пресловутого развлекательного жанра! Да и само выражение это чего стоит! При мысли о нем невольно вспоминаешь, что даже энциклопедия Брокгауза именуется у нас «разговорным словарем». Как видите, даже директор современного театра полагает, что греш-

но было бы ставить «Фауста» с помощью всей этой белиберды, этой неестественности, грубости, прикрываемой жеманством и африканским кокетством. Вот тут-то всем на свете и становится ясно, что современная пьеса насквозь прогнила, и, кроме того, получает подтверждение тот печальный факт, что самая значительная оригинальная пьеса немцев не может стать достоянием нашего театра в его нынешнем виде; потому-то парижанам и пришлось своей оперой с успехом заполнить этот существенный пробел в театальной жизни Германии!

Я вовсе не собираюсь разрабатывать планы переустройства немецкого театра, испорченного, на мой взгляд, в самой своей основе, и не буду даже делать никаких намеков на то, что можно было бы предпринять, чтобы хоть как-нибудь скрасить его неприглядный вид; и единственное, о чем я буду заботиться в настоящем исследовании, — это советы действительно одаренному артисту, которого я, судя по различным признакам, еще надеюсь встретить, и да помогут они ему подобно спасительной нити выбраться из окружающего его лабиринта. Если мы обратимся к фактам, собранным Эдуардом Девриентом и убедительно преподнесенным им в его «Истории немецкого театального искусства», то они, несомненно, помогут нам найти эту нить. Мы увидим здесь, как безыскусственный и совершенно не затронутый национальной цивилизацией народный театр попадает в руки эстетствующих экспериментаторов первой половины прошлого столетия; от них его спасает благотворная опека честного, но ограниченного буржуазного мира; главным мотивом последнего становится его закон естественности, на который опирается быстро расцветающая поэзия второй половины века, приобщающая театр к своему стилю, увлекающая его за собой и наполняющая его безграничной смелостью. Обуздать это течение и направить его в сторону идеального становится целью усилий наших величайших поэтов. Почему эти последние с изумлением остановились перед оперой, я попытался объяснить в своем трактате «О назначении оперы», где я также говорю о причинах возникновения нового направления, которое принесло на нашу сцену академический тон и ложный пафос. Отсюда мы низринулись в хаос немецкой придворной сцены с ее ответвлениями и довесками в виде театра тиволи и гермафродитообразного народного балета, и это связано с историей, которую я тоже уже осветил и от

последствий которой я сейчас вынужден отвлечься, дабы из всего познанного и пережитого сделать выводы относительно оздоровления оригинального немецкого театрального искусства, насильственно лишенного своего естественного характера и обреченного на жалкое существование.

Нам нелегко будет дать правильное определение этого характера, если мы пожелаем избежать рискованных и неучтивых замечаний.

В немецком языке учтивость — ложь *,—

сказано у Гёте. Верно это или неверно, но по крайней мере в нашем театре и литературе в погоне за привлекательностью не очень считаются с правдой; и, что самое скверное, лжем мы неубедительно, никто нам не верит, и выглядим мы при этом очень смешно. Да и учтивость мы выказываем по-своему: когда нам не хватает широты и гибкости, мы выталкиваем на свет божий «немецкую душу», для нашего дамского общества с его сухостью и чопорностью появляется обозначение «благородная немецкая женственность», а что касается «немецкой добропорядочности», то она так и светится в каждом взгляде. Но все эти культурно-исторические термины не могут сообщить и тени правдоподобия нашему тону, который лишь подчеркивает превратное толкование нашей подлинной сути. Надо раз и навсегда понять: нас может выручить из беды только полнейшая истинность, как бы непривлекательно она ни выглядела. А значит, мы должны вернуться к тому тону, который встречается теперь только в самых низких сферах жизни, особенно театральной. Кто станет отрицать исключительную продуктивность театра этих сфер? Если мы приблизимся к ним, оказав тем самым благотворное влияние на сценическую деятельность, мы обнаружим там значительные явления, и нам не придется ограничиваться указанием на одного лишь «Фауста», этого великолепного произведения, с которым, к сожалению, связаны и представления о нашем глубочайшем позоре. Мы видим, как на основе венского народного фарса с его героями, обнаруживающими явное родство с Касперле и Гансвурстом, возникают фантастические пьесы Раймунда¹⁶, достигающие поэтических высот подлинной драматургии, исполненной глубокого смысла, а если мы пожелаем указать на самый

* Перевод Б. Григорьева.

убедительный пример достойнейшего сценического воплощения деятельного духа немецкой нации, то мы, конечно же, назовем в первую очередь превосходную драму Клейста «Принц Гомбургский».

Могут ли наши актеры все еще хорошо играть эту пьесу?

Если они оказываются больше не в состоянии увлечь немецкого зрителя постановкой именно этой пьесы, заставив его с затаенным дыханием следить за нею от первой до последней сцены, то они тем самым доказывают свое неумение играть на истинно немецкой сцене и как бы сами себе выдают свидетельство о профессиональной непригодности, и уж во всяком случае от попыток воплощать Шиллера или Шекспира им надо отказаться раз навсегда. Ибо стоит нам только соприкоснуться с благородным пафосом, как мы оказываемся в такой сфере, где только гений в состоянии одарить нас чем-то неподдельным, а усердно воспитываемый нами врожденный театральный талант сразу же сбивается здесь на дорогу той особой немецкой «учтивости», которой никто не может поверить. Но во всякую эпоху гений — редкость, и нелепо было бы требовать, чтобы на любом спектакле разветвленной национальной сцены Германии он приносил нам свои плоды, далекие от всего «будничного». Единственный полезный совет, который мы могли бы дать, заботясь о будущем нашего театра, таков: надо так организовать тенденции его развития, чтобы всегда создавалась почва для появления артистического гения. И добьемся мы этого только в том случае, если будем беречь и взращивать естественные театральные наклонности немцев, их здоровые задатки.

Мы уже имели случай наблюдать за тем, как благотворно было появление Гаррика, вызвавшее возрождение английского театра. А что в истории немецкого театра расчистило дорогу нашему Людвигу Девриенту? Именно то здоровое направление, в котором до него развивалось в основе своей театральное искусство, выдвинувшее таких исполнителей, как Флек¹⁷, Шредер, Иффланд, а также современников великого трагика Эсслера¹⁸, Аншюца¹⁹ и других. Мог ли бы появиться Гаррик на нынешней английской сцене? А в каком свете предстало бы перед взором Л. Девриента театральное искусство, если бы оно (вообразим себе на миг подобную возможность) приняло обличие нынешнего Берлинского придворного театра? Его свержувствительное

воображение отшатнулось бы, наверное, в страхе перед этим зрелищем, и благородному артисту вообще не пришлось бы возбуждать свою фантазию ради создания иллюзии.

Если же мы все-таки пожелаем вступить на путь неустанной заботы об оригинальном сценическом искусстве Германии, то не подлежит сомнению, что прежде всего нам следует низвести взвинченный до смешного тон нашего лицедейства до естественной для немецкого характера нормы артистического пафоса, полностью воссоздать родную атмосферу и таким образом попытаться по крайней мере сохранить здоровую почву, на которой сможет произрасти ниспосланный небом гений.

Созревание гения зависит, таким образом, полностью от нас самих. Необходимой предпосылкой является здесь создание немецкого театра, отвечающего духу подлинно немецкой политики, исходящей из того обстоятельства, что на нашей земле расположено много немецких государств, но лишь одна империя, призванная осуществить те необычные и великие дела, которые не под силу каждой из ее составных частей в отдельности. В соответствии с этой политикой самые различные наши театры могли бы печься о здравии театрального искусства, оставаясь ради этого в границах той сферы, которую я очертил выше, упомянув «Принца Гомбургского» Клейста, а в то же время объединение лучших сил этих театров, побуждаемое особенно выдающимися дарованиями, выходило бы иногда и за ее пределы.

Высказывая эти пожелания, я вступаю в область практического осуществления необходимых мер с помощью подлинной организации наших театров, и у меня вновь появляется та же идея, которая подсказала мне мысль о театральных празднествах в Байрейте. Тот, кто заметил, что в связи с этими торжествами я не предлагал заранее предпринять попытку создания организации профессионального сотрудничества всех театров, поймет, что я в еще меньшей степени чувствую себя вправе разработать в том же духе какой-то проект на основе высказанных выше пожеланий. Руководство нашими театрами ныне отдано на суд тех людей, чьи представления о состоянии дел, хоть эти люди и высокого мнения о самих себе, определяют общим низким уровнем нашего театрального искусства, и я уже давно отказался от всяких попыток привить им понимание истин-

ных потребностей театра. Во всем, что касается благотворных для театра дел, я рассчитываю только на безотказно действующий инстинкт наших артистов и музыкантов, и потому я буду обращаться именно к ним, приступая к подробному изложению своей главной мысли, отразившейся в высказанных выше пожеланиях, которым надлежит способствовать наиболее полному использованию наших талантов.

Эту главную мысль я сформулировал уже более определенно в своей работе «О назначении оперы», рассчитанной на знатоков различных драматических жанров. А теперь я хочу довести ее до сознания наших актеров и певцов. Я провел разграничительную черту, до которой считаю необходимым доводить развитие задатков актеров в соответствии с немецким национальным характером, чтобы создать себе уверенность, что они не впадут в чуждую немцам, губящую наше искусство, аффектацию. Надо, однако, тщательнейшим образом взвесить все возможности, и если они позволят переступить через эту черту, когда кое-где будут обнаружены выдающиеся артистические дарования, которые можно будет счастливо объединить для совместной игры в благородно национальном праздничном стиле, появится необходимость выяснить на основании собранного опыта, полезен ли вообще дидактико-поэтический пафос, ведущий к идеализации драмы и представленный прежде всего Шиллером, и в частности позволяет ли он возносящемуся в высокие сферы исполнителю не отрываться в то же время от здоровой почвы своего искусства. Эту проблему нужно будет во всяком случае еще решить, и то, что я сейчас ее формулирую, не означает ни в коем случае, будто я уже заранее высказываю какие-то сомнения. Драмы Шиллера чрезвычайно ценны прежде всего благодаря своей огромной действенности; они уже одним только ходом изображаемых событий держат нас в таком необычайном напряжении, что стоит, не жалея усилий, всерьез пытаться преодолевать те трудности, которые вызывает стремление ставить их в духе естественности. Склонности, сформировавшиеся у нашего великого писателя под воздействием этого так называемого дидактико-поэтического пафоса, используя который с таким поразительным блеском он сознательно устремлял ввысь содержание драм и проливал на него яркий свет своих идей, глубоко коренятся в естестве немецкой нации. Предстоит, однако, еще

выяснить и определить, как, играя Шиллера и не нарушая при этом непреложных законов драматического действия, сквозь которое в любой момент может прорваться голос, взывающий к этическим суждениям зрителя, следует разрешать новые задачи, встающие перед артистом. А в том, что поверхностное понимание этих задач губит лучшие начала немецкого театра, мы уже имели случай убедиться, наблюдая проникновение «поэтической манеры речи» в стиль игры актера. Насколько мне известно, задачи эти оказались в какой-то мере по плечу лишь некоторым хорошим актерам старой школы, сумевшим подойти к ним здраво, хотя, быть может, и слишком трезво, например, такому мастеру сцены, как Эплер, которого еще не забыло старшее поколение наших современников; эти актеры преподносили нравоучительные изречения в общедоступной форме, освобождая их этико-дидактическое содержание от пафоса и придавая им душевную окраску, соответствовавшую этому содержанию. Но в полной мере шиллеровский идеал был, кажется, достигнут лишь однажды. Это случилось, когда гениальная Софи Шредер сумела найти просветленный музыкальный тон речи, так что дидактическое ядро драм Шиллера возвращалось в сферу чистых чувств и там растворялось, а сам этот тон полностью сливался со страстной интонацией драматурга.

И вы полагаете, что ныне могут иметь успех ваши попытки усвоить такую же интонацию, превратив эту неотчуждаемую собственность души великого гения в безошибочно действующее стилистическое средство?

Во всяком случае отважиться на подобную попытку было бы разумно только при создании описанных выше исключительно благоприятных предпосылок, то есть сначала нужно найти и ввести в действие законы своеобразного, идеально немецкого стиля, в то время как драмы Шекспира дают нам представление о таком стиле артистического исполнения, для которого, в сущности говоря, кажется, вообще не существует никаких законов, кроме одного — закона естественности как главной основы любого здорового театрального действия.

Никакие особенности какой-либо одной национальной школы не помогут нам объяснить Шекспира — понять его можно, только исходя из самой сути артистического и драматического искусства вообще. Он опрокидывает всякую стилистическую схему, то есть всякую обнаруженную где-

то вовне или реконструированную нашими размышлениями тенденцию развития формы и средств изображения, заменяя ее основным законом искусства, согласно которому естественное подражание артиста черпает силы для создания чудесной иллюзии в явлениях самой жизни. Закрывая актерской маской лицо найденной в жизни человеческой индивидуальности, Шекспир заставлял последнюю говорить в полнейшем соответствии с ее естеством, но эта же самая способность позволяла ему познать и достоверно воспроизвести и все то, что выходило за пределы его собственного жизненного опыта. На всех его образах лежит отпечаток такого убедительного правдоподобия, что первым условием для выполнения поставленных им задач является полный отказ от какой бы то ни было аффектации, а какое значение имеет выполнение этого требования, понятно каждому, кто знает, что весь наш новейший театр с его патетической тенденцией строится именно на аффектации. Если же мы представим себе, что во имя описанных нами принципов будет устранена аффектация, то от Шиллера останется только его дидактико-поэтический пафос, а от Шекспира — ошеломляющее нас величие пафоса страсти, свойственного эксцентрическим индивидуальностям, которые даже нашему сознанию, прошедшему серьезную школу жизненных впечатлений, кажутся не менее неестественными, чем шагавшие на котурнах герои античной трагедии. Переносить шиллеровский пафос, даже если он будет воспроизведен наилучшим образом, то есть с соблюдением описанных выше обязательных условий, на шекспировский — это значит внести в великое и благородное ту же сумятицу, какую создал повсюду и везде царящий ныне ложный пафос.

Здесь все будет прежде всего зависеть от того, удастся ли точно определить принцип, позволяющий отличать артистически-драматическую естественность у Шекспира от того, что мы всегда встречаем у прочих драматургов.

Беру на себя смелость исходить в поисках этого принципа из одного обстоятельства, а именно из того, что актеры Шекспира играли на сцене, окруженной зрителями со всех сторон, тогда как современная сцена по примеру итальянцев и французов показывает публике актеров, а также декорации и кулисы только с одной стороны — с передней. Это плод неумелого воспроизведения античной сцены академическим театром эпохи искусства Ренессанса,

где оркестр отделял публику от актеров. Даже завсегдатаев театра, которые, пользуясь своим привилегированным положением, предпочитали занимать места по бокам этой современной сцены, мы в конце концов, соблюдая правила приличия, изгнали обратно в партер, так что теперь уже ничто не препятствует нашему взору наслаждаться театральным зрелищем, и не в последнюю очередь — делом рук декоратора, машиниста и костюмера, чье мастерство возведено чуть ли не в ранг великого искусства.

Мы приходим к ошеломляющим и в то же время поучительным выводам, наблюдая за тем, как на этой новоевропейской сцене, искаженно воспроизводящей античную, играет все время главную роль склонность к риторическому пафосу, доведенному нашими великими немецкими поэтами до высокого уровня пафоса дидактико-поэтического, тогда как на шекспировской примитивно-народной сцене, полностью лишенной ослепляющей иллюзии декораций, зрителя захватывала прежде всего реалистическая в полном смысле этого слова игра скудно костюмированных актеров. В более поздние времена в английском театре, подвергшемся академической регламентации, актерам было строжайшим образом вменено в обязанность ни при каких обстоятельствах не поворачиваться спиной к публике, и им приходилось самим решать, как уйти со сцены, не меняя положения корпуса, тогда как шекспировские актеры на глазах у зрителя свободно передвигались в любом направлении, как в жизни. Можно представить себе, как велико было воздействие их игры благодаря ее естественности и благодаря тому, что одним лишь своим поведением на сцене, не поддержанным никакими дополнительными средствами иллюзии, каждым едва уловимым своим движением актеры с осязательным правдоподобием воссоздавали на глазах сидящего вблизи от них зрителя удивительно жизненные и в то же время столь своеобразные образы Шекспира; уже одна только вера в правдивость этой игры была источником высочайшего драматического пафоса, который в противном случае в особенно трагических ситуациях не вызывал бы никакой иной реакции, кроме комической. Надо, правда, признаться, что действительностью в полном смысле слова в таких условиях может, на наш взгляд, обладать только из ряда вон выходящее артистическое искусство, то есть искусство гениев, о поразительной способности которых перевоплощаться подобно Протею и пол-

ностью покорять воображение зрителя свидетельствуют дошедшие до нас и всем хорошо известные рассказы очевидцев. Но гении появлялись не часто, в чем, несомненно, и следует искать причину столь быстро наступившей реакции на этот народный театр и связанной с нею драматико-поэтической тенденции, продиктованной эстетическим вкусом образованной публики, ибо очевидно, что терпеть дурных и впадающих в аффектацию актеров на таком близком расстоянии было особенно трудно. Когда же их вставили в отделенную от зрителя раму и оснастили академически стилизованной риторикой, они представились этому эстетическому вкусу вполне сносными.

В таком-то виде и унаследовали мы наш современный театр с его актерским искусством. Что представляет он собою, мы прекрасно знаем. И как он справляется с драмой Шекспира, нам тоже хорошо известно. Здесь нам демонстрируют кулисы, задники и костюмы — короче говоря, такое облачение, которое превращает ее в нелепый маскарад. И чем яснее становится нам родство этой драмы с самим духом немецкой нации, тем больше понимаем мы, как далеко от нее современное театральное искусство Германии; и мы не совершим большой ошибки, если склонимся к предположению, что вообще драма Шекспира, это фактически почти что единственное поистине оригинальное порождение европейской духовной жизни нового времени, полностью свободное от антикизирующего влияния Ренессанса, является единственным в своем роде и не поддающимся никакому подражанию эстетическим явлением. Таким образом, драма эта в некотором роде делила судьбу той самой античной трагедии, полной противоположностью которой она являлась, и если суждено сбыться нашим надеждам на то, что дальнейшее, спасительное для всего мира развитие духа немецкой нации породит и находящийся с ним в полной гармонии национальный театр, то последний, в этом нам следует отдавать себе отчет, должен стать таким же не поддающимся никакому подражанию эстетическим явлением, возвышающимся с не меньшей самостоятельностью между этими двумя антиподами.

На столь необходимого нам, но пока еще неведомого гения, выросшего на этой будущей сцене, будет возложена задача возродить немецкий драматический театр, дав ему уже описанное мною выше направление: вернувшись на свои естественные исходные позиции, где нет места

аффектации, театр должен будет затем, наперстывая упущенное, с успехом пройти те отвечающие здравым потребностям его природы пути развития, которые либо так и остались для него нехоженными тропами, либо были перекрыты дурными наносными влияниями, заставившими его сбиться с дороги. Этот путь должен будет увенчаться полнейшим раскрытием его добрых задатков, успевших уже заявить о своем существовании. Мы будем тогда ждать от него ясного представления о поле его деятельности, так что здесь найдет свое законное место шиллеровская идеальная тенденция, перед нашим взором ощутимо представит принцип актерского искусства, применяемый по отношению к шекспировской драме, а может быть, даже и сама эта драма, а с другой стороны, ему откроется прекрасная перспектива самых смелых постановок гётевского «Фауста», наиболее оригинального из всех произведений немецкой драматургии. Из всего сказанного мною выше видно, что мы вынуждены будем подвергнуть нынешний театр коренным преобразованиям, и прежде всего уже в отношении его архитектуры — ведь любому здравомыслящему человеку ясно, что о подлинном искусстве нечего и думать, пока существует современный «полутеатр» со сценой, обращенной к нам только своей лицевой стороной. Благодаря этой сцене зритель превращается в безучастного, ушедшего в себя соглядатая, и ему приходится ждать, чтобы там, наверху, на переднем, а иногда даже и на заднем плане, совершались какие-то фантазмагии под личиной подлинных происшествий; этим фантазмагиям надлежит втянуть его в мир, которого он на самом деле все время продолжает сторониться. Но кому же не ясно, что лишь творчески возбужденная фантазия зрителя может облегчить и даже вообще сделать возможным изображение на сцене событий, обступающих нас со всех сторон, и что поэтому должна идти речь не о воспроизведении места действия, а лишь о выразительных намеках на него, то есть примерно так, как это делалось в шекспировском театре? Именно этот театр показывает, какое богатство пластических изобразительных мотивов проистекает из умелого использования простейших архитектурных пропорций; даже слабое подражание этому театру позволило одному из умнейших деятелей нашего искусства²⁰ найти единственно возможный путь к преодолению сценических трудностей, возникающих при постановке «Сна в летнюю ночь». Легко представить

себе, какого расширения и обогащения простейших архитектурных данных шекспировской сцены можно достичь с помощью всех новейших технических средств, какого разнообразия можно добиться благодаря им; и, если ко всему этому присовокупится еще смелый призыв к содействующей фантазии зрителей, они погрузятся в волшебный мир, где смогут,

Пройдя все ярусы подряд,
Сойти с небес сквозь землю в ад²¹.

Наш театр, если только он хочет быть достойным своих великих писателей, должен поставить перед собой задачу претворить в жизнь все, о чем говорилось выше. Если же никакой гений не окажется больше в состоянии повести его по этому пути, то тогда придется признать, что театр наш катится в пропасть глубочайшего вырождения и что для того, чтобы спасти себя и выполнить свою благородную миссию, он должен решительно свернуть со своего нынешнего пути, избрав иное направление, для него совершенно новое, но предназначенное ему всей его сутью.

А теперь бросим взгляд на немецкую оперу.

О том, каково, по моему мнению, назначение оперы, я уже подробно высказался в неоднократно упоминавшейся выше работе, посвященной исключительно этой теме, опираясь прежде всего на мысль о давнем стремлении современной драмы раствориться в оперной стихии. Отсылая читателя еще раз к идеям, изложенным мною в том сочинении, я хочу продолжить начатый на предыдущих страницах разговор о характерных особенностях современной сцены и о ее взаимоотношениях со зрительным залом, связав этот вопрос с весьма серьезными требованиями к назначению оперы, выполняя которые она, на мой взгляд, может достигнуть высокого уровня. Не подлежит сомнению, что уже в самой архитектуре современного театра проявился его отказ от здоровой линии развития, то есть постепенный уход от разговорной драмы и обращение к опере.

Наши театры — это театры оперные, и только потребностями оперы можно объяснить их устройство. Родиной их зданий является Италия, классическая страна оперы. Античный амфитеатр, в котором уступы Колизея превра-

щены в возвышающиеся над залом ярусы лож, стал излюбленным местом сбора ищущих развлечения богатых горожан, где зрители прежде всего предаются взаимному созерцанию и где дамы

...идут показывать наряды:

Чтоб роль играть, не нужно платы им ²².

И так как источником всякого проявления искусства здесь была ложно понятая, академизированная античность, то, конечно же, не могла отсутствовать и орхестра с возвышающейся над нею сценой. С орхестры, словно клич герольда, призывающий к молчанию, раздавались звуки интродукции или ритурнели; на подмостках сцены появлялся певец в костюме героя, исполнял свою арию и удалялся прочь, предоставляя публике возможность продолжить увлекательную беседу.

И все-таки в этой условности, несмотря на невероятнейшие искажения, отчетливо проглядывают черты античного театра, где орхестра была посредником между зрителями и сценой. В этой роли она была, несомненно, предназначена для того, чтобы стать носительницей идеального характера игры на сцене, и здесь мы видим коренное различие между античным театром и театром Шекспира, в котором благодаря гениальной артистической иллюзии голая правда ничем не прикрашенной игры запечатлевалась лишь в высших сферах идеального соучастия зрителей. Ведь орхестра античного театра была главным очагом волшебства и животворящим материнским лоном идеальной драмы, где герои, как это было очень верно подмечено, предстают на сцене перед нашим взором как бы в плоскостном изображении и где все богатство самых различных направлений, которые может избрать для своего мыслимого передвижения появляющаяся здесь личность, в полной мере восполняет лишь магическая сила, исходящая из орхестры и ею направляемая. Если мы обратим внимание на то, какое значение приобрел в наше время оркестр, развившийся из жалких начатков итальянской оперы, то мы неизбежно сделаем вывод об определяющей роли, которую он сыграл для драмы, и прежде всего, как это ни удивительно, благодаря архитектуре современных театральных зданий, где, с тех пор как утвердился дух подражания ложно понятой античности и пришел конец шекспировскому театру, ему отвели почетное место. Ясно, что

в этом современном театре самобытная новоевропейская драма стала настолько плоской и была до такой степени извращена, что она оказалась не в состоянии выдержать конкуренцию оперы; осталось именно только плоскостное изображение персонажей, а лишенный постоянного магического содействия оркестры театральный пафос, который наши великие писатели в таких условиях тщетно пытались облагородить нравоучительным содержанием, не мог не выродиться в плоское фразерство.

Во всем этом мы должны отдавать себе отчет, если хотим уразуметь себе причины неполноценности и характерных недостатков современного театра.

В античной оркестре, почти полностью окруженной амфитеатром, как бы в сердце самих зрителей, стоял трагический хор; его песнопения и пляски, сопровождаемые музыкальными инструментами, захватывали окружающую хор публику и настолько воодушевляли ее, что она, словно ясновидящая, воспринимала появляющегося на сцене героя в маске как доподлинного посланца потустороннего мира. Попробуем мысленно переселить сцену Шекспира в оркестру, и нам сразу же станет ясно, какая невероятная сила артистической иллюзии потребовалась бы, чтобы на глазах у зрителя превратить драму в полнокровную жизнь. Соотношение этой перенесенной в оркестру сцены и сцены нашего современного театра воскрешает в нашей памяти ситуацию «спектакль в спектакле», неоднократно используемую Шекспиром, который заставляет воплощающих его персонажей актеров играть роли актеров на вторичной сцене, где ставится еще одна пьеса. Мне кажется, что эта особенность его творчества свидетельствует о том, что писатель почти полностью осознавал исконную идеальность сценических условностей, которые он вынужден был воспринять вследствие вошедших в традицию недоразумений и злоупотреблений. Его хор превратился в самую драму и действовал в оркестре с такой реалистической естественностью, что он в конце концов уже ощущал себя как публику и на правах последней делал одобрительные или неодобрительные замечания по поводу предложенного его вниманию вторичного спектакля или хотя бы просто выказывал свое равнодушное к нему отношение. Весьма характерен тот свет, который писатель проливает на этот вторичный спектакль. «Убийство Гонзаго» в «Гамлете» дает нам образчик патетической риторики академизиро-

ванной трагедии, персонажей которой драматург из оркестры, превратившейся в главную сцену, призывает бросить «проклятые свои ужимки». Кажется, что имеешь здесь дело с французской *tragédie*, пересаженной на почву немецкого театра, а трагедия, поставленная невежественными ремесленниками из «Сна в летнюю ночь», предвосхищает нынешний пафос наших мрачных певцов немецко-рыцарской доблести.

И все-таки академический вкус одержал победу; в крайней части театрального зала утвердилась плоскостная сцена, драма изгнана из оркестры, где теперь поселились музыканты в собственном смысле слова, аккомпанирующие оттуда актерам оперы, поющим наверху. Чем больше растет значение новейшей инструментальной музыки, тем яснее становится, что даже этот оркестр, чьим уделом является одно лишь музыкальное сопровождение, благодаря своему соучастию в спектакле, предопределенному уже самим устройством театрального помещения, оказывает влияние на драматическое действие в целом. И если во все времена лучшие умы человечества, в том числе в конце концов и великие наши немецкие поэты, обращали свой взор к опере, то дело здесь было не только во власти песнопения, превосходящего и простую речь, и декламацию, а в той музыкальной стихии, которая пронизывала, хоть порою и весьма скудно, всю драму, отсылая ее в действительно идеальные сферы, недоступные для любой, даже самой одухотворенной «поэтической манеры речи».

Нашим надеждам суждено будет стать действительностью только в том случае, если, подвергнув существовавшему исправлению свой взгляд на общепризнанные главные факторы оперы, мы достигнем значительных изменений в их взаимоотношениях. Благодаря опере на сцене появились певцы, то есть виртуозы вокального искусства, а в оркестр приходили все новые и новые инструменталисты, сопровождающие музыкой пение этих виртуозов; рост значения оркестра и его деятельности вызвал к жизни следующую формулу, определяющую разумные взаимоотношения между обоими факторами: оркестр создает «пьедестал», а певец — «статую»; поэтому худо, когда пьедестал ставят на сцену, а статую — в оркестр, как это происходит ныне из-за злоупотребления оркестром. Однако уже в самой этой метафоре отражается порочность оперного жанра — ведь если о статуях и пьедесталах можно еще гово-

речь применительно к французской *tragédie* с ее холодной риторикой или же к не менее холодному вокальному искусству кастратов в итальянской опере, то, когда речь заходит о поистине живой драме, тогда уже нет места ни для какого сравнения с ваянием и только в музыкальной стихии, единственной прародительнице трагического искусства, следует искать материнское лоно драмы. У греков эта стихия приобрела свою плоть и видимые очертания в хоре оркестры, который, меняя свой облик под воздействием различных превратностей судьбы новоевропейской культуры, превратился в действующий только на наш слух инструментальный оркестр, это оригинальнейшее, поистине новое и полностью соответствующее нашему духу творение искусства. Иными словами: здесь — всемогущий оркестр *, там — драматический артист; здесь — материнское лоно идеальной драмы, там — ее явление, звучащее со всех сторон.

Вернемся, однако, к нашему «оперному певцу».

В наши времена, пользуясь этим понятием, мы имеем в виду певца в собственном смысле слова, то есть такого, от которого больше не требуется участие в разговорной драме и который вызывает у нас лишь снисходительную улыбку, когда в диалоге, встречающемся в опере, он произносит свою реплику с неумелостью, какая не будет прощена ни одному актеру.

При возникновении немецкой оперы и в течение долгих лет ее дальнейшей истории все было по-иному: у нашей оперы были почти такие же истоки, как у французского водевиля, и исполнителями ее были те же актеры, которые участвовали в постановке разговорной драмы самых различных жанров. Даже после того как прежние небольшие и непритязательные вокальные произведения, став основой нашего зингшпиля, помогли в дальнейшем развитию оперы, певцы по-прежнему оставались участниками драматических спектаклей и даже выступали в самых значительных амплуа. Карл Мария фон Вебер взялся за создание немецкой оперы в Дрездене²³, имея в своем распоряжении персонал драматического театра; не так давно скончавшегося Франца Эдуарда Генаста²⁴ я в свое время видел на первых ролях как в драме, так равно и в опере,

* Мне уже не раз приходилось писать о том, что, только скрыв оркестр от наших взоров, можно обеспечить его идеализирующее воздействие.

и братья Эмиль²⁵ и Эдуард Девриенты начали свою театральную карьеру одновременно как оперные и как драматические актеры. Некогда для превосходных артистов такого рода в немецкие переводы опер Моцарта, предназначенных первоначально для итальянских трупп, были вписаны исполнявшиеся речитативом диалоги, которые для большей живости и естественности даже расширялись за счет различных вставок. Таким образом, и эти спектакли соответствовали жанру французской оперы, оригинальные произведения которой, такие, например, как «Водонос», «Иосиф» и другие, после того как их переводили на немецкий язык, составляли вместе с нашими операми «Похищение из серала», «Дон Жуан» и «Свадьба Фигаро» репертуар, хорошо исполнявшийся удачно подобранной актерской труппой.

Пришлось, правда, вскоре особо привлечь так называемую «колоратурную певицу», ибо здесь требовалось специфическое мастерство, для приобретения и поддержания которого, казалось, недостаточно было одного только развития природных артистических задатков и которого поэтому нельзя было требовать даже от актрисы, хорошо справлявшейся со своим основным амплуа. Затем к ней присоединился и «колоратурный тенор» (теперь его называют «лирическим») в отличие от «игрового тенора», который еще долгое время мог оставаться и драматическим актером. Оба весьма странных существа, живших благодаря окружавшему их ореолу виртуозности, равно как и благодаря своему тупоумию, в отрыве от всей труппы, превратились в два столпа современного оперного театра, и они же стали проклятием немецкой оперы. Когда королевские, герцогские и княжеские дворы вынуждены были в значительной мере отказаться от роскоши и потому расставались на неопределенный срок с находившимися у них на содержании труппами итальянских певцов, специфический репертуар итальянской оперы пришлось осваивать актерам немецких трупп. И вот тут-то все происходило примерно так, как это в свое время на моих глазах случилось в Дрездене с его знаменитой католической церковной музыкой: итальянские кастраты вымирали или их увольняли и несчастным певчим, мальчикам из Богемии, приходилось нещадно уродовать те бравурные пьесы, которые создавались в расчете на кошмарную виртуозность колоссов итальянского искусства и отказаться от которых,

казалось, уже было невозможно. Отныне вся опера перешла на «колоратурное пение», и «певец» был возведен в сан священной особы, которую никто не осмеливался заставить говорить; если где-нибудь еще сохранялся диалог, то его сокращали, доводили до бессмысленного минимума, а там, где в нем участвовало главное действующее лицо, и вовсе удаляли. А то, что из слов и речи предназначалось для чистого пения, в конце концов превратилось в ту самую тарабарщину, какая ныне терзает наш слух в опере; право же, можно не тратить усилий на перевод этой галиматии — ведь все равно никто не понимает, на каком языке она произносится!

Итак, мы видим, что точно те же губящие драму явления, подробную характеристику которых я неоднократно считал своим долгом публиковать, овладели и оперой. Если бы Гёте и Шиллер, в душе которых некогда постановки «Ифигении» и «Дон Жуана» пробудили радужные надежды, поглядели какой-нибудь сегодняшний спектакль — скажем, «Пророка» или «Трубадура», — они посмеялись бы над своим тогдашним впечатлением и поняли, как срочно необходимо исправлять ошибки. Свой взгляд на возможность полного возрождения оперного искусства и возвращения к былым надеждам на осуществление его благородного назначения я хочу изложить тем людям, от которых целиком зависит его судьба, но, прежде чем призвать их задуматься над моими рассуждениями, я собираюсь сначала мысленно препроводить наших певцов к исходной точке их выродившегося искусства, туда, где их предки были еще настоящими актерами.

И тут обнаружится отличие нашего театрального певца от певца итальянской оперы, — столь разительное, что любая попытка смешать воедино естественные задачи каждого из них может привести только к бессмысленному чириканью, раздающемуся с подмостков нынешней оперной сцены.

Итальянская опера — это продукт (кстати, продукт весьма своеобразный) чисто академической причуды людей, полагавших, что достаточно заставить актеров спеть на церковный лад, как псалом, версифицированный диалог из какого-то театрального действия, сочиненного в подражание Сенеке, как сразу же окажешься на верном пути к возрождению античной трагедии, только нужно еще обязательно позаботиться о том, чтобы вовремя вклинивались хоровые песни и балетные танцы. В соответствии с этими

идеями главной фигурой при их претворении в действительность стал певец, исполняющий реплики диалога неестественным речитативом, напыщенно, с аффектацией и ложным пафосом; но, так как от его псалмопения становилось невыносимо скучно, ему было вскоре дозволено создавать собственные, в конце концов уже совершенно оторвавшиеся от текста вокальные шедевры, дабы тем самым вознаградить себя и публику за бесплодные усилия речитатива, точно так же как танцору, неуклюже подражавшему античности, были напоследок разрешены пируэты и антраша. Это с закономерной последовательностью привело к образованию вокальной виртуозности и ее искусственному культивированию, самым характерным проявлением которого явилось создание кастратов, этих двуногих инструментов. Так что же общего у нашего честного немецкого актера-певца с этими диковинными представителями итальянского вокального искусства? И пусть искусство это, взлелеянное превосходными мастерами, с годами превратилось в нечто поистине весьма привлекательное, все равно натуре немца оно остается чуждым во всех отношениях. Освоить это искусство он может, только отказавшись от собственных естественных склонностей и подвергнув себя «итальянизации», чему мы уже не раз были свидетелями; но разве таким образом он не отрекается от участия в выполнении задач истинно немецкого театра? Немец может приспособить свой голосовой аппарат к итальянской манере пения лишь на основе итальянского языка, который ему также приходится осваивать, ибо никакой иной язык не дает в такой мере возможности возникнуть и утвердиться чувственному наслаждению уже от одних только вокальных упражнений, обозначаемых термином «сольфеджио». И эта чувственность, это вечное желание упиваться чистым звучанием голоса, полностью утоляемое лишь патетическим песнопением, у итальянцев развито так сильно, что способность столь богато одаренного народа ярко проявлять себя и в опере-буфф культивировалась относительно слабо и даже гениальнейшим творениям этого низменного и почти что разговорного жанра в Италии всегда предпочитали произведение ложно-трагического стиля с их пресловутым *lamento*²⁶, с плаксивой тягучестью, аффектацией и манерностью.

Только из Франции мог наш немецкий зингшпиль получить хорошо усваиваемую пищу, так как благодаря ха-

рактору своего языка, как и благодаря происхождению обусловленного этим характером водевиля, французы, напоминая этим во многом немцев, не были затронуты влиянием итальянской манеры пения. Поэтому именно во Франции одному из немцев удалось своей борьбой против итальянской концепции арии снискать себе сторонников и добиться чуть ли не преклонения перед выдвинутым им требованием естественности в драматическом пении. Но так как для Глюка в его столь почитаемой реформаторской деятельности исходной точкой служила французская *tragédie*, то здоровому развитию оперного стиля в Германии его усилия, по существу, способствовать не могли. В то время как так называемая большая опера, то есть сплошь вокальная, опирающаяся на арии, ансамблевое пение и речитатив, всегда оставалась чуждой нашему характеру, наша национальная стихия все больше и больше находила выход в расширении зингшпиля. И тут мы приходим к той точке, вернувшись к которой наши певцы должны заново начать свое развитие, если они хотят, чтобы мы твердо стояли на собственных ногах.

Прежде всего давайте уясним себе, что следует понимать под пением в немецкой вокальной драме. Немецкий язык, если пользуешься им по-настоящему, дает много наглядного материала для уразумения этого понятия. В сочетании с этим языком итальянское *canto** не поддается исполнению, и, как бы ни упивались его сладкозвучностью и богатством наши знатоки, мы должны решительно отречься от него. Соединившись с этим пением, наш язык уже больше не воспринимается как общедоступная речь, и, с другой стороны, беспорядочное нагромождение нечленораздельных гласных и согласных звуков искажает пение, мешает ему.

Тот прискорбный факт, что даже просто более или менее сносные певцы встречаются у нас все реже и реже, так что brave руководители наших театров вынуждены теперь ценить их на вес золота, объясняется вовсе не растущей бесталанностью немцев, а голько глупой муштрой, преследующей абсолютно нелепые цели. И когда я отправляюсь на поиски певческих сил, которые могли бы содействовать поистине удачной постановке моих драма-

* Буквально: пение (итал.).— *Примеч. пер.*

тических произведений, то меня пугает, что я столкнулся не столько с отсутствием «голосов», сколько с калечением певцов, ставшим теперь неизбежной предпосылкой обучения их такой манере исполнения, которая исключает возможность всякой здоровой речи. Так как произношение наших певцов неестественно, то они чаще всего не понимают и смысла своей речи, а потому характер исполняемой роли, знакомый им лишь в самых общих чертах, предстает перед ними в свете неких банальных оперных условностей. Блуждая в потемках, они не могут придумать ничего умнее, как то и дело, дабы понравиться публике, вкрапливать в пение звуковые акценты; вздыхая и стеная, они пускают на полную мощь свой голос и, полагая, что им удалось достигнуть настоящего «драматического» пения, заканчивают фразу выразительным намеком на ожидаемые аплодисменты.

И как же я был удивлен, когда одного такого певца, даже не обладавшего большим дарованием, но проявившего добрую волю, я весьма скоро избавил от этих нелепых привычек, стоило мне только вкратце объяснить ему суть его задачи. Мой по необходимости простой метод состоял в том, что я заставлял его во время пения произносить полностью и отчетливо слова и новую для него систему пения довел до его сознания особым образом, а именно велел ему на одном дыхании с абсолютно равномерными и спокойными ударениями пропеть пригодные для данного случая довольно длинные периоды, исполнение которых он ранее сопровождал страстными вдохами и выдохами; когда же все это сошло благополучно, я предоставил его собственному чутью при движении мелодической линии усиливать звук и расставлять акценты сообразно со смыслом речи. И мне показалось, что даже на лице этого певца благотворно отразились исчезновение перенапряженных ощущений и возвращение к естественному состоянию и что ему стало как-то лучше на душе, после того как его все время задыхавшееся от спешки восприятие, изменив свою ненатуральную походку, пошло нормальным шагом. Результатом этого успокоения явился и вполне определенный физиологический эффект: исчезли характерные судороги, которые вызывают у наших певцов так называемые нёбные звуки, этот кошмар учителей пения, тщетно пытающихся спасти положение с помощью хитроумнейших механических средств принуждения, тогда как здесь нужно

просто бороться с глупейшей страстью к аффектации, непременно охватывающей певца, как только он чувствует себя обязанным сменить естественную речь «пением» и все делать «прекрасно», то есть притворяться.

Я полагаю, что подвергнуть себя подобному краткосрочному курсу лечения или даже перерождению в состоянии любой немецкий певец, обладающий хорошими задатками, и считаю бесполезным занятием тратить мастерство наших учителей пения на обучение тех, кто не может следовать советам, описанным мною выше. А если вы жаждете *сanto* итальянцев, то отправляйте ваши лишь изредка пригодные для него голоса в Италию! Чтобы обучить немца драматическому стилю пения, действительно отвечающему его природным склонностям, требуется нечто иное, несколько не похожее на учебные методы, которые там считаются необходимыми. Ибо все, что нужно немецкому актеру-певцу (так я решил назвать его), кроме того руководства, которое требуется, чтобы он смог вновь обрести постыдным образом уничтоженную естественность в речи и пении, лежит только в *духовной сфере* необходимого ему образования.

Под духовной сферой я разумею, конечно, не вотчинные земли наших музыкальных и театральных школ, где господин профессор, читая лекции по вопросам эстетики, истории искусств и т. п. и посвящая свое красноречие вещам, сведения о которых он почерпнул из различных книжек, пытается убедить самого себя, что он кое-что в этом понимает*. Ведь мы имеем здесь дело с носителями популярного вида искусства, чье образование должно быть всячески ограждено от наших доктринерских максим, чтобы успехи их естественного развития, основывающегося на их собственных инстинктах, помогли нам самим уяснить себе, как же обстоят у нас дела с нашей драмой и имеет ли она какие-нибудь достижения.

Речь нужно вести только о том, какого свойства должны быть те *задачи*, которые мы ставим перед артистическими талантами нашего народа. Если у актера или певца широкое образование, то ему, как и всякому культурному

* Если бы наши монархи, палаты депутатов и прочие покровители искусств, которым с некоторых пор вменили в обязанность обеспечение и финансовую поддержку солидных школ и консерваторий, знали, куда они выбрасывают деньги, они бы, наверное, скорее выразили согласие отдать эти средства несчастным голодающим учителям наших народных школ.

человеку, это, конечно, идет на пользу, но оказать какое-то влияние на его специфическое искусство это образование все равно не сможет.

Формированию же этого искусства может способствовать только одно — изобразительный дар артиста, развивающийся под руководством и определяющим влиянием *правильного образца*. Этот дар, то есть врожденная подражательная способность, может возвыситься до художественного таланта благодаря тому, что подражание будет поднято до представления. Подражательная потребность находит удовлетворение в непосредственном воспроизведении чувственно осязаемых фактов обиходной жизни; без этого корня, уходящего в жизненную почву, талант артиста превращается в театральную аффектацию, которая подобна слабому сквозняку, едва заметному в душевной атмосфере всей нашей аффектированной культуры. <...>

Ясно, что здесь все зависит от *образца* — в рассматриваемом особом случае мы понимаем под ним *произведение композитора-драматурга*. В этой связи мы должны заметить: неразумно требовать от сегодняшнего оперного певца, чтобы он пел и играл естественно, когда образец, на который он ориентируется, неестествен. Неестественность же нашей оперы — в полной неопределенности ее стиля, раздираемого двумя диаметрально противоположными тенденциями; я обозначу их так: *итальянская опера* (с *canto* и *recitativo*) и *немецкий зингшпиль* на основе драматического диалога.

После рассмотренного выше понятно, что немцы должны были держаться как можно дальше от итальянской оперы и разрабатывать только немецкий зингшпиль. Это и делали лучшие из наших композиторов: так возникли «Волшебная флейта» Моцарта, «Фиделио» Бетховена и «Вольный стрелок» Вебера. Недостатком этих произведений является только то, что в них диалог еще не стал до конца музыкой. Здесь возникла одна трудность, ради преодоления которой мы сперва пускались в долгие обходные пути, пока наконец не поняли, что победить ее можно открывшимися нам до конца безграничными возможностями оркестра. Для воплощения своего чисто музыкального открытия названные композиторы смогли использовать в оперной традиции лишь арию и хоры, каковые наряду с магистральной дорогой диалога были отданы им во власть и предназначались для все более многообразной разработки. Мои собратья

и сами поддались искушению сделать кое-какие уступки итальянскому *canto*, поскольку те особые вещи, в особенности взятые изолированно, сами по своему характеру приближались к *cabaletta*²⁷ и т. п. Казалось, немецкий композитор боится упреков в примитивности со стороны меломанов и в том, что вокальные партии «неблагодарны», со стороны певцов; казалось, он стремится заранее отвести их посредством уступок, выражающихся в том, что в партии певцов то тут, то там вплетаются элементы колоратуры, — впрочем, их исполнение даже не позволяет представить в благоприятном свете изощренное искусство автора. Стало казаться, что устранить раздвоение стиля можно только одним путем: найти способ, чтобы пелся и диалог, и, преодолев таким образом изолированность вокальных номеров, уйти от искушения их недраматической реализации. Все попытки применить к нашему диалогу принцип собственно речитатива оказались неудачными — именно из-за этого «Эврианта» Вебера была так холодно принята публикой. В последнее время публика стала привыкать к диалогу, в большей степени проникнутому музыкальным началом и исполняемому как речитатив, — этим мы обязаны особому подъему, переживаемому большой французской оперой: она одарила нас необычайно впечатляющими произведениями, в которых речитатив, преподнесенный с доселе небывалым пылом и поддержанный более разработанным оркестровым сопровождением, преодолел все косные привычки; так что с этих пор и наши композиторы стали считать делом чести «насквозь», как они говорили, прокомпонировать либретто. Так мы незаметно для самих себя усвоили совершенно чуждый немецкой опере речитатив, обладавший теми особенностями, что его стиль нес на себе печать французской риторики, а немецкий язык подвергался в нем обработке по схеме, которая была явно заимствована из скверных переводов с французского.

Да будет мне теперь позволено доказать по собственным работам закономерность развития от только что охарактеризованного стилистического лабиринта к единственно здоровому немецкому стилю — во всяком случае так, как он открылся моему пониманию; дело в том, что с помощью произведений моих немецких современников, сочиняющих оперы, мне не удалось с достаточной ясностью обосновать такое доказательство.

Немецкого композитора при столкновении с оперой должен был неизменно ввергать в смущение тот факт, что она делится на две части — драматическую и лирическую — и что ему предназначена одна только вторая; это могло толкать его на то, чтобы из отведенной ему области извлекать лишь непосредственно ему нужное и разукрашивать ее только лишь в соответствии со спецификой своего искусства, то есть на основании определенных формальных схем, не имеющих никакого отношения к драматической живости. Так, Веберу пришлось оставить за диалогом высокодраматическую сцену²⁸, в которой Каспар склоняет на свою сторону Макса, навязывая ему роковой вольный выстрел; чтобы выразить напряженность ситуации, Вебер оказался вынужденным положить на музыку несколько стихотворных строк и создать арию сатанинского искусства, а это повлекло за собой необходимость еще увеличить нелепость монологической арии посредством увеличения чисто музыкальных эффектов, противопоставленных драматическому элементу действия; поэтому он и счел возможным использовать в эпизоде мести колоратуру, которую столь многие композиторы полагают вполне уместной. Позднее, к парижской постановке, Берлиоз переделал²⁹ предшествующую длинную диалогическую сцену в духе французской речитативной школы, и при этом стало предельно ясно, насколько полный жизни немецкий диалог не приспособлен для такого обращения. Я, например, отчетливо понял, что для этой диалогической сцены следовало применить не приемы обычного, пусть даже и весьма стремительного речитатива, но совсем иной музыкальный принцип, согласно которому самый диалог оказался бы в такой степени проникнут духом музыки и возвышен до нее, что выделение особой арии для пения (как здесь — арии Каспара) стало бы совершенно излишним — даже и с точки зрения музыкального восприятия. Возвышение драматического диалога до центрального элемента музыкальной стороны оперы в той же мере, в какой он был важнейшим элементом самой драмы, заставлявшим зрителя сопереживать, должно было определить и чисто музыкальную структуру целого; отныне были обречены на полное исчезновение специальные песенные партии, вдвинутые между диалогами, и их музыкальная субстанция должна была постоянно ощущаться в ткани целого или даже расширяться до этого целого. Чтобы иллюстрировать сказанное на

том же примере «Вольного стрелка», представим себе, как удачно применил бы Вебер музыкальные элементы предшествующей «Застольной» и заключительной арии Каспара, как бы он их развернул и обогатил новыми добавлениями, если бы использовал их для музыкальной разработки всей между ними расположенной диалогической сцены, не меняя и не опуская ни одного слова в этом диалоге. Предположим, что Вебер был бы вынужден к этому внешними обстоятельствами и что в особенности ему пришлось бы решить иначе участие оркестра: оркестр должен был бы не ограничиваться сопровождением диалога как при речитативе, а так нести весь этот диалог, чтобы симфоническая стихия непрерывно пропитывала его, как кровь пропитывает кровеносную систему тела, которое предстает внешнему миру страстным или спокойным, угрюмым или жизнерадостным, решительным или колеблющимся человеком. Если бы мы хотели из множества примеров, которые дают нам веберовские характеристики музыкальных мотивов (скажем, в заключительных сценах последнего акта «Эврианты») выбрать такой, который наилучшим образом показывает, как оркестр необыкновенно точно и выразительно каждый миг поддерживает наше сопереживание ситуации, развивающейся перед нами в верно интонированном диалоге, и в то же время доставляет нам наслаждение гармоническим совершенством чистого звучания, мы увидели бы в этой одной сцене созданный замечательным композитором, воплощенный идеал драматического искусства.

Обнаружить возможности, которые еще были скрыты от Вебера, — таково было инстинктивное стремление, определившее мое развитие, и я думаю, что наиболее ясно представляю высшую точку, которой достиг в этих поисках, если вспомню о следующем: со временем я довел одну из моих драматических поэм до такой степени диалогичности, что тот из моих читателей, который первым познакомился с ней, выразил недоумение — как же, спросил он меня, мне удастся еще и положить на музыку эту полностью диалогизированную пьесу; с другой стороны, ему же позднее пришлось признать, что именно партитуры, сочиненные к этой поэме, обладают доньше небывалой непрерывностью музыкального движения. При оценке этой вещи высказывались прямо противоположные суждения: критики полагали, что имеют все основания возмущаться

моим оркестром, партии которого с одинаковой тщательностью разработаны на протяжении всей оперы; ибо, как они утверждали, самое статую я переместил в оркестр, по сцене же передвигается один только пьедестал и это совершенно убивает «певца». Случилось, однако, так, что именно нашим певцам, к тому же лучшим, пришлось по вкусу требования, которые я перед ними выдвинул, и они с такой охотой стали петь в моих операх, что в этих ролях добились своих высших и публикой наиболее тепло встреченных достижений. Никогда я не испытывал большего внутреннего удовлетворения от общения с оперной труппой, чем при постановке «Мейстерзингеров»³⁰. После генеральной репетиции я почувствовал необходимость выразить каждому из участников — от первого мастера до последнего ученика — мою ни с чем не сравнимую радость по поводу того, что все они так быстро отказались от оперных привычек и, трудясь с любовью и самоотвержением, овладели методом артистической игры, правильность которого подтверждалась глубоким ощущением каждого из них, а теперь, познав его до конца, они с радостной готовностью его осуществили. Прощаясь с ними, я высказал им убеждение, которое у меня возродилось благодаря их игре: если театр в самом деле был испорчен оперой, то именно опера, и только она, способна его возродить.

Вот к такому дерзостно-уверенному утверждению меня подвела как раз эта постановка «Мейстерзингеров». То, что выше названо образцом, который необходимо было дать нашим актерам, я, вероятно, полнее всего воплотил в этой работе; если моему приятелю-острослову показалось, что моя оркестровка — нечто вроде непрерывной фуги, ставшей оперой, то мои певцы и хористы отлично знают, что им пришлось решать труднейшую музыкальную задачу по поддержанию непрерывного диалога, который в конце концов приобрел у них такую легкость и естественность, как если бы это был самый обыденный житейский разговор; прежде, когда нужно было начинать «оперное пение», они считали необходимым тотчас же впасть в судорожный ложный пафос, теперь они, напротив, стремились завести быстрый и живой диалог, сохраняя безусловную естественность, чтобы от этой исходной точки незаметно перейти к пафосу трогательного, и он, к их собственному изумлению, производил то действие, которое прежде не могли произвести никакие судорожные усилия.

Если я могу, таким образом, приписать себе заслугу, что музыкальные значки в моей партитуре дали певцам верное побуждение к естественной манере театрального исполнения, каковую полностью утратили даже драматические актеры, то для объяснения своеобразных черт именно этих моих новых партитур я должен обратить внимание на то, что их непривычная доселе подробность была обусловлена необходимостью верных указаний для неукоснительно естественного исполнения.

Однако успех «Тангейзера» на немецкой сцене мне принесло отнюдь не это; должен со всей скромностью признать, что в данном случае успех был вызван не удачным решением указанной проблемы, а пристрастием публики к лирическим деталям, между тем как у меня от всех мне известных постановок «Тангейзера» осталось впечатление, что эта опера вообще еще не поставлена, что осуществлены лишь отдельные места партитуры, тогда как значительная ее часть, именно драма, осталась в стороне как нечто излишнее. Не хочу делать ответственным за эту беду исключительно бездушие наших оперных предпринимателей и должен сознаться: как раз на этом опыте я осознал, что в этой партитуре я еще не дал с достаточной отчетливостью и определенностью тот образец, о котором шла речь выше. Пробел могло восполнить только личное дарование исполнителя — он, таким образом, должен был бы сам дать образец, создать который я отныне стал чувствовать себя обязанным.

Если же кто-нибудь ошибочно предположит, будто я посредством тщательных указаний стремлюсь механическим путем predeterminedить совершенное актерское исполнение, то я, чтобы мой оппонент преодолел непонимание разницы между естественной и аффектированной игрой, отошлю его к воздействию значков в моих партитурах на исполнение музыкантов и певцов, которые безошибочным инстинктом улавливают в них как раз только то, что я имею в виду им внушить. Для нашей критики, ставшей необыкновенно плоской именно в этой области, характерно, что она недоумевает, наталкиваясь на сложность технического аппарата, значков, использованных в этих партитурах, в то время как более поверхностная система указаний, по мнению тех же критиков, предоставляет певцу-исполнителю бóльшую свободу отдаваться порывам своего вдохновения, каковая свобода ущемлена моими якобы

стеснительными для актера предписаниями. Это, в сущности, знакомые, хотя и выступающие в несколько ином облике, раздраженные суждения, согласно которым античная трагедия слишком многообразна в отношении метрики и хоровых строф и античные сюжеты следует представлять нашей публике в скромном поэтическом одеянии излюбленного нами пятистопного ямба. Тот, однако, кому трагические хоры, кажущиеся нам чрезмерно громоздкими, стали понятны; кто умеет услышать строфы, сохранившиеся для нас только как литературный монумент, вместе с ныне утраченной, некогда звучавшей музыкой; кто умеет составить себе живое представление о воздействии, производимом трагическим героем, который появляется из мглы минувшего в маске и на котурнах, воскрешенный колдовством этой музыки, — тот осознает, что искусство трагического поэта, пожалуй, в большей степени вырастает из его творчества как автора и постановщика хоров, нежели даже из его чисто поэтического дара воображения. Все, что поэт в том своем качестве придумает и обстоятельно разработает, и будет точнейшим воплощением рожденной его замыслом картины, которую он предложит актерской труппе для воссоздания в театральном представлении. Напротив, когда более примитивный материал в более поверхностном изложении предоставляется драматургом произволу исполнителя-мима (скажем, римского «гистриона»), тогда перед нами упадок драмы, начинающийся от так называемой «новой» аттической комедии до наших дней; при этом исполнитель вырождается и опускается одновременно с автором, и этот факт столь же несомненен, как и тот, что он вновь поднялся лишь тогда, когда истинный поэт снова сделался его союзником и стал создавать для него отчетливый образец игры; пример тому — в драмах Шекспира, которые как литературные произведения не менее загадочно-необычайные создания искусства, чем трагедии древних.

Мы, немцы, имеем такое необычайное создание искусства в гётевском «Фаусте», представляющем собой до сих пор нерешенную загадку. Нет сомнений (и это я уже подчеркивал выше), что в произведении Гёте мы имеем самое последовательное воплощение национально-немецкого театра. Сравним его с величайшими творениями новой драмы всех народов, в том числе и с драмой Шекспира, и мы увидим в нем лишь ему одному присущее своеобразие, ко-

торое в наши дни считается на театре принципиально неосуществимым, потому что немецкий театр постыдно отказался от своего особого характера. Только в том случае, если бы нам удалось его возродить, если бы мы имели театр, сцену, актера, которые могли бы вполне правильно представить зрителю самую немецкую из всех драм, — только тогда и наша эстетическая критика смогла бы разобратъся в «Фаусте»; между тем до сих пор корифеи этой критики полагают, что им позволено издеваться в скверных пародиях над второй частью «Фауста». Тогда мы признали бы, что ни одна пьеса в мире не обладает такой сценической силой и наглядностью, как именно эта (с какой стороны ни посмотри!), в не меньшей мере отвергнутая за ересь, сколь и оставшаяся непонятой, вторая часть трагедии Гёте. И это произведение, которое, как ни одно другое, уходит корнями в пластический дух немецкого театра, было создано автором как бы в пустоте; единственными знаками, которыми он мог закрепить то, что я выше назвал образцом, были рифмованные строки — первоначально Гёте заимствовал их из грубого искусства нашего древнего народного поэта Ганса Сакса. Если же мы хотим получить свидетельство о том, какая идеальная форма таилась в скромнейшем народно-немецком зерне, достаточно поглядеть на то изумительное сооружение, которое Гёте возвел на фундаменте так называемого книттельферза³¹: казалось, он никогда не покидал этой почвы совершеннейшей народности, но, оставаясь на ней, взмывает до высочайшего искусства античной метрики, внося в каждое звено изобретение, свидетельствующее о такой свободе духа, какая была неведома даже и грекам, и легко переходя от улыбки к страданию, от самой варварской грубости к возвышеннейшей нежности. И вот эти-то стихи, языком которых является немецкая естественность, — эти стихи наши актеры не умеют произносить! Может быть они умеют их петь? Например, с итальянским *canto*?

Разумеется, надо было кое-что найти, а именно создать песенный язык, в котором ставшую фальшиво аффектированной речь наших актеров, испорченных ненемецкой риторикой, заменяла бы идеальная естественность; и мне представляется, что пути к этому нам указали наши великие немецкие композиторы, вручив нам мелодическую основу, оживленную неисчерпаемой ритмикой, благодаря чему можно самым определенным образом фиксировать разно-

образнейшую жизнь речи. Разумеется, образец, созданный их искусством, мог позднее выделяться наподобие одной из тех рассмотренных выше партитур, которые тоже останутся загадкой для нашей эстетической критики до тех пор, пока они не достигнут своей цели, то есть пока не послужат технически фиксированным образцом для совершенно театрального представления. <...>

Есть только один человек, который может превзойти вдохновенного артиста в самопожертвовании: это автор, *полностью забывающий о себе* ради счастья сценического творчества. Он один понимает артиста, и тот охотно подчиняется ему одному. В этом естественном отношении их обоих друг к другу — единственный залог процветания драматического искусства.

Если вы откроете закон, отчетливо выражающий это отношение, то перед вами будет единственный реальный закон театра. Здесь прекращается всякий спор о рангах, исчезает всякое подчинение, потому что оно, это подчинение, добровольно. Власть драматурга над артистом безгранична, если только он дает ему в своем произведении верный образец, а верным образец оказывается тогда, когда артист, следуя ему, способен полностью пренебречь самим собою. В этом следовании актера образцу, предложенному ему писателем, осуществляется удивительный обмен, в ходе которого драматург полностью отрекается от себя, чтобы проявиться в артисте — но уже не как поэт, а как высшее творение искусства, родившееся благодаря самоотречению актера. Таким образом, оба сливаются в одно; и то, что писатель вновь обретает в артисте, доставляет ему несказанную радость, которую он испытывает, видя воздействие исполнителя на чувства публики, и которую он перестал бы испытывать в тот миг, когда ему захотелось бы, оставшись в одиночестве, самому принять решающее участие в этом воздействии. В таком случае автор, которого, как обычно, «вызывают» в финале и который, кланяясь, благодарит публику, стал бы навсегда олицетворением вполне, в сущности говоря, объяснимого провала спектакля как произведения театрального искусства; или же это говорило бы о том, что все было только предлогом для удовлетворения авторского тщеславия. Никто лучше артиста не знает, была ли сыгранная роль возвышенной истиной или глупой ложью, и нет у исполнителя

лучшего способа выразить свое понимание истины, как только высказать восторженную любовь к автору, который теперь витает над ним подобно бесплотному духу, тогда как артист владеет всем богатством, отданным ему автором.

Таким образом, мы установили и определили единственно плодотворные отношения, которые необходимы актеру для достижения подлинного артистического достоинства, и теперь все дальнейшее, что связано с его общественным положением и со статусом театра вообще, должно было бы выводиться само собой, хотя и нелегко, а может быть, даже и невозможно определить это положение и этот статус на основании схемы абстрактного закона.

Кому из благомыслящих не являлась когда-либо мысль о том, что театр следовало бы поставить под защиту и надзор государства? Однако неизменно снова обнаруживалось, что наше государство и наш театр слишком отличаются друг от друга по происхождению. Что касается государства, то мы всячески стараемся укрепить его древние опоры, ибо его сила — в старинной традиции, а вот при развитии театра мы оказались в стороне от всякой традиции, от всякой собственно немецкой основы, так что театр превратился как бы в растение, начисто лишенное корней, и немецкого в нем разве что неопределенность и несамостоятельность — только эти дурные свойства и позволяют ему влачить свое противоестественное существование. Поэтому руководителям нашего государства здесь все непонятно, и мы можем быть уверены: если бы нам когда-либо захотелось изложить в высоких сферах наши мысли о театре, нам бы, скорее всего, было предложено переговорить на эту тему с господином директором придворного театра. Недавно в Берлине было создано министерство искусств, но оно ограничилось новыми вывесками для музеев и некоторыми распоряжениями по поводу одной выставки картин; с тех пор оно не подает признаков жизни. И, как мы только что видели, это имеет вполне объяснимую причину: театр к искусству, во всяком случае к искусству немецкому, не причисляется.

Нам же остается только диковинная свобода — там, где никто ничего не понимает, мы можем делать то, что мы понимаем, и при этом надо полагать, что никто в наши действия вмешиваться не станет.

Все зависит от верного образца, — значит, и мы должны всем, кто не способен иметь понятие о небывалом, дать подобный образец и таким образом в то же время парализовать возражения ленивых духом, которые направлены против вашей, уважаемые актеры и певцы, способности к самоотвержению и на которых основаны все их недостойные отношения с театром. Тогда им придется изменить свое суждение о нравственном облике вашего сословия; они полагают, что вами движет на сцене тщеславие, а за ее пределами алчность и что, подступаясь к вам, следует руководствоваться этим масштабом. Покажите же им, что ваши недостатки суть следствия их дурного управления вашими делами; что вы, однако, можете посредством духовного взлета достичь того, чего нельзя достичь посредством приказа господина директора или распоряжений господина режиссера, — создать сословие, где вы, превратившись в королей и вельмож, окажетесь выше их.

Я уже прежде говорил, что образован артист или невежествен, нравствен или распущен — это не имеет отношения к его искусству. Тем самым я вовсе не хотел прикнудить к нелепому суждению, которое высказывается недобрыми людьми, стремящимися отделить человека от художника, чтобы считать себя вправе измерять великого художника меркой скверного человека. Напротив, стало ясно, что искусство требует величия духа, то есть самоотвержения, и что не может служить ему человек, обладающий мелким характером, источником всех дурных качеств, ибо правдивость — неперемнное условие всякой художественной натуры, да, впрочем, и всего благородного в характере человека. Если художнику свойственна повышенная страстность, то он расплывается за нее, ибо только сам от нее и страдает, в то время как хладнокровный всегда найдет себе шерстяное одеяло, чтобы согреться. А то, чего ему недостает в смысле учености или даже образованности, он возмещает тем, что не может быть дано человеку никакой ученостью или образованием, — верным взглядом на то, что может увидеть только он и что образованный увидит лишь в том случае, если способен посмотреть вашим взглядом вопреки всей своей образованности, посмотреть и увидеть вот что: самое картину, которой мы и обязаны всяческим образованием, и которую я выше назвал образцом. <...>

ПУБЛИКА И ПОПУЛЯРНОСТЬ

Плохое еще не плохо: всем зримо его
уродство.
Посредственность — вот что плохо:
В ней видят с хорошим сходство*.

I

Так гласит мудрое индийское изречение.

Но кто же эта «публика», которой плохое можно предложить под видом посредственного? Откуда у нее может быть суждение, чтобы это понять и, что кажется особенно трудным, распознать посредственное, поскольку хорошее ей вовсе не преподносится, а отличительный признак хорошего именно в том и состоит, что оно само по себе хорошо; публика же, воспитанная на посредственном и плохом, должна сначала дорасти до хорошего!

Ныне у нас для всего своя публика, нет публики у хорошего. Тот, кого удовлетворяет посредственное, никогда не сошлется на союз со своими единомышленниками, он будет ссылаться на «публику», на которую якобы ему надлежит равняться. Могу привести пример: некоторое время тому назад один из моих молодых друзей обратился к теперь уже покойному издателю «Гартенлаубе»¹ с просьбой опубликовать написанное им серьезное опровержение лживой статьи обо мне, моем творчестве и моих замыслах, которая по обыкновению нашла место в сем приятном журнале. Этот весьма популярный издатель просьбу отклонил, ибо он, как он сказал, вынужден считаться со своей «публикой». Следовательно, имелся в виду читатель «Гартенлаубе»; несомненно, это вовсе не пустяк, ибо недавно я слышал, как этот в высшей степени солидный и популярный журнал радовался огромному количеству читателей. Однако ведь не подлежит сомнению, что наряду с этой публикой существует еще и другая, необозримо раз-

* Перевод Э. Линецкой.

нообразная театральная публика — я хочу только добавить — Германии. Здесь ныне дело обстоит довольно странно. Директора театров, которые, наверно, в такой же мере заботятся о запросах театральной публики, как покойный издатель «Гартенлаубе» старался ради запросов своей, все, за немногими исключениями, в такой же степени, как и редакторы и рецензенты наших больших политических газет, меня терпеть не могут, но тем не менее они усматривают для себя выгоду в том, чтобы исполнять для своей публики мои оперы, когда же газеты их за это упрекают, они оправдываются тем, что им необходимо считаться с публикой. Как же относится к этому публика «Гартенлаубе»? Которая из двух на самом деле «публика» — эта или та?

Так или иначе, но здесь царит великая путаница. Вполне можно считать, что любое количество читателей газеты, в сущности, еще вовсе не являются публикой, ибо они ни в чем не проявляют своей инициативы и еще того меньше — своего мнения; наоборот, им присуща инертность, мудро избавляющая их от неудобства иметь собственные мысли и суждения, причем стремятся к этому все более ревностно и упорно, и в конце концов долготелая привычка к инертности налагает свою печать и превращается в убеждение. Однако с театральной публикой дело обстоит иначе: она бесспорно, и притом нередко к удивлению заинтересованных лиц, берет инициативу в свои руки и совершенно непосредственно высказывается о том, что ей нравится и что не нравится. Она может быть грубо обманута, и поскольку журналы оказывают влияние главным образом на театральных директоров, то часто именно плохое и, странным образом, реже посредственное может низвести удовольствие театральной публики совсем уже низко, просто извалить его в грязь. Но как бы низко оно ни пало, публика все же способна выкарабкаться, и это неизменно происходит, как только ей предлагают что-либо хорошее. Когда это случается, любая клевета теряет силу. Года два тому назад некий состоятельный обыватель маленького города сказал одному из моих друзей, что он готов стать попечителем театральных представлений в Байрейте, но, узнав из «Гартенлаубе», что я занимаюсь надувательством и обманом, отказался от своего предложения. В конце концов любопытство взяло верх, и он приехал послушать «Кольцо Нибелунга», после чего заявил моему

другу, что намерен и в дальнейшем приезжать в Байрейт каждый раз, когда оно будет исполняться. Вероятно, он согласился, что в этом единственном случае «Гартенлаубе» потребовал от своей публики слишком многого: чтобы та осталась безучастной к исполняемому перед ней произведению.

Это уже кое-что говорит о современной театральной публике! Отсюда видно, что к ней можно обратиться с призывом и если она сама судить не в силах, то все же способна непосредственно воспринимать впечатления, причем не только слухом и зрением, но и душой. Конечно, ей трудно судить, потому что ее восприятие не может быть правильным, ибо даже в лучшем случае ей предлагают посредственное, претендующее на то, чтобы считаться хорошим. Вначале я говорил, что хорошее публике вовсе недоступно, и теперь может показаться, что я сам себе противоречу, когда допускаю, что хорошее может быть ей предложено, позволив себе при этом сослаться на свои байрейтские постановки.

Я хотел бы, чтобы меня поняли правильно. Утверждая, что ничто по-настоящему *хорошее* невозможно, если автору мерещится программа, заранее рассчитанная на публику, и определяет первые наброски и исполнение художественного произведения, я имею в виду только состояние нашего национального искусства сегодня и вовсе не пытаюсь установить некий общий принцип, действующий для любого периода культуры. Произведение, возникшее и исполняемое для «публики» без всякого нарочитого намерения, произведение, замысел которого вызван глубочайшим внутренним побуждением, включает в себе некое демоническое, роковое начало, в силу которого создатель такого произведения в какой-то мере уступает его миру. Спросите автора, считает ли он, что произведение ему еще принадлежит, когда оно уже блуждает по дорогам, где встречается только посредственное, причем такое посредственное, которое выдает себя за хорошее. Однако в приведенном индийском изречении не говорится, что хорошее только под видом посредственного проникает в нашу общественность, чтобы предстать на ее суд как тождественное посредственному, ибо хорошее в его чистом виде встречается столь же редко, сколь редко в наш мир может явиться полная справедливость как адекватное ему явление.

Продолжим разговор о нашей театральной публике.

Для нее исполняются произведения великих поэтов и композиторов; несомненно, они относятся к тому редкому, несравненному, единственно хорошему, чем мы обладаем: но то обстоятельство, что, обладая ими, мы обращаемся с ними как со своей собственностью, объединило их с посредственным. Рядом с какими поделками исполняются они перед публикой! Уже одно то, что их ставят на той же самой сцене и исполняют те же силы, которые в посредственном чувствуют себя в своей стихии, и то, наконец, что мы спокойно приемлем это недостойное соседство и смешение, явно свидетельствуют, что хорошее только тогда становится нам понятным, когда его преподносят на том же уровне, что и посредственное. А посредственное — это широкая основа; ради посредственности и на посредственном обучены все силы, так что наши актеры и певцы правильнее и лучше передают посредственное, чем — как отсюда естественно следует — хорошее.

Для нашего исследования нужно было прежде всего установить именно это, и полагаю, что нам не придется много спорить о правильности следующего утверждения: в наших театрах хорошо только посредственное — это значит, что оно исполняется в соответствии с его характером; а хорошее — плохо, ибо оно исполняется в характере посредственности. Тот, кто видит сквозь эту завесу и отличает хорошее в его подлинной чистоте, строго говоря, не может быть причислен к сегодняшней театральной публике; хотя такие исключения встречаются именно и только среди театральной публики, что в свою очередь свидетельствует о ее характере! Для публики, которая ограничивается чтением, точнее, для публики, читающей газеты, такой пронизательный взгляд на подлинно хорошее всегда будет заказан.

Но что же характерно для посредственного?

Обычно мы считаем посредственным то, что не приносит нам ничего нового, оно преподносит нам знакомое, но в приятной и лестной для нас форме. Под этим можно понимать и действительно талантливое произведение, если мы разделяем мнение Шопенгауэра, который считает, что талант попадает в цель, которую мы все видим, но так легко достичь не можем; зато гений, гений «хорошего», попадает в цель, которую мы — все прочие — просто даже не видим.

Поэтому подлинная виртуозность — удел таланта, и на

примере виртуоза в музыке последующее определение станет наиболее понятным. Перед нами произведения наших великих композиторов, но исполнить их правильно, в духе их создателей, может лишь тот, кто обладает соответствующим талантом. Чтобы в полном блеске показать свою виртуозность как таковую, музыкант нередко изготавливает собственные музыкальные пьесы; они относятся к категории посредственных, в то время как их самоцельную виртуозность к этой категории отнести уже нельзя, и тут нам часто приходится открыто признать, что посредственный виртуоз вообще ни к какой категории не относится. Виртуозность, очень близкую той, о которой говорилось, то есть, в которой есть сила воздействия подлинного таланта, мы наверняка найдем на литературном поприще у французов. Они обладают особым орудием для своего занятия — языком, словно бы специально для этого усовершенствованным, где высший закон — выражаться умно, остроумно и при всех обстоятельствах изящно и ясно. Французский писатель не может заслужить уважения, если этим требованиям не отвечает язык его произведений. Может быть, то особое внимание, которое французский писатель должен сполна уделять способу выражения и манере письма, затрудняет ему истинную новизну мыслей (то есть познание цели, которую другие еще не видят), хотя бы уже по той причине, что для этих совершенно новых мыслей он не смог найти удачного, на всех соответствующим образом сразу действующего выражения. Здесь дозволено будет пояснить, что в силу этого обстоятельства среди французских писателей непременно должны встречаться такие непревзойденные виртуозы, в то время как подлинная ценность произведений французской литературы, за немногими исключениями, относящимися к прошлым эпохам, редко поднимается выше посредственной.

Нельзя себе представить ничего более противоестественного, чем старания немецких писателей усвоить качество, делающее французов благодаря их языку виртуозами остроумия. Рассматривать немецкий язык как инструмент виртуозности может прийти в голову только тому, для кого немецкий язык на самом деле язык чужой и кто пользуется им с дурной целью. Ни одного на наших великих поэтов и мыслителей нельзя рассматривать как виртуоза слова: каждый из них был еще на положении Лютера, которому при переводе Библии приходилось огляды-

ваться на все немецкие диалекты, чтобы найти нужное слово и оборот, чтобы для того нового, что открыл ему подлинный текст священных книг, найти истинно национальную, немецкую форму. Ибо в том и состоит отличие образа мыслей немецкого народа от образа мыслей любого другого культурного народа, что все создававшие для него и в нем действовавшие прежде видели нечто, еще не высказанное, а потом уже принимались об этом писать, что было результатом предшествовавшего вдохновения. И каждому из наших великих поэтов и мыслителей приходилось создавать для себя свой язык; побуждение, которого не испытывали, кажется, даже изобретательные греки, ибо их язык всегда был к их услугам как разговорная стихия, полная жизни и поэтому легко послушная всякому созерцанию и чувству, а не как стихия, испорченная скверной литературой. В одном из стихотворений, написанных в Италии, Гёте сетует на то, что в силу своего рождения он обречен иметь своим орудием немецкий язык, в котором ему пришлось сначала придумать для себя все то, что, например, итальянцам и французам было дано само. И все же даже при всех этих бедствиях мы видим, что у нас появились действительно оригинальные, творческие умы, и это должно помочь нам лучше понять самих себя или во всяком случае заставить нас признать, что с нами, немцами, дело обстоит особо. Это признание откроет нам, что если виртуозность в любой области искусства является доказательством таланта, то у немцев, во всяком случае в области литературы, этот талант полностью отсутствует: тот, кто попытается достичь здесь виртуозности, останется тупицей, если же он подобно музыканту-виртуозу, пишущему пьесы для демонстрации своей мнимой виртуозности станет изготавливать поэтические наброски, то их уже нельзя будет причислить даже к посредственным, они просто плохи, иными словами — совершенно ничтожны.

Но плохое, по своей ничтожности, стало теперь стихией всей нашей «модной», так называемой беллетристической литературы. Авторы наших многочисленных книг по истории литературы пытаются даже размышлять, но при этом им в голову приходят странные идеи, как, например, такая: мы уже не создаем теперь ничего хорошего, потому что Гёте и Шиллер увели нас с прямого пути, вернуть нас на него призваны разве что наши уличные мальчишки — фельетонисты. Тому, кто до шестидесяти лет с великим

невежеством и надлежащим бесстыдством занимается как безобидным ремеслом такого рода рассуждениями, министр культуры обеспечит пенсию. Совсем не удивительно, что этим представителям интеллигенции в немецкой печати все подлинно хорошее — какие-нибудь в самом деле гениальные труды — неслыханно ненавистно хотя бы уже потому, что оно им мешает, и как просто удается им навербовать единомышленников: вся читающая публика — да, вся испорченная чтением газет нация — твердо стоит на их стороне.

Но как же легко было стать у нас либералом в результате самых невероятных иллюзий нашего правительства по поводу немецкого характера, в силу возникших отсюда и упорно существующих заблуждений и допущенных промахов! Что именно следовало понимать под либерализмом, — мы спокойно могли оставить на усмотрение его проповедникам и реальным исполнителям. Итак, прежде всего мы хотели свободы печати; тот, кто однажды стерпел обиду цензуры, становился мучеником и во всяком случае стоящим человеком, с мнением которого всегда следует считаться. Если же он в конце концов доводил подобным образом выручку журнала до ренты в полмиллиона талеров для себя, то этим мучеником восхищались еще и как весьма смышленным дельцом. И теперь все это столь успешно развивается, что после декретированных нам свыше — из чистого удовольствия — свободы печати и всеобщего избирательного права по-настоящему бороться с врагами либерализма уже просто незачем. Однако в здоровой борьбе, то есть в преодолении того, что выдается за опасное, заключается могущество журналиста, этим он привлекает к себе публику. Ибо это звучит так: мы могущественны, за нами стоят 400 000 подписчиков и смотрят, против чего мы теперь боремся. И тут сразу же приходит на помощь целое полчище литераторов и рецензентов: все они либеральны и ненавидят все необычное, и в первую очередь всех, кто идет своим путем и о них не думает. Чем реже встречается такая добыча, тем более единодушно они накидываются на нее, если уж она вдруг подвернулась. А публика смотрит всегда издали и испытывает по меньшей мере злорадное наслаждение и, кроме того, удовлетворение от уверенности, что она стоит за права народа. Так, кстати, происходит и в вопросах искусства, в которых она уже вовсе ничего не понимает; однако всегда находят-

ся сделанные знаменитыми главные рецензенты самых крупных, самых благонадежных и самых либеральных газет, которые успокаивают совесть публики, утверждая, что ее издевательства над тем, что ими подвергнуто поношению, вполне уместны. На самом же деле единственной достойной целью, ради которой стоило бы пользоваться этим со столь удивительным успехом добытым журнальным могуществом, было бы то, что никогда не придет в голову его обладателям: а именно вытащить на свет какого-нибудь неизвестного или недостаточно оцененного великого человека и привлечь всеобщий интерес к его делу. Но для этого у них нет ни настоящего мужества, ни, прежде всего, надлежащего направления мыслей, ни достаточного ума, и так во всем... Когда же эти либеральные поборники свободы печати рассердятся, они спокойно оставят погибать Фридриха Листа² вместе с его великими, в высшей степени полезными для блага немецкого народа планами в области политической экономии, чтобы мудро предоставить возможность потомкам воздвигнуть памятник человеку, который требовал для осуществления своих планов не *свободы печати*, а только *дельной печати*, — иными словами, поставить их самих к позорному столбу. Что было бы с великим Шопенгауэром, с этим единственным независимым немцем своего времени, если бы его не открыл нам английский *обозреватель*? И сейчас еще немецкий народ знает о нем только то, что один пассажир случайно услышит в поезде от другого, а именно: Шопенгауэр учит, что всем нам нужно пустить себе пулю в лоб. Такие крупинцы образования можно получить веселыми летними вечерами в уютной беседке.

Однако все это имеет еще и другую сторону. В этом исследовании мы нападали на руководителей публики, а саму публику при этом выпустили из поля зрения. Руководители не всегда уж так ответственны за причиненный ими вред, как это может показаться строгому судье их деятельности: в конце концов они делали только то, что могли, как в нравственном отношении, так и в интеллектуальном. Их такое множество, литераторов, — как песка в море — и каждый хочет жить. Они могли бы делать что-нибудь более полезное и приятное, это правда. Но ведь стало так легко и от этого так заманчиво литературно и журналистски лентяйничать, особенно потому, что это так прибыльно. Однако кто же ныне способствует этому агрес-

сивному литературному бездельничанью, требующему так мало знаний и, несмотря на это, приносящему хороший доход?

Несомненно, это делает сама публика, которой они привили как самую приятную привычку — склонность к инертности, мелкую радость от возможности погреться у мимо-летней вспышки, а также присущую немцу склонность к злорадству и к наслаждению, которое он испытывает, когда ему льстят. Я не отважился бы приблизиться к этой публике: тому, кто, будь то даже в вагоне поезда, в кафе или в беседке, охотнее *читает*, чем *слушает*, *смотрит* и *познает*, от всего нами написанного и напечатанного вреда не будет. Там проглотят десять изданий какого-нибудь пасквиля на человека, чье сочинение даже не возьмут прежде в руки. Ныне на это есть свои глубокие, почти метафизические причины.

О какой публике я думаю и каких благоприятных результатов можно ждать от нее для большего процветания в нашем обществе искусства и культуры, которые находят-ся в самом заброшенном состоянии, я уже бегло сказал, и теперь оставляю за собой право в следующей, второй статье четко изложить свои взгляды или, выражаясь языком модных виртуозов, констатировать.

II

Если я предположу этой статье слова³: «eritis sicut deus scientes bonum et malum*» и закончу ее словами: «vox populi, vox dei**», то путь, которым я намереваюсь следовать в предпринимаемом исследовании, не будет неверно обозначен, причем как неприятное дополнительное соображение можно было бы привлечь еще «mundus vult de-сipi***».

Что *хорошо* и что *плохо*? И кто это решает? *Критика*? Вынося решение, мы должны исходить из истинных способностей; самая лучшая критика есть не что иное, как лишь последующее сопоставление качеств произведения с воздействием, которое оно оказало на того, кому было предложено. Следовательно, хорошая критика — подобная аристотелевской — могла бы рассчитывать на большее, чем

* Вы будете, как боги, знающие добро и зло (латин.).— Примеч. пер.

** Глас народа — глас божий (латин.).— Примеч. пер.

*** Мир хочет быть обманутым (латин.).— Примеч. пер.

оставаться — естественно — бесплодным наставлением для дальнейших действий, если она обнаруживает не только игру ума, чтобы отыскать и объяснить смысл другого суждения, уже высказанного иным путем.

Если мы исключим критику, о значении которой уже говорилось, так же, как это было сделано в отношении читающей публики, на которую критика рассчитана, то главной целью данного исследования остаются только размышления о том собрании живых людей, для которых произведение искусства непосредственно исполняется.

Предварительно скажем, что сегодняшняя театральная публика едва ли обладает теми важными качествами, которые нам волей-неволей, приходится или хочется признать за «vox populi». Если в ней дают себя знать все скверные свойства любой толпы вообще, если здесь вдоволь встречается инертность наряду с необузданностью, грубость наряду с жеманством и, особенно, равнодушие и неспособность к глубокому восприятию впечатлений, то все же нам придется признать, что и в ней, как и во всякой толпе, встречается такая покорная чувствительность, без которой ничто хорошее в мире невозможно. Разве могло бы оказывать воздействие Евангелие, если бы толпа — «populus» — не обладала этим качеством?

Скверно, что в Германии и сегодня театральная публика весьма разнолика. Как только новое произведение становится сенсацией, любопытство гонит всех в театр, который принято рассматривать, как место сборища ищущих развлечения. Пусть тот, кому захочется увидеть в театре весьма интересный и поучительный спектакль (исключая большую часть плохих постановок), повернется спиной к сцене и понаблюдает за публикой; а это очень облегчает конструкция наших театральных залов, ибо кажется, что в отношении многих кресел настойчивое побуждение к такой позе принято в расчет: кому же захочется сворачивать себе шею? Наблюдая за нынешней публикой, мы сразу увидим, что большая часть зрителей попала в театр по чистому недоразумению. Их привела сюда страсть к развлечениям, и это относится к любому из пришедших; невероятно разнообразный характер восприятия и разная его степень раскроются здесь перед физиономистом, наблюдающим за публикой, лучше, чем где-либо в другом месте, даже лучше, чем в церкви, ибо там лицемерие прячется, а в театре оно может быть проявлено без всякого опасения.

Ни принадлежность к различным слоям общества, ни степень образованности зрителей не определяют способности индивидуального восприятия: как в первом, так и во втором случае встречаются одинаковые феномены восприимчивости и невосприимчивости. В Мюнхене на одной из превосходных ранних постановок «Тристана» я наблюдал, как в последнем акте одна жизнерадостная дама среднего возраста пришла от скуки в полное отчаяние, в то время как у ее супруга — седобородого офицера высокого чина — по щекам текли слезы глубочайшей взволнованности. Один достойный, высоко мною ценимый старый господин, весьма дружески ко мне расположенный, сетовал во время исполнения «Валькирии» в Байрейте на невыносимо длинную, по его мнению, сцену между Вотаном и Брунгильдой во втором акте, а его жена, сидевшая рядом с ним, — домовитая, заботливая почтенная матрона — заявила ему на это, что она может только сожалеть, что он ей мешает, не разделяя того глубокого волнения, с которым она слушала жалобы языческого бога на свою судьбу. Несомненно, эти примеры свидетельствуют о том, что природная способность непосредственного восприятия впечатлений от театральных постановок и лежащего в основе их поэтического замысла столь же многообразна, как и темперамент, и не зависит от образования. Одного пленяет пестрый балет, другого — остроумная пьеса, построенная на интриге, а их соседей все это может оставить равнодушными. Чем здесь можно помочь и что исполнять для разнообразной толпы, чтобы это удовлетворило каждого? Директор театра в прологе к «Фаусту» пытается рекомендовать такое средство.

Но французы, во всяком случае в отношении своей парижской публики, поняли это еще лучше. Они культивируют для каждого жанра свой особый театр, его посещают те, кому этот жанр что-то говорит; и получается, что французы независимо от истинной ценности произведений всегда показывают нечто замечательное, т. е. разнообразные театральные постановки для разнообразной публики.

Как же обстоит с этим у нас?

В наших крупных столичных городах в результате того, что театр отдан во власть спекуляции, наряду с теми театрами, которые содержит двор, появился так называемый жанровый, или народный, театр — что-то должно же было в Германии напоминать парижский образец! Если мы от-

кажемся здесь от оценки представлений в этих театрах, позволив себе не слишком высоко их ставить на том основании, что почти все они предлагают не оригинальные изделия, а большей частью лишь «локализованные» заграничные товары, то все же легко можно допустить, что в результате многообразия жанров из многочисленной публики выделяются определенные элементы, которые в своем непосредственном смешении вызывают тревогу и замешательство, о чем уже говорилось. Казалось бы, скорее оперному театру, хотя бы уже в силу его музыкального и сценического великолепия, которое привлекает всех, будет грозить опасность играть перед глубоко разнородной и поразному воспринимавшей публикой. Мы знаем, что у такой публики любой корреспондент может добиться признания своего мнения о достоинствах и недостатках спектакля: найти здесь абсолютно правильное суждение, быть может, труднее, чем в чем-либо ином.

Бесспорно, основная причина возникшей запутанности кроется в самом характере спектаклей оперного театра. Здесь отсутствует развитие единого стиля, который помог бы определиться художественному вкусу публики: умеи она понимать форму, она бы не оказывалась во власти психологической случайности, в силу чего ее восприятие зависит только от темперамента. Французам помогли их хорошие театры, которые превосходно развили у них чувство формы. Кому случится воочию видеть совершенно стихийное изъятие восторга парижской публики, когда актер или музыкант тонко передал нюанс, так же как и вообще присущее ей уместное проявление чувства формы, тот — особенно если он приехал из Германии — будет просто поражен. Парижанам сказали, будто я осуждаю мелодию и избегаю ее: когда я недавно в одном концерте исполнил марш из «Тангейзера», то после шестнадцати тактов первого *cantabile* аудитория бурей оваций прервала исполнение. Нечто подобное я встречал еще среди венской публики: здесь было видно, что все с чутким вниманием следили за развитием многообразно расчлененной мелодической мысли, чтобы сразу по завершении фразы живейшим образом выразить свою радость. В Германии я нигде с этим не сталкивался; в большинстве случаев только тогда, когда исполнение было закончено, взрыв энтузиазма свидетельствовал о том, что мне удалось пробудить общую способность восприятия.

Тому, кто преподносит свои произведения сегодняшней театральной публике Германии, следует каким-нибудь способом избавиться от ее суждений и застраховать нас от них, точнее, от ее понимания *формы* и ее художественного вкуса. Это поистине удивительно, когда видишь, что даже самые образованные люди не умеют по-настоящему отличить хорошую постановку от плохой или отдельные удачи от полного их отсутствия. Коснись это меня, я бы, наверно, только порадовался этому печальному явлению и нашел в нем своеобразное утешение: никто бы даже не заметил, что театры, которым мне пришлось доверить дальнейшее исполнение «Кольца Нибелунга», не выполняют моих требований; ничто из того, что я провозгласил обязательным для постановки моего произведения во время Байрейтского музыкального праздника — дабы оно звучало как можно более правильно и действенно — не соблюдено, а если на сцене грубо преувеличены едва намеченные события (как, например, так называемое «заклинание огня»), это будет сочтено гораздо более удавшимся.

Тот, кому приходится иметь дело с немецкой публикой, может рассчитывать на ее способность (хотя во многом и загубленную) к восприятию скорее душевных переживаний, чем художественных впечатлений, но, как бы ни было ее суждение испорчено свирепствующей журналистикой, все же восприятие этой публики простодушно и, как только ее захватывает истинная душевная стихия, она сразу же способна освободиться от вычитанного предубеждения.

Но как быть тому, кто испытывает призвание апеллировать к такому простодушному восприятию, если по опыту он знает, что эту способность восприятия принимает в расчет огромное количество «драмоделов» и пользуется ею с дурным намерением? Среди них господствует максима «*mundus vult decipi*», которую мой близкий друг Франц Лист однажды, находясь в хорошем настроении, изменил на «*mundus vult ерундус*». А тот, кто эту максиму отвергает, у кого нет ни интереса, ни желания обманывать публику, пусть лучше, сколько ему позволяет время, принадлежит самому себе и забудет о публике; чем меньше он о ней будет думать, тем скорее ему — поглощенному трудом — явится идеальная публика, будто из его собственной души: если и она не много понимает в искусстве и художественной форме, то тем лучше он сам овладеет искусством и его формой, причем истинной, настоящей, совсем

незаметной, именно такой, какая ему нужна, чтобы внутренне ясно и четко увиденное многообразие своего творения доверить несложному восприятию чужой души.

Только так возникает то единственное, что можно в *искусстве* назвать *хорошим*, о чем я уже говорил. Оно тождественно *нравственно хорошему*, ибо и оно не может возникнуть из намерения или стремления. *Плохое* же состоит в том, что цель во что бы то ни стало понравиться рождает и определяет как само творение, так и его исполнение. Итак, нам приходится считаться с тем, что у нашей публики нет воспитанного чувства художественной формы, а есть только весьма разнообразная способность восприятия, которую пробуждает потребность в развлечении, а это значит, что произведение, рассчитанное на страсть к развлечениям, не представляет никакой ценности и стоит очень близко к нравственной категории плохого, поскольку оно стремится извлечь пользу из самых сомнительных свойств толпы. Именно здесь вступает в силу жизненное правило: «Мир хочет быть обманутым, так будем же обманывать».

И все же невежество, которое соблюдение этой максимы делает явным, я не склонен считать абсолютно дурным; простодушное дитя мира, хотя и заблуждающееся еще насчет подлинного значения жизни и наполовину еще тупое, но уже полуразбужденное, старается пробиться сквозь жизнь и найти для своего простодушия такое выражение, которое бы сделало внятным для нас его дремлющий талант. При весьма неясных и сомнительных отношениях между искусством и нашей общественностью едва ли можно четко определить, что значит достойная *популярность*, а современную популярность приходится относить только к тем, кто старается ради развлечения публики. Я полагаю, что большая часть наших драматургов и оперных композиторов, ставших популярными, совершенно сознательно шла на обман, желая польстить миру; то обстоятельство, что это могло происходить талантливо, даже не без некоторой гениальности, должно заставить нас все снова и снова внимательно размышлять над характером публики; серьезно изучив ее, мы, несомненно, стали бы весьма снисходительны к тем, кто старается ради нее, если, конечно, их работы представляют какую-то ценность. Полагаю, что однажды я на убедительном примере четко поставил эту проблему, когда «*Воспоминания о Россини*» (в восьмом

томе собрания моих сочинений) закончил мыслью о том, что незначительную ценность его произведений определили не композиторские способности Россини, а только публика и время, в которое он жил (нельзя забывать о Венском конгрессе!). Именно при оценке творчества Россини нам станет понятно, что значит *плохое* в искусстве. Считать Россини плохим композитором невозможно, не можем мы, несомненно, причислить его и к посредственным; но так как нельзя, конечно, равнять его с исполинами немецкого искусства, с нашим Моцартом или Бетховеном, то остается предположить здесь почти не поддающийся определению феномен ценности, может быть, то самое, что имеет в виду индийское изречение, когда оно весьма остроумно не *плохое*, а *посредственное* называет плохим. Чтобы сделать понятным это отвратительнейшее явление, остается предположить, что, идя на обман публики, стараются обмануть также истинное суждение об искусстве, как пытаются сбывать плохой и бракованный товар за солидный и хороший. Однако в этом явлении, которое я достаточно часто пытался охарактеризовать в прежних статьях, отражается сегодня весь наш гласный художественный мир, тем более что наше официальное правосудие, университеты, высшие школы и даже министерства непрерывно присуждают ему награды за солидность.

От более подробного описания *этой* публики, которая оказывает свое академическое благоволение только плохому искусству, я сегодня воздержусь и оставлю за собой право сделать это в следующей статье; вместо этого я хотел бы довести до предварительного итога затронутую мною тему, сделав попытку раскрыть понятие «vox populi» и его отрадное значение — в противовес академическому поведению вышеназванной публики.

Я уже называл мастерскую, где создается подлинно *хорошее* искусство, она находится вдали от публики. Здесь искусство созидания должно оставаться тайной, тайной, может быть, даже и для самого творца. Его произведение приводит в ужас мнимых сотоварищей по искусству; в нем, мол, все или искажено и ново, или уже давно известно и старо! Об этом спорят. Кажется, что творца постигла неудача. Наконец, произведение предстает перед публикой, да — перед нашей театральной публикой; она прежде всего не находит в нем того, к чему привыкла: здесь что-то кажется ей слишком длинным, там, наоборот, следовало бы

несколько помедлить. Беспокойство, тоска, волнение. Произведение идет повторно: оно все больше привлекает, непривычное становится привычным, как давно понятное. Решение вынесено, божественный приговор произнесен, а рецензент... ругает дальше. Думаю, что в области искусства в наши дни ясно услышать «vox populi» невозможно.

Для того чтобы этот важный, спасительный процесс не был во власти случайности и мог происходить без помех, автор этих строк пришел к идее создания Музыкального торжества в Байрейте. К сожалению, при первой попытке ее осуществления друзьям автора было отказано в свободе действий. Опять столкнулись все самое чужеродное, и мы увидели «оперный спектакль». Приходится снова апеллировать к проблематическому «vox populi». «Кольцо Нибелунга» в городских и придворных театрах разменено на наличные, и нужно предпринимать новую попытку в таинственной области.

В заключение, для того, чтобы еще раз упомянуть указанную в заглавии «популярность», к которой я намерен позже вернуться подробнее, я хочу поставить еще одну интересную проблему; ее нужно обсуждать, предварительно сославшись на судьбу моего Музыкального торжества в Байрейте, о котором я только что вскользь уже сказал. Многие расположенные ко мне люди склонны считать божьим промыслом то, что «Кольцо Нибелунга» неизбежно теперь распространится по всему миру, ибо тем самым ему обеспечена популярность, которая была бы невозможна, если бы оно исполнялось в уединенном Байрейтском театре. Мне думается, что здесь кроется серьезное заблуждение. То, что с помощью театра переходит в собственность держателей театральных абонементов и других его случайных посетителей, не может в моих глазах стать народным, я хочу сказать — принадлежащим народу. Только высшая чистота отношений между художественным произведением и публикой может принести ему благородную популярность. Если я высоко ставлю «vox populi», то не могу же все, вдруг сегодня ставшее «популярным», признать произведением «dei», издавшего этот «vox»? Не об этом ли свидетельствуют шестьдесят изданий «Трубача из Зеккингена»?⁴ Или 400 000 подписчиков «Гартенлаубе»?

Об этом в другой раз.

III

Мы рассматривали публику, имея в виду читателей газет и посетителей театров, чтобы сначала бросить только мрачный выжидающий взгляд на *rorulus* и на исходящую от него нынешнюю популярность. Нам следует опасаться, что перспектива станет еще более мрачной, если мы будем рассматривать академическую публику. Даже одному из моих мастерзингеров я влагаю в уста слова: «Когда говорит народ, я держу язык за зубами»; вполне можно допустить, что подобной гордой максимой надлежит руководствоваться любой ученой кафедре независимо от того, стоит ли она в школьном классе или лекционном зале. Но даже один облик причастного академическим сферам обладает тем преимуществом, что он сам по себе популярен: достаточно открыть наши великолепные «листки», чтобы даже едущий в поезде крестьянин тотчас узнал «профессора», каким его часто изображают для нашего безобидного развлечения остроумные рисунки мюнхенских художников; к этому же типу относится еще и не менее популярный студент: в детской шапочке набекрень и в ботфортах, он гонит перед собой переполненное пивом брюхо: перед нами обучающий «науке» и изучающий ее, гордо, сверху вниз вззирающие на нас — художников, поэтов, музыкантов, последышей давно истлевшего мировоззрения.

Но хотя ревнители науки, появляясь таким образом перед народом, становятся популярны, тем не менее никакого влияния на народ они не оказывают, больше того, они придают значение исключительно министрам германского государства. Правда, чаще всего эти министры — юристы и в университетах они выучили примерно столько, сколько англичанин, до начала своей государственной карьеры бывший адвокатом, приобретает в конторе стряпчего; однако, чем меньше они знают о настоящей «науке», тем усерднее заботятся о выдаче дотаций и увеличении количества университетских кадров в стране, потому что ныне даже за границей о нас постоянно говорят, что если вообще мы сами многого не стоим, то по крайней мере наши университеты на что-то годятся. И наши государи, великолепную военную дисциплину которых усердно восхваляют за границей, охотно слушают, когда говорят об их университетах, и соперничают в стремлении «поднять еще выше» свои университеты: так недавно саксонский король в заботе о

Лейпцигском университете не смог успокоиться до тех пор, пока число студентов его университета не превзошло число студентов Берлинского. Как же не гордиться ревнителям немецкой науки при этих знаках высочайшего усердия, выказываемого ради них!

Не следует, однако, думать, что во всех случаях это усердие сверху имеет в виду удовлетворить, впрочем, отчасти даже достойное тщеславие. Весьма тщательная забота о строгом порядке в тех предметах преподавания, которые пригодны для натаскивания слуг государства, доказывает нам, что правительства, попечительствуя над гимназиями и университетами, преследуют еще и практическую цель. Из недавно напечатанной работы геттингенского профессора П. де Лагарда⁵ стало известно нечто весьма поучительное: она дала нам возможность хорошо понять подлинные намерения государственных министерств, а также их особое мнение по поводу того, что именно из области разных наук можно применять с пользой. В связи с сильным стремлением правительств обеспечить себя особенно выносливыми работниками следует — как того требует доведенное до нашего сведения строгое предписание — покончить с учебными часами только днем, особенно в гимназиях. Если, например, отец, озабоченный здоровьем сына, спросит директора гимназии, не позволяет ли учебный план, отнимающий весь день, оставить свободными несколько послеобеденных часов, хотя бы для заданий, которые всегда надлежит выполнять дома, то он услышит в ответ, что господин министр не хочет внять никаким увещаниям по этому поводу; государству нужны дельные работники, и молодое поколение еще на школьной скамье должным образом закалять свои ягодицы, чтобы впоследствии весь день приятно себя чувствовать на стуле в конторе. Кажется, что очки изобретены именно для этой учебной системы. А почему же в прежние времена у людей были куда более ясные головы? Да потому, несомненно, что и глаза их видели лучше и им не нужны были очки. По сравнению с этим кажется, что университетские годы, в силу своеобразного государственно-педагогического чутья, ныне предоставляются молодежи для того, чтобы она перебесилась. Будущий слуга государства, совершенно свободный в использовании своего времени, видит впереди только страшный призрак заключительных государственных экзаменов, но в конце кон-

цов он знает, как к ним подступиться: в самую последнюю минуту хорошо выучить наизусть рецепты государственного правосудия. Эти прекрасные годы он использует на то, чтобы стать «студентом». Он выполняет «студенческие обычаи»: «поединки на шпагах» и «цвет корпорации» будут служить ему риторическими украшениями еще в далеком будущем, когда он войдет в парламент и даже станет канцлером; саламандр пивной кружки⁶ вступает в ведомство горя и забот, от которых некогда «раздулся и прежде времени растолстел» *Фальстаф*. Затем наступает «зубрежка», экзамен, наконец, определение на должность и... «филистер» готов; надлежащий сервизизм и необходимая способность сидеть помогут ему со временем достичь самых прославленных вершин государственного правления, откуда снова пойдут предписания и снова будут добросовестно следить за школой, чтобы никому никогда не пришлось лучше, чем довелось господину министру. Это люди, которые будут давать свое заключение о состоянии общественных художественных учреждений и о проектах их улучшений, если по неосторожности они будут предоставлены государственному попечению. А становясь театральной публикой, они предпочитают жанр «Он хочет устроить себе веселую шутку»...

Тем самым кругооборот *полезности* академической жизни нашего государства примерно обрисован. Но рядом с ним существует еще и другой, пользу которого хотя и считать идеальной, муж академического ранга сулит нам, что неукоснительно следование по этому пути принесет спасение миру. Здесь царит чистая *наука* и ее вечный *прогресс*. И то и другое доверено «философскому факультету», куда входят филология и естествознание. О «прогрессе», на который правительства так много тратят, хорошо заботятся одни только секции естествознания, и здесь, если не ошибаемся, во главе стоит *химия*. Благодаря своим популярно-полезным отраслям она, конечно, вторгается в практическую жизнь, что особенно заметно по прогрессирующей научной фальсификации нашей жизни; но благодаря тем ее работам, результаты которых не направлены непосредственно на пользу общества, она заманчивым образом приносит счастье и благодетельствует прочим отраслям философии, между тем как зоология или биология порой оказывают, неблагоприятное влияние на те отрасли философии, которые соприкасаются с государственной теоло-

гией, в результате чего в них возникают колебания, которые легко можно выдать за живую жизнь и движение прогресса. Растущее количество открытий в области физики и, того больше, химии вызывает восхищение философии в собственном смысле; от них даже филологии удастся получить свою вполне сносную долю. Здесь, в филологии, уже ничего совсем нового добыть невозможно, разве что искателям археологических кладов когда-нибудь удастся обнаружить незамеченные лапидарные надписи, преимущественно из латинской древности, что позволяет отважному филологу внести изменения в уже известные буквы или в общепринятое написание, и этот небывалый прогресс приносит великому ученому достойную удивления славу. Но когда философы и филологи встречаются на почве эстетики, им на помощь приходит физика и требует от них неограниченного прогресса в области критики всего человеческого и нечеловеческого. Кажется, что эксперименты в этой науке дают им широкие полномочия на особый скепсис, позволяющий им сначала отказаться от принятых воззрений, затем в некотором замешательстве снова к ним вернуться и таким способом поддерживать силы для постоянного вращения вокруг самих себя, что, впрочем, обеспечивает им подобающую долю в вечном прогрессе. Чем меньше внимания привлекают описанные здесь сатурналии науки, тем более дерзко и беспощадно происходит заклятие благородных жертв и возложение их на алтарь скепсиса. Каждый немецкий профессор должен когда-нибудь написать книгу, которая сделает его знаменитым: ныне, естественно, не каждому дано открыть нечто новое; итак, чтобы вызвать желаемую сенсацию, легко находят выход из положения, представив взгляды своего предшественника в корне неверными: чем значительнее был тот, над кем теперь глумятся, и чем хуже его понимают, тем сильнее действует этот прием. В случаях малозначащих нечто подобное может быть даже занятно: например, когда один эстетик запрещает поэтам создание новых форм, а другой — снова разрешает. Но большее значение имеют ныне те события, когда вообще всякое величие, особенно столь тягостный «гений», выбрасывается за борт как пагубный и даже само понятие *гениальность* считается принципиально ошибочным. Это и есть результат новейшего *метода* науки, которая называет себя «исторической школой». Если до сих пор серьезный историк со

все растущей осторожностью опирался только на проверенные документы, тщательно изучая их, как это надлежит делать в случае любых архивных находок, и все же ошибался, полагая, будто этого достаточно, чтобы установить историческое событие, то здесь против этого много возражать не приходится; однако многие возвышенные черты, которые по традиции подчеркивало в этом событии наше воодушевление, нередко — к немалому сожалению самого историка — приходилось выбрасывать в мусорную корзину; в результате изображение истории стало весьма сухим, и, для того чтобы его оживить, приходится прибегать к помощи всякого рода пикантных фривольностей, которые (как, например, в последних изображениях Тиберия или Нерона) стали уже излишне остроумными. А беспрепятственный судья всего человеческого и божественного, вышедший из исторической школы, приверженной философскому изображению мира, если и пользуется искусством архивария, то лишь под руководством химии или физики. Здесь, прежде всего, с грубым глумлением отвергается любая попытка метафизическим путем объяснить явления, которые остаются непонятными для чисто физического познания мирового бытия. Если я правильно понял представления ученых этой школы, то мне думается, что решительный повод для все более наглежащего развития *исторической школы* дал честный, осторожный и почти как к гипотезе относящийся к своей работе *Дарвин* результатами своих исследований в области биологии. Мне представляется также, что этот поворот явился в большей степени результатом великого недоразумения и — особенно — весьма поверхностных суждений при слишком рьяном перенесении взятых из нее представлений в область философии. Эти пороки, мне кажется, объясняются главным образом тем, что понятия *спонтанное* и *спонтанность* вообще исключены из новой системы познания мира, и при этом с удивительно опрометчивым усердием или во всяком случае слишком рано. Поскольку не бывает никаких изменений без веской причины, то становится очевидным, что самые поразительные явления, такие, например, если говорить о самом значительном, как создания «гения», возникают по вполне определенным, хотя подчас многим еще и не вполне ясным причинам; мы их легко поймем, если прибавим химию к логике. Наступит время, когда ряд аргументов логической дедукции еще не будет считаться достаточным

для того, чтобы объяснить творчество гения; тогда, чтобы вопрос снова передать физике, на помощь призовут простые силы природы, которые обычно считаются пороками темперамента, — пылкость воли, энергию и упорство.

Так как с прогрессом естественных наук все тайны бытия неизбежно должны быть в конце концов ими раскрыты, как всего лишь воображаемые тайны, то в дальнейшем все будет зависеть уже только от *познавания*, причем интуитивное познавание совершенно исключается, ибо оно дает повод к метафизическим излишествам, иными словами, может, чего доброго, привести к постижению таких отношений, которые должны оставаться недоступными для абстрактно-научного познания до тех пор, пока логика под руководством химии, сделав очевидным все и вся, не разберется и в них.

Мне кажется, мы хотя и поверхностно (как это только и возможно для человека, не посвященного в таинства просвещения), но все же коснулись успехов нового, так называемого «исторического» метода в науке, который, по мнению субъекта, осуществляющего на своей кафедре чистое познание, только один и имеет право на существование. Достойный персонаж, появляющийся в финале мировой трагедии! Не так-то просто себе представить, каково должно быть на душе у этого единственного познающего. Пожелаем же, чтобы в конце карьеры ему не пришлось повторить восклицаний Фауста⁷ из первой сцены гётевской трагедии! Во всяком случае есть основание опасаться, что разделить с ним радость познания могут немногие; а если это опасение не сбудется, то, к великой радости познающего, государству, впрочем пекущемуся только об общем благе, пришлось бы, как нам кажется, выложить ради этого слишком много денег. С этой общей пользой дело обстоит скверно, хотя бы уже потому, что трудно увидеть в субъекте, осуществляющем чистое познание, человека как все люди. Свою жизнь он проводит перед кафедрой и за ней; для знакомства с жизнью в его распоряжении нет более широкого поприща, чем эта; с юности ему не дано видеть воочию предмет своих мыслей, и его соприкосновение с так называемой действительностью бытия подобно блужданию в бесчувствии. Несомненно, не будь университетов и профессуры, ради попечения о которых наше столь гордое учеными государство выказывает такую щедрость, наш субъект ни у кого не вызвал бы ува-

жения. Вместе со своими сотоварищами по сословию и иными образованными «филистерами» он составляет публику, к которой время от времени присоединяются для ученых развлекательных прогулок даже начитанные сыновья и дочери государей; искусство этому Голиафу познания представляется только рудиментом ранней ступени человеческого познания, чем-то вроде копчика, оставшегося у нас от настоящего хвоста; он, правда, уделяет внимание искусству, когда оно дает археологические доказательства его исторических выводов; так, например, он ценит мендельсоновскую Антигону, затем картины, о которых он может прочитать, а видеть их не должен; но влияние на искусство он оказывает — поскольку ему надлежит присутствовать при учреждении академий, высших школ и прочего, куда он честно вносит свою лепту в заботе о том, чтобы не допустить в них никакой продуктивности, а не то легко выдается случай вновь впасть в горячее вдохновение, свойственное уже пройденным периодам культуры. Меньше всего ему приходит в голову вернуться к *народу*, которому тоже нет дела до ученого, в силу чего трудно сказать, каким путем народ может научиться хоть что-то познавать. И все же достойной задачей было бы серьезно обсудить этот последний вопрос. Народ учится совсем иным путем, совершенно противоположным тому, по какому идет профессионал научно-исторического познания, то есть, по представлению последнего, никак не учится. Но пусть народ и не *познает* — он все же что-то *знает*; он знает своих великих людей, и он любит гений, который профессионалы познания ненавидят; и, наконец, что для них совсем ужасно, народ чтит божественное. Способным оказывать влияние на народ из факультетов, видимо, остается только один — *богословский*. Взвесим, можно ли основывать на этом надежду, что столь разорительные расходы государства на высшее духовное образование окупятся сколько-нибудь благотворным влиянием на народ.

Христианство еще существует; его древние церковные установления по-прежнему столь прочны, что многих радетелей государственной культуры это приводит в отчаяние и лишает мужества. Трудно, конечно, установить, верит ли большая часть современных христиан настолько в христианские догмы, чтобы в самом деле чувствовать себя счастливыми. Образованный — сомневается, необразованный — отчаивается. Наука делает бога-творца все более немыс-

лимым; но ведь явленный нам Иисусом в откровении бог с начала существования церкви был превращаем богословами из возвышеннейшей ясности во все менее постижимую проблему. То, что для изъяснения бога, возвещенного нашим спасителем, вспоминают племенного бога израильтян, создает путаницу — одну из самых страшных в мировой истории: мезтью за нее во все времена, как и ныне, был все более беззастенчиво заявляющий о себе атеизм как самых грубых, так и самых тонких умов. Нам приходится видеть, как христианского бога изгоняют в пустые церкви, в то время как для Иеговы среди нас возводят все более пышные храмы, и, кажется, есть правда в том, что Иегова сможет в конце концов окончательно вытеснить возвещенного нам спасителем бога, чье происхождение, в силу чудовищного недоразумения, выводят от него, Иеговы. Если Христа выдают за сына Иеговы, то любой еврейский раввин — как это и происходило во все времена — может с успехом опровергнуть все христианское богословие. В каком же недостойном и жалком положении находится ныне наше богословие, если учителей священной истории и проповедников среди народа оно способно соблазнить на ложное толкование истинного смысла нашего Евангелия, которое нам дороже всего! Чего же придерживается проповедник на кафедре, как не компромиссов между глубочайшими противоречиями, тонкости которых нас самих неизбежно вводят в заблуждение относительно веры, и мы в конце концов вынуждены спросить, кто же тогда знает Христа? Может быть, историческая критика? Она сосредоточена в руках иудеев, она совершенно так же, как любой иудей, удивляется тому, что сегодня, воскресным утром, еще звонят колокола по одному две тысячи лет тому назад распятому иудею.

Как часто уже Евангелия подвергались тщательному критическому изучению; неоспоримо правильно установлено их возникновение и слияние в единое целое, так что в результате очевидности подделки и неуместности всего, что порождает споры, высокий образ спасителя и его деяния должны бы наконец явственно раскрыться перед критикой. Но на бога, которого открыл нам Иисус, бога, которого не знали ни боги, ни герои, ни мудрецы мира, но который обнаружил себя перед бедными галилейскими пастухами и рыбаками — среди фарисеев, учителей закона Моисеева и жрецов — с такой пронизывающей душу силой и

простотой, что тот, кто-его познал, счел мир со всеми его благами ничтожным; на бога, который уже никогда больше не может явить себя, ибо только в тот первый и единственный раз он явился нам, — на этого бога снова с недоверием взирает критик, ибо полагает, что все еще должен принимать его за Иегову, изготовившего мир для иудеев!

Нас должно утешать, что существуют двоякого рода критические умы и двоякие методы науки познания. Великий критик *Вольтер*, этот идол всех свободных умов, узнал о «Деве из Орлеана» из имевшихся в его время исторических документов и полагал, что они оправдывают тот взгляд на «*Rucelle**», который он высказал в своей снискавшей славу непристойной поэме. Но ведь и у *Шиллера* не было никаких других документов: что же помогло ему узнать в этой девственнице из Орлеана «благородный образ человечества» — безошибочное понимание или презираемое нашими свободными умами вдохновение поэта? Причислив героиню к лику святых, он подарил народу не только бесконечно волнующее и горячо любимое поэтическое произведение, но подготовил тем самым почву для исторической критики, которая, хромая, следовала за ним: счастливая находка документов привела ее в конце концов к достойной оценке этого удивительного явления. Жанна д'Арк была девственницей, иначе это не могло быть, ибо самый естественный инстинкт благодаря удивительному повороту превратился у нее в героический порыв во имя спасения отечества. Взгляните теперь на младенца Христа на руках Сикстинской мадонны. То, что там внушило Шиллеру признание чудесно одаренной освободительницы отечества, то здесь дало *Рафаэлю* возможность постичь искаженного богословием, ставшего неузнаваемым спасителя мира. Видите, ребенок излучает на вас, на мир, далеко в мир над вами и над всем видимым миром солнечный свет обретшего силу необходимости решения стать спасителем и спрашивает вас: что, все это только «означает» нечто или «есть на самом деле»?

Разве теологии так уж невозможно совершить этот великий шаг, который оставил бы науке ее неоспоримую истину, вручив ей Иегову, а христианскому миру — его бога, откровенного в одном только Христе?

* Девственница (франц.).— Примеч. пер.

Трудный вопрос, и, конечно, еще труднее ожидать, что он будет решен. Но и то и другое может стать еще более грозным, если задача, которая сейчас разрешима в сфере благородной науки, некогда будет поставлена народом и решена им по-своему. Как я уже говорил, обе части общества — сомневающаяся и отчаивающаяся — могут в конце концов сойтись на весьма тривиальном исповедании атеизма. И мы это уже видим. Как нам представляется, это признание говорит только о великой неудовлетворенности. Стоило бы задуматься, к чему она может привести. Политик имеет дело с капиталом, в котором у большей части народа нет своей доли. Мы видим, как эту долю стали наконец требовать. Никогда еще после исчезновения рабства мир не оказывался в таком остром противоречии между наличием и отсутствием имущества. Быть может, было неосмотрительным предоставить неимущим участие в законодательстве, которому надлежало действовать только в интересах имущих. И сейчас уже от этого возникает достаточно много беспорядков; чтобы противостоять им, мудрым государственным деятелям надлежало бы добиваться, чтобы у неимущих появился по крайней мере интерес к тому, чтобы имущество продолжало существовать. Многие свидетельствуют о том, что в нужной для этого мудрости приходится сомневаться, в то же время угнетение действует проще и быстрее. Сила самосохранения, бесспорно, более могуча, чем это обычно думают: Римская империя на протяжении полутысячелетия существовала в состоянии распада. Период в две тысячи лет, в течение которого, как мы видим, происходило развитие великих исторических культур от варварства до нового варварства, может, следовательно, и для нас завершиться подобным же образом где-то в середине следующего тысячелетия. Можно ли себе представить, в состояние какого варварства мы придем, если еще около шестисот лет наше общение с миром пойдет в том направлении, которое привело к гибели Римскую империю? Я полагаю, что возвращение спасителя, которого ждали первые христиане еще при своей жизни и которое затем стало мистической догмой — может быть, даже под влиянием описанных в Апокалипсисе не совсем непохожих событий, — не лишено смысла для времени, которое мы предвидим, ибо одно нам следует твердо помнить: если наша культура некогда полностью погибнет от варварства, то и нашей исторической науке, критике и познающей хи-

мии придет конец; в то же время едва ли стоит надеяться, что богословие выяснит наконец свои отношения с Евангелием и перед нами откроется свободное познание откровения — без нежностей с Иеговой, и за это спаситель обещает нам свое возвращение.

Это положило бы начало подлинной популяризации глубочайшей науки. Тот или иной способ устранения вреда, неизбежно нанесенного развитию человечества, — подобно тому как Шиллер своей концепцией «Орлеанской девственницы» заранее подготовил почву для подтверждения, которое принесли исторические документы, — мог бы способствовать появлению истинного искусства, обращенного к — идеальному по нынешнему времени — народу в самом благородном значении этого слова; и подготовить таким образом почву для — ныне и во все времена — в самом высоком смысле популярного искусства, чтобы никогда полностью не разорвались звенья, связующие самое древнее с самым благородным искусством; и даже сами эти усилия не могут оказаться бесполезными. Но во всяком случае только такие произведения искусства заслуживают благородной популярности, и это должна быть такая популярность, которая своим воздействием поднимет современные произведения над пошлостью господствующего ныне популярного удовольствия.

ПУБЛИКА ВО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ

Так можно было бы озаглавить общие размышления по поводу отношений и связей, в которых находится творящий искусство и поэзию индивидуум как представитель человеческого рода и та группа общества, к которой он адресуется и которая сегодня именуется публикой. Прежде всего мы можем установить, что отношения эти бывают двойными: или публика и художник подходят друг другу, или совершенно не подходят. В последнем случае научно-историческая школа всегда и неизменно будет винить художника и утверждать, что он никогда и ни к чему не подходит, ибо эта школа имеет дерзость доказывать, что каждый выдающийся индивидуум является продуктом временного и пространственного окружения, вообще продуктом своего времени, а тем самым — того исторического периода в духовном развитии человечества, в который ему приходится жить. Правильность этого утверждения кажется неоспоримой; при этом остается только в свою очередь объяснить, почему же такой индивидуум оказывался в противоречии со своим временем, причем чем более значительным был он сам, тем более глубоким было это противоречие. Чтобы привести подобающий пример из самой возвышенной сферы, позволим себе указать на Иисуса Христа, к существованию которого соплеменники и современники отнеслись явно не так, как если бы вскормили его в своем лоне и теперь радовались, чувствуя свое право признать его вполне подходящим для себя продуктом. Несомненно, время и пространство создают большие затруднения. Если совершенно невозможно указать более подходящее место и время для явления Христа, чем именно Галилея в те годы, когда он совершал свои деяния,— и мы сразу же должны признать,

что и в наши дни какой-нибудь немецкий университет едва ли мог бы облегчить жизнь нашему спасителю,— то в противовес этому уместно было бы вспомнить высказывание Шопенгауэра¹ по поводу судьбы Джордано Бруно, которая в благословенную эпоху Ренессанса, в прекрасной Италии, по вине тупых монахов привела на костер человека, которого в это же самое время на берегах Ганга чтили бы как мудреца и святого.

Если мы не хотим углубляться в подробности хорошо известных нам притеснений и страданий, которые всегда и повсюду выпадали на долю великих умов и возникали из их отношений с окружающим миром, и если мы хотим избежать объяснений более глубоких причин этого явления, то в этом случае нам остается только признать, что сама природа этих отношений трагична, и этот трагизм обусловлен сущностью рода человеческого как такового, если только он согласится посмотреть на себя трезво. Обладая человечество истинной религиозной верой, оно давно бы пришло к такому взгляду, но, поглощенное жизненной суетой, оно жаждет от веры освободиться.

Мы же прежде всего должны уяснить себе, что трагичность этих отношений проистекает от подчинения каждого индивидуального явления условиям времени и пространства, причем оба этих фактора могут стать настолько реальными, что критика чистого разума, которая время и пространство считает существующими только в нашем сознании, могла бы пошатнуться. В действительности же время и пространство — тираны; при их владычестве появление великих умов — отклонение от нормы, бессмыслица, над которой вольно чувствующее себя во времени и пространстве человечество как бы в угоду этим тиранам может с некоторым правом посмеяться.

Если мы, наблюдая за ходом истории, будем следить только за действующими в нем законами тяготения, согласно которым действие и противодействие порождают образования, подобные тем, какие возникают на поверхности земли, то при внезапном появлении великанов духа мы станем в тупик: по каким же законам они могли появиться? Тогда нам не осталось бы ничего иного, как только предположить существование совершенно особого закона, скрытого от взгляда историка: при помощи таинственной наследственности он порождает некий единичный живой дух, чья деятельность подготавливает нас и ведет

к отрицанию мира и его истории. Заметим, что как раз те точки, в которых эти умы приходят в соприкосновение со своим временем и окружающим миром, становятся исходными точками их собственных заблуждений и непоследовательности в самораскрытии, так что именно воздействие времени приводит к трагическим заблуждениям и определяет трагическую путаницу и судьбу великих индивидуальностей в том смысле, что их деятельность там, где она кажется понятной их времени, для высшей духовной жизни оказывается ничтожной; и только потомки, благодаря оставшимся непонятными современникам путеводным знакам придя к истинному пониманию, постигнут подлинный смысл их наставлений. Итак, выходит, что именно современное в творениях великого ума оказывается сомнительным.

Примеры помогут нам это понять. Время и окружение *Платона* были в политическом отношении весьма значительными; однако свое учение об идеях он создавал совершенно независимо от этого фактора, и только в последующие столетия оно нашло достойную оценку и научное развитие: по отношению к духу его времени и тогдашнего общества учение Платона оформилось в систему, абсолютно неприемлемую для государства, в силу чего оно и превратилось в величайшую сенсацию, и в то же время подлинное содержание его учения об идеях было совершенно не понято. Несомненно, на берегах Ганга Платон этой ошибки в понимании природы государства не допустил бы; в Сицилии ему из-за этого пришлось плохо². То, в чем его время и окружение способствовали проявлению этого редкого ума, не принесло ему пользы, так что подлинное учение Платона — *учение об идеях*, — конечно же, не имеет никакого смысла рассматривать как продукт эпохи Платона и современного ему поколения.

Следующий пример — это *Данте*. Его великая поэма до такой степени была продуктом его времени, что нам это кажется почти неприятным; но именно вследствие того, что в ней с наглядностью изображен призрачный мир средневековой веры, представления о котором обладали для современников полной реальностью, она и привлекла к себе внимание. Однако даже теперь, когда мы свободны от этих представлений, нас чарует несравненная поэтическая сила их изображения и нам приходится с почти болезненным напряжением преодолевать их, чтобы высокий

дух поэта, идеально чистого судьи мира, мог действовать на нас беспрепятственно — воздействие, в отношении которого нельзя быть уверенным, что оно неизменно правильно наставляло потомков, в силу чего Данте, учитывая время, в которое он жил, представляется нам самым величавым примером человека, обреченного на страшное одиночество.

Вспомним еще один пример и назовем великого *Кальдерона*, которого мы наверняка оценили бы неправильно, если бы стали рассматривать его как продукт господствовавшего тогда в католицизме учения иезуитов; ибо совершенно очевидно, что если глубина познания мира, которую мы находим у художника, намного опередила мировоззрение иезуитов, то все же оно весьма сильно влияло на соответствующую тогдашнему времени форму его произведений; и нам приходится сначала преодолеть ее воздействие, чтобы в чистом виде воспринять всю глубину его идей. Поэту невозможно было выразить свои идеи во всей их чистоте, когда его драмы ставились для публики, до которой, казалось, можно было донести их глубокий смысл только при помощи иезуитских тезисов, на которых она была воспитана.

Если мы склонны ныне считать, что для великих греческих трагиков время и окружение были столь благоприятны, что скорее способствовали, чем препятствовали созданию их произведений, то признаем сразу же, что перед нами исключительное явление, которое какому-нибудь современному критику может показаться легендой. Для нашего же взгляда это гармоническое явление ничуть не меньше любого другого продукта творческого ума человека отодвигается туда же, где обретается все, что обречено временем и пространством на неполноценность. Для того чтобы понять Платона, Данте и Кальдерона, нам необходимо было говорить о времени и пространстве, которые их окружали. Совершенно в той же мере нам это нужно теперь, чтобы правильно и убедительно объяснить аттическую трагедию, которая еще в пору своего расцвета оказывала в Сиракузах совершенно иное воздействие, нежели в Афинах. Тем самым мы переходим к главному пункту нашего рассуждения. Мы видим, что те самые условия времени и пространства, которые оказывали отрицательное влияние на творчество великих умов, в то же время были единственными, в которых могли быть созда-

ны их творения. Поэтому по мере удаления от своего времени и окружения они утрачивают способность живого воздействия. Наиболее убедительно это доказывают нам попытки вновь оживить аттическую трагедию на подмостках наших театров. Если нам прежде расскажут о времени, месте и изображаемых здесь обычаях, то есть о государстве и религии, поскольку все это стало нам уже совершенно чуждым (и это нередко делают ученые, которые собственно ничего в этом не понимают), то мы все же можем сделать вывод, что в то время и на том пространстве возникло однажды нечто такое, что мы тщетно пытались бы найти в иные времена и в другом месте. Нам представляется, что цель, которую ставили в своем творчестве великие умы, нашла здесь свое полное воплощение, ибо ее подсказывали сами время и пространство, в условиях которых они творили.

Чем ближе мы подходим к явлениям, доступным нашему опыту, особенно в мире искусства, тем решительнее исчезает утешительная перспектива подобных гармонических отношений. Что касается великих художников Ренессанса, то уже Гёте жаловался на такие отвратительные сюжеты их произведений, как истязание мучеников и тому подобное; при этом нам здесь не нужно выяснять, кто был заказчиком и кормильцем художников, излишне говорить также о том, что нередко большой поэт умирал с голоду; когда это случилось с великим Сервантесом, то его произведения тотчас встретили широкое признание; и это последнее обстоятельство имеет для нас значение, когда мы хотим установить неблагоприятное влияние времени и пространства на форму и возникновение художественного произведения.

В этой связи мы видим теперь, что, чем лучше художник приспособлялся к своему времени, тем больше он при этом преуспевал. Ни одному французу не придет сегодня в голову написать пьесу, для которой он заранее не найдет театра, где были бы и постановщик и публика. Настоящей школой умелого использования обстоятельств является история возникновения всех итальянских опер, особенно опер Россини. А наш Гуцков при каждом новом издании своих романов оповещает о переработке, сделанной с учетом новейших событий. Посмотрим же теперь на судьбы тех авторов и тех произведений, для которых подобная сообразность с временем и местом не могла

быть приемлема. В первую очередь здесь следует рассматривать произведения драматического искусства, причем главным образом музыкальные, ибо изменчивость музыкального вкуса весьма решительно определяет их судьбу, в то время как драматические произведения с декламацией отнюдь не обладают столь проникновенной формой выражения, чтобы ее изменчивость в сильной мере зависела от вкуса. Это видно на примере моцартовских опер, где то, что подняло их над временем, приносит им своего рода вред; они продолжают жить за пределами своего времени, но они лишены тех живых условий, которые в свое время определили их концепцию и исполнение. Этой своеобразной судьбы избежали все произведения итальянских композиторов; ни одно из них не пережило своего времени, которому они безраздельно принадлежат и которое их породило. Со «Свадьбой Фигаро» и с «Дон Жуаном» было иначе: нельзя было даже допустить мысли, что эти произведения могли исполняться только в течение нескольких итальянских оперных сезонов; на них лежала печать бессмертия. Бессмертие! Роковой священный дар! Каким только мукам не подвергается оторванная от жизни душа такого шедевра, когда ее снова вызывают на пытки при помощи современного театрального медиума во имя удовольствия следующих поколений публики! Если бы сегодня мы присутствовали на одной из постановок «Фигаро» или «Дон Жуана», вряд ли мы позавидовали бы этому произведению, некогда жившему полной и настоящей жизнью как бы для того, чтобы оставить нам о себе воспоминание как о прекрасном предании. Теперь же оно разбужено для того, чтобы терпеть оскорбления совершенно чуждой ему жизни.

В этих произведениях Моцарта элементы расцвета итальянского музыкального вкуса в сочетании с емкостью, присущей итальянской оперной сцене, придают ему совершенно определенный характер, от которого веет прелестным и изящным духом конца прошлого столетия. Вне этих условий, перенесенное в наше время и окружающий нас мир, непреходящее в этом художественном творении претерпевает искажение, которое мы тщетно пытаемся устранить, все снова и снова перекраивая и переиначивая его истинную форму. Но как могло бы прийти нам в голову изменить, например, что-нибудь в «Дон Жуане» — а это казалось необходимым каждому почитателю этого произ-

ведения, — если бы нам не страшно было увидеть это превосходное произведение в наших театрах? Почти каждый оперный режиссер хоть однажды пытался приспособить «Дон Жуана» к своему времени, тогда как любой понимающий человек должен был бы сказать себе, что не произведение следует приспособить к нашему времени, а мы сами должны измениться и соответствовать времени «Дон Жуана», для того чтобы достичь созвучия с творением Моцарта. Указывая на несостоятельность попыток новой постановки, в том числе и этого произведения, я при этом еще не имею в виду наши совершенно несоответствующие изобразительные средства, я не говорю о том, насколько немецкий перевод итальянского текста исказит эту оперу для немецкой публики, ибо невозможно чем-либо заменить итальянский язык в так называемом речитативе *parlando*³. Допустим, что удалось бы научить итальянскую оперную труппу исполнять «Дон Жуана» вполне корректно; но и в этом случае, переведя взгляд со сцены в зал, мы не могли бы не почувствовать, будто просто не туда попали, и от этого мучительного впечатления избавляет нас только то обстоятельство, что такого — идеального для нашего времени исполнения — даже нельзя себе представить.

Это видно еще более явственно на судьбе «Волшебной флейты». Условия создания этого произведения были куда более жалкими и скудными; дело шло не о том, чтобы написать для отличного состава итальянских певцов самое прекрасное, что только можно ему предложить, а о том, чтобы выйти из сферы мастерски разработанного и тщательно выпестованного художественного жанра и перейти на подмостки венских фигляров, в ту область музыки, которая ценилась весьма низко. То обстоятельство, что творение Моцарта неизмеримо превзошло требования, которые предъявлялись к его работе, что рождено было не *отдельное произведение*, а *целый жанр* поразительной новизны, и есть, по-видимому, причина того, что это произведение стоит особняком и ни для какого времени настоящего не подходит. Непреходящее, действенное для всех времен и всего человечества (отсылаю хотя бы только к диалогу между глашатаем и Тамино!) столь неразрывно связано в нем с тривиальной тенденцией пьесы, сознательно рассчитанной поэтом на пошлый успех у публики венских предместий, что потребовалось вмешатель-

ство все объясняющей исторической критики, чтобы увидеть целое сквозь случайные особенности его формы и признать его ценность. Если мы точно сопоставим все факторы этого произведения, то получим ярчайшее доказательство того, как трагична судьба творческого ума, покоряющегося в своей деятельности условиям времени и места, о чем уже говорилось выше. Театр венского предместья с его директором, спекулирующим на вкусах публики, дает величайшему музыканту своего времени текст для эффектной пьесы, чтобы благодаря сотрудничеству с ним спастись от банкротства. Моцарт пишет для этого текста музыку неумирающей красоты. Но эта красота не расторжимо связана с произведением театрального директора, и поскольку они слиты воедино, то публика венского предместья действительно без малейшего притворства понимает его на уровне присущего ей в то время вкуса так хорошо, как будто оно ей посвящено. Если бы мы захотели теперь по достоинству оценить «Волшебную флейту» и насладиться ею, то нам пришлось бы — прибегнув к помощи какого-нибудь современного спиритического волшебника — перенестись в Венский театр в год ее первых постановок. Или, может быть, мы не хуже поймем ее благодаря современной постановке в Берлинском придворном театре?

Воистину, все эти соображения непоправимо затруднили для нас возможность представлять себе время и пространство как категории идеальные; более того, для нашего дальнейшего исследования было бы уместнее рассматривать их, во всяком случае по сравнению с чистой идеальностью художественного произведения, как самую грубую реальность, если бы под этими абстрактными формами мы не подразумевали опять-таки реальную публику со всеми ее особенностями.

В своих предыдущих статьях я уже говорил о том, как многообразна публика одной и той же нации в одно и то же время; и если на этот раз я хотел бы уточнить подобное многообразие в зависимости от времени и места, то в заключение я вовсе не предполагаю исходить из национальных тенденций и тенденции времени; может быть, даже просто из опасения, что, изучая и описывая их, я зайду слишком далеко и запутаюсь в произвольных предположениях, например, в отношении новейших тенденций в искусстве современной Германской империи. Я, несом-

ненно, переоценил бы их, если бы судил о них по деятельности главного директора четырех придворных театров на севере страны, изменив, тем самым, истине во имя личного уважения. Мне хотелось бы также, чтобы мы, сперва охватив тему во всем ее — весьма значительном — объеме, затем допустили, чтобы вопрос свелся к изучению безусловных местных различий, хотя мне самому довелось испытать, насколько решающее значение могут иметь такие различия, на примере судьбы моего *«Тангейзера»* в Париже, который без основания был освистан в *«Гранд-Опера»*, в то время как, по мнению знатоков, в каком-нибудь другом театре французской столицы, где постоянная публика не имеет такой власти, он вполне бы мог, возможно и до наших дней, сиять подобно скромной Венере рядом с солнцем *«Фауста»* Гуно.

Однако публика, различающаяся в зависимости от времени и пространства, обладает еще и другими, более важными свойствами, которые сами напрашивались на обсуждение, когда я пытался объяснить себе судьбу музыки *Листа*: это, собственно, и послужило поводом к изложенным выше рассуждениям, которые я полагаю поэтому уместным закончить рассмотрением этой музыки. На этот раз, заново прослушав симфонию *Листа «Данте»*⁴, я задумался над вопросом: какое же место принадлежит этому столь же гениальному, сколь и мастерскому творению в нашем художественном мире? Незадолго до этого я читал *«Божественную комедию»* и снова думал о том, как же трудно оценить это произведение, о чем я уже высказался выше; теперь в листовской симфонической поэме я увидел новый акт творения, деяние гения-избавителя, который очистительным огнем присущей музыке идеальности высвободил невыразимое глубококомыслие Дантовых намерений из ада присущих ему представлений и перенес в рай радостного в своей определенности чувства. Это и есть светлое преображение души Дантовой поэмы. Микеланджело еще не мог дать этого искупления своему великому поэтическому учителю; только когда благодаря Баху и Бетховену наша музыка овладела кистью и резцом великого флорентийца, могло произойти истинное искупление Данте.

Симфония *Листа* — один из самых удивительных подвигов, совершенных в нашей музыке, — осталась нашему времени и нашей публике почти неизвестной, даже самое

нелепое удивление до сих пор ни разу ее не коснулось. В одной из ранних статей о Листе я пытался изложить внешние причины наглого пренебрежения немецкого музыкального мира к выступлению Листа-композитора; сегодня не стоит нам снова этим себя утруждать; кто знаком с немецким концертным делом и его героями, от генерала до капрала, тот знает, о каком страховом обществе для бездарностей здесь идет речь. Рассмотрим же это произведение и подобные ему творения Листа, чтобы из самого их характера уяснить себе, сколь они несвоевременны и неуместны в нашей вяло текущей современности. Несомненно, замыслы Листа слишком грандиозны для публики*, которая в театре дает заворожить себя *«Фаустом»* поверхностного Гуно, а в концертном зале — напыщенной музыкой Шумана⁵. Мы не намерены обвинять в этом публику: она имеет право быть такой, какая она есть, тем более что под руководством своих вождей она и не может быть иной. Наоборот, нам остается только спросить себя, каким же образом в таких условиях пространства и времени могли возникнуть замыслы, подобные листовским. Очевидно, в чем-то великий ум близок условиям своего времени и пространства; кстати, мы имели возможность наблюдать, как даже самых великих эти условия сбивают с пути. В конце концов я нашел объяснение этим неотвратимым стимулирующим влияниям в выдающемся развитии замечательных умов Франции в десятилетия до и после 1830 года. Парижское общество в тот период особенно расцвета всех государственных деятелей, писателей, живописцев, скульпторов, музыкантов и ученых до того манило примкнуть к его устремлениям, что чья-нибудь огненная фантазия могла свободно представить себе все это общество как единую аудиторию, перед которой, не опасаясь мелких недоразумений, можно исполнять симфонии *«Данте»* и *«Фауст»*⁶. Мне кажется, я правильно усматриваю побудительную силу к тому, что Лист имел мужество создать такие произведения, в самом стимулирующем влиянии и в особом характере влияния, которое оказывали на него именно это время и стечение обстоятельств именно в этом месте; и я высоко ценю их, хотя нужен был гений Листа, по природе своей возвышающийся над вре-

* В Лейпциге во время исполнения симфонии *«Данте»* в одном особенно сильном месте первой части из публики раздался возглас: *«Ой, Иисусе Христе!»*

менем и пространством, чтобы из этих влияний возникло бессмертное произведение — пусть даже в Лейпциге или Берлине с этим бессмертием дело обстоит плохо...

И если в заключение мы еще раз оглянемся на картину, какую представляет собой публика, движущаяся во времени и пространстве, то сможем сравнить ее с потоком, в отношении которого нам надлежит теперь же решить, хотим мы плыть по течению или против течения. Те, кого мы видим плывущими по течению, воображают себя неизменно споспешествующими прогрессу; во всяком случае они легко позволяют унести себя и ничего не усматривают в том, что их поглощает огромное море пошлости. Плыть против течения кажется смешным только тем, кто лишен непреодолимой потребности к невероятному напряжению, которого это стоит. Однако в действительности мы не можем спастись от захлестывающего нас потока жизни, иначе как направляясь ему навстречу, к источнику, откуда он берет свое начало. Нам страшно потерпеть поражение; но когда, уже в совершенном изнеможении, нам удастся спастись, всплыв на поверхность, тогда волны слышат наш призыв и на миг удивленное течение останавливается, как бывает, когда великий ум неожиданно обратится к миру. И снова ныряет отважный пловец, он стремится не к жизни, а к источнику жизни. Но кто же, достигший этого источника, почувствует желание снова броситься в поток? С блаженной высоты смотрит он вниз, на далекий океан мира с его уничтожающими друга друга чудовищами. А если он отрицает все, что там уничтожается, станем ли мы винить его за это?

Но что скажет на это *публика*? Полагаю, что спектакль окончен и мы расстаемся.

О СОЧИНЕНИИ СТИХОВ И МУЗЫКИ

А может быть, «О книжных и нотных изданиях»? Вероятно, многим покажется, что это сказано неосновательно. Но ведь праведный Гуцков уже открыл нам мрачную тайну безграничной популярности Гёте и Шиллера, которой они обязаны только энергичным спекуляциям своего издателя¹. Если даже это объяснение и не совсем точное, то из самого факта такого утверждения следует сделать вывод, что и наши поэты вполне могут рассчитывать на подобный успех при помощи ловких приемов своих издателей. Издателю необходим большой основной капитал, видимо, для того, чтобы надлежащим образом насаждать «немецкую поэтическую рощу»; и в силу этого нам не приходится удивляться, когда при изготовлении поэтических произведений, особенно если они рассчитаны на славу, самую большую ее долю издатель приписывает самому себе. На этом основании вполне можно предположить, что между поэтами и их издателями существуют весьма сомнительные отношения, при которых взаимное уважение едва ли может иметь место. Один знаменитый поэт уверял меня, что среди всех коммерсантов книгоиздатели — самые большие мошенники, потому что при заключении сделки им приходится иметь дело с витающими в облаках производителями, в то время как любой другой коммерсант ведет дела с себе подобными умными людьми. Здесь все обстоит совсем скверно. Поэт или композитор полагает, что ему намного легче обеспечить себе известность, если он будет преуспевать под покровительством крупных издательских фирм. Такая фирма, располагая большим капиталом, владеет огромными типографиями или нотными гравировальнями, которым ведь необходимо постоянно работать, и поэтому издателю прихо-

дится на авось печатать или гравировать много бесполезного, что попадет под руку. Часто журналисты всего мира не могут обеспечить ему сбыт; в конце концов издателю приходится на помощь особенно удачный издательский товар — плоды труда какого-нибудь большого таланта. Успех одного такого товара вознаграждает издателя за все прежние потери, однако если автор захочет получить свою долю дохода, то вполне возможно, что издатель ему в этом холодно откажет, ссылаясь на то, что автор ведь не участвует в убытках, которые неизбежно приносит издателю выпускаемая им дрянь. И тем не менее именно постоянное издание всякой дряни создает издателю широкое признание. Весь мир пишет стихи и сочиняет музыку, в то время как богатой фирме необходимо непрерывно печатать и издавать. Привычка писать и желание издавать дополняют одна другое; однако у издателя есть при этом преимущество: он может доказывать своим клиентам, что несет на них потери, и при этом выказывать себя великодушным, заявляя, что готов и в дальнейшем их издавать, в результате чего «мечтательный» автор становится покорным слугой издателя. Этим объясняется, почему книжный и нотный издатели слынут кормильцами поэтов и композиторов, а при известных обстоятельствах — как то было с Шиллером и Гёте — даже их популяризаторами, сущими благодетелями, если не прямо создателями нашей поэзии и музыки.

Может быть, это и в самом деле так. Столь счастливому процветанию книжных и нотных типографий мы обязаны удивительным явлением: почти каждый человек, однажды что-либо прочитавший или услышавший, немедленно приступает к сочинительству поэзии или музыки. Мне не раз приходилось выслушивать жалобы университетских профессоров на то, что их студенты ничему больше не учатся и большая часть их хочет только писать стихи и музыку. Это было главным образом в Лейпциге, где книжная торговля плотно уселась на шее всей учености, так что пронципальный человек начинает сомневаться, в чьих же, собственно, руках находится в наши дни образование — университета или книготорговли, ибо по книгам можно выучиться тому же самому, если не большему, чем у профессоров, неосторожно напечатавших обо всем, что они знали и чему могли научить, в книгах, которые так просто купить. А мы, наоборот, хотели бы предостеречь наших

молодых людей, которым опротивело университетское обучение, от приверженности к сочинительству стихов и музыки, особенно предназначенных для театра, что начиная с появления немецкого театрального искусства и вплоть до начала нашего века соблазняло сыновей и дочерей уважаемых семейств. В этом отношении наши современные молодые люди стали в большей мере филистерами, быть может, из опасения оказаться в театре посмешищем — возможность, которая в настоящее время все больше становится уделом евреев, придающих, по-видимому, меньшее значение неприятным испытаниям. Кроме того, сочинением стихов и музыки можно заниматься для себя, в тишине и покое своего дома, мы ведь не замечаем, что безмерные лирические излияния в печати делают нас столь же смешными, и читатель, к нашему счастью, также не находит в них ничего смешного. Явно смехотворным все становится лишь тогда, когда произносится вслух. В мое время лейпцигские студенты издевались над одним бедолагой, они требовали, чтоб он декламировал им свои стихи, в обмен на что платили по его счетам; а потом заказали в литографии его портрет с надписью: «Во всех моих страданиях повинны лишь долги!» Несколько лет тому назад я привел этот пример одному знаменитому в наши дни поэту, который с тех пор за это явно на меня сердится: слишком поздно я тогда узнал, что у него как раз в это время печатался новый том стихов.

Что же касается «немецкой поэтической рощи», то ныне стали поговаривать, будто книгоиздатели, несмотря на желание непрерывно загружать работой печатные станки, становятся все менее благосклонны к чистой лирике, так как музыкальные лирики, как и раньше, все наново сочиняют: «Ты, как цветок...» или «Когда твой милый лик...» и т. п. Как обстоит дело с «эпическими поэмами», определить очень трудно; они поступают на рынок в большом количестве, и композиторы, которые опере каждое лыко ставят в строку, сочиняют музыку для эпической поэзии в расчете на наши абонементные концерты; к сожалению, все, что появилось до сих пор, включая и «Трубача из Зеккингена», приходится признать неприемлемым! Трудно поверить, что все это «что-то даст», ибо ведь очень многие жители Германии еще не абонированы на эти концерты, в то время как «драматические поэмы» собрали бы ныне куда более многочисленную публику; но хорошо, если театральные

директора захотят их поставить. Среди последних всегда натыкаешься на полнейшее отсутствие какого бы то ни было интереса к хорошим начинаниям, здесь по-прежнему царит варварская юстиция суда божьего, и многим там не «поживишься». Только английским издателям удалось с большим эффектом использовать театр, и притом весьма остроумно. Единственное, чем занимаются теперь английские нотные издатели, — это «баллада», в большей или меньшей степени заимствованная из жанра бродячих певцов: если сопутствует удача, то сотни тысяч экземпляров под видом «современной баллады» продаются всем колониям. Чтобы сделать такую балладу в достаточной степени популярной, издатель заказывает за свой счет целую оперу, оплачивает театральному директору ее постановку, а затем балладу, включенную в эту оперу, пускает по стране на все шарманки, пока она в конце концов не понадобится в каждом доме, где стоит рояль. Если вспомнить наши отечественные «Однажды играл я со скиптром...»² и т. п., то вполне можно допустить, что и у наших немецких издателей есть голова на плечах и они знали, что следует делать с «Царем и плотником»: «царь» давал работу граверам, а «играющий со скиптром» оплачивал ее.

При всем том и стар и млад находят, по-видимому, неотразимую прелесть в сочинении полновесных драм, и удивительно — каждый мнит, что именно ему удалось найти удачный ход даже в самом стертом сюжете; при этом он всегда находится во власти соблазнительного заблуждения, полагая что его предшественники неправильно обошлись с материалом. Пятистопный ямб, спотыкающийся, но шествующий с несокрушимым достоинством, призван, невзирая ни на что, придать слогу аромат истинной поэзии, в то же время голая проза, чем менее изысканная, тем более действенная, дает гораздо больше шансов на то, что пьеса будет принята театральным директором. Пятистопному драматургу приходится зависеть от благосклонности издателя, и хотя издателю необходимо всегда что-нибудь печатать, но в его интересах сделать вид, будто ему «это вовсе не нужно». Я не допускаю, что это относится к большим поэтам; как начинали Гёте и Шиллер, об этом знает один бог — в том случае, конечно, если не потребуются разъяснение от фирмы Котта, которая однажды отказала мне в издании собрания моих сочинений, сославшись на то, что ей так трудно пришлось с Гёте и Шиллером.

Но разве все это не свидетельствует только о беспомощности наших поэтов? Пусть какой-нибудь обитатель нашей «поэтической рощи» в детском порыве подражает певцам на деревьях, пусть в юности он щебечет стихами и рифмами, но в конце концов, надев *toga virilis*³, он становится *романистом* и теперь уже знает свое дело. Отныне книгоиздатель ищет его, и он уже не продешевит, не предоставит издателю так сразу все три, шесть или девять томов, чтобы они пошли в библиотеки для чтения; ведь первая очередь — за читателями газет. Ведь без «содержательного» фельетона с критикой театра и без увлекательного романа не может должным образом существовать даже на весь мир известная политическая газета! Иное дело, что дают эти газеты и что они могут оплатить! Мой друг *Готфрид Келлер*, будучи поглощен настоящим творчеством, забыл в свое время обратить внимание на родовые муки публикации своих сочинений; и было просто великолепно, когда один романист, давно уже ставший знаменитым и которого Келлер считал себе равным, стал его поучать, как сделать роман прибыльным: несомненно, встревоженный друг усмотрел в деловой беспомощности поэта опасный пример растрачивания сил, на что он не мог смотреть без корчей. Однако неисправимый поэт (в шутку мы называли его «погреб Ауэрбаха»*) так и не преуспел на поприще издания своих книг; только на этих днях должно появиться второе издание его тридцать лет тому назад опубликованного романа «Зеленый Генрих». В глазах наших весьма сведущих в коммерции авторов это явная неудача и, по существу, доказательство того, что Келлер так и не поднялся до уровня времени. Но как уже было сказано, им и карты в руки. Зато вся наша поэтическая роща пришла в сильное волнение, что, мол, за тиражами изданий деревьев не видно.

Однако в действительности, даже при наличии весьма преуспевающей активности нашего сегодняшнего поэтического мира, мы встречаемся и с той стихией, которой все поэтическое искусство обязано своим первоначальным возникновением и даже своим названием. Несомненно, *сказитель* и есть подлинный «поэт», по сравнению с которым более поздний формальный сочинитель рассказа может

* Непередаваемая игра слов: Keller — погреб. «Auerbachs Keller» — сцена из I части гётевского «Фауста». — *Примеч. пер.*

рассматриваться, скорее, как *художник*. Однако если уж нам приходится признать наших столь счастливо процветающих романистов настоящими поэтами, то следовало бы сперва несколько тщательнее уточнить все неизмеримо огромное значение самого этого понятия.

Древний мир знал, по существу, только *одного* поэта и назвал его *Гомером*. Греческое слово «*poietes*», которое латиняне, не сумев перевести, передали словом «*poëta*», наивно повторяется у провансальцев как «*Trouvèze*», и оно дало нам в средневерхненемецком слово «*Finder*» — «тот, кто нашел»; Готфрид Страсбургский⁴ называет поэта, написавшего «*Парцифалья*», «*Finder wilder Mäze**». Тому «*poietes*», про которого Платон во всяком случае утверждал, что именно он придумал эллинам их богов, предшественный человек, который благодаря своему видению указал Данте дорогу сквозь ад и рай. Невероятный случай с их единственным — с «тем» поэтом греков заключался, по-видимому, в том, что он был одновременно и ясновидцем и поэтом: вот почему Гомера, подобно Тиресию, изображали слепым: кому боги хотели открыть не только видимость мира, но и его сущность, тому они закрывали глаза, чтобы своими прорицаниями он открыл смертным не больше того, что они могли бы доньше видеть только в мечтах, созданных заблуждением, как если бы сидели спиной к входу в придуманной Платоном пещере. Этот поэт был ясновидцем, он видел не действительное, а истинное, возвышающееся над всей действительностью; и он сумел так верно передать это жадно внимавшим ему людям, что все представлялось им ясным и понятным, будто ими самими пережитым. Это и сделало ясновидца поэтом.

Но был ли он *художником*?

Тот, кто захочет найти у Гомера *искусство*, столкнется со столь же трудной задачей, как и тот, кто пытался бы объяснить рождение человека с помощью самых продуманных построений какого-нибудь, пусть хотя бы и сверхъестественного, профессора физики и химии. И все же творчество Гомера — вовсе не бессознательно сложившееся произведение природы, а нечто бесконечно высокое, быть может, самое явное проявление некоего божественного осознания всего живущего. И тем не менее Гомер не был ху-

* Сочинитель диких сказов (средневерхненемецкий). — Примеч. пер.

дожником; первыми художниками были, скорее, все последовавшие за ним поэты, вот почему Гомера и называют отцом поэтического искусства. Весь греческий гений есть не что иное, как художественное подражание Гомеру; ибо для этого подражания впервые была придумана и усовершенствована «*technē*», которую мы в конечном итоге под видом «искусства» возвели до общего понятия, в которое, не задумываясь, включаем и «*poietes*», и «*Finder der Mäere*», когда говорим о поэтическом искусстве.

«*Agis poëtica*»* латинян уже может считаться искусством, от нее вплоть до сегодняшнего дня идет вся затейливость стиха и рифмы. Вполне возможно, что Данте был снова наделен поэтическим оком «ясновидящего», ибо он снова видел «божественное», хотя и не совсем ясно различал божественные образы Гомера; но Ариосто уже не видел ничего, кроме произвольных преломлений явления, в то время как Сервантес сумел в этой произвольной игре фантазии увидеть раздвоенную сущность древней поэтической души мира, и обнаруженный разлад он изображает как непреложный факт при помощи осязаемо живых действий двух увиденных в мечте образов. Должно же было — будто перед концом света — озариться «второе видение» одного шотландца⁵ полным ясновидением мира исторических фактов нашего прошлого, лежащих еще в документах, и он сумел так замечательно рассказать нам о них, что мы, как дети, жадно слушаем правдоподобные сказки. Однако эти исключения ничем не обязаны «*agis poëtica*», от нее идет все, что после Гомера выдавало себя за так называемое «эпическое поэтическое произведение», после чего настоящий источник эпической поэзии нам остается искать только в народной сказке и в сказаниях, где мы считаем его совершенно не причастным к искусству.

Все, чем в настоящее время заставлены полки наших библиотек для чтения, уже после того как прошло через газету, не имеет ничего общего ни с искусством, ни с поэзией. Пережитое в действительности ни в какие времена не могло служить материалом для эпического повествования, «второе видение» никогда не пережитого не может стать уделом первого попавшегося романиста. Один критик бросил упрек праведному Гуцкову в том, что он описывает любовные истории поэтов с баронессами и графи-

* Наука поэзии (латин.).— Примеч. пер.

нями, которых сам никогда не мог бы пережить; после чего Гудков счел своим долгом отчаянно защищаться при помощи нарочито плохо замаскированных намеков на подобные якобы подлинные истории. Обе стороны этой непристойной смехотворности нашего романокопирования не могут быть более наглядно представлены. Гёте в своем «Вильгельме Мейстере» поступил как художник, которому поэт отказал в помощи найти удовлетворяющую развязку; в «Избирательном сродстве» элегический лирик становится ясновидцем души, но еще не образа. Но то, что Сервантес увидел глазами *Дон Кихота* и *Санчо Пансы*, предстало перед прониновенным видением мира Гёте в образах *Фауста* и *Мефистофеля*, и эти только им одним увиденные образы сопровождают отныне пытливого художника как нерешенная загадка невысказанной мечты поэта, с которой он полагал совсем не художественно, но совершенно правдиво справиться в несбыточной драме.

Отсюда следовало бы извлечь урок даже и тем обитателям нашей немецкой «поэтической рощи», которыми пренебрегли недостаточно рьяные издатели. Потому что об их романах — о самых зрелых плодах их ума, к сожалению, нужно сказать, что они возникли не на жизненной основе и традиции, а из заимствований и переводов. И если ни греки в пору своего расцвета, ни римляне в пору своего величия, ни какой-либо другой народ высокой культуры в более позднее время — как-то: итальянцы или испанцы — не смогли в пережитом найти материал для эпического повествования, то для вас, мои современники, это, наверно, окажется намного труднее, ибо все, что они рассматривали как пережитый опыт, во всяком случае представляло перед их взором как подлинная действительность, в то время как вы во всем, что над вами властвует, что вас окружает и что живет в вас, способны видеть только маскарад с его лоскутками заимствованной культуры и заштопанной исторической ветошью. Даром видения никогда не пережитого силы неба наделяли издавна только тех, кто в них верит, о чем следовало бы спросить Гомера и Данте. А у вас нет ни веры, ни божества.

Это — о «безыскусственной поэзии». Однако посмотрим теперь, что может предложить нам «искусство» в наши дни преуспевающей культуры.

Мы полагаем, что все создания греческого гения следует считать только искусным подражанием Гомеру, и в то же время в самом Гомере отказываемся видеть *художника*. Однако Гомеру был известен аэд; а может быть, он и сам был *певцом*? При исполнении героических песен хор юношей приступал к «подражающим» хороводным танцам. Нам известны хоровые песнопения во время ритуальных праздничных хороводов в честь богов, нам знакомы дифирамбические танцевальные хороводы на праздниках в честь Диониса. Все, что было вдохновением слепого ясновидца, здесь становится упоением восхищенного зрячего, перед опьяненным взором которого реальность явления снова преобразуется в божественные сумерки. А был ли музыкант *художником*? Я полагаю, что именно он-то и *создал* искусство и был его первым законодателем.

Образы и деяния, которые увидел слепой поэт-рассказчик, наделенный ясновидением, могли предстать перед очами смертного не иначе как при экстагическом снижении силы его зрения, привыкшего к восприятию только реальных явлений: движения изображаемого бога или героя должны были подчиняться иным законам, чем вызванные обычной жизненной потребностью, им надлежало быть такими, какими их могли сделать ритмические ряды гармонически организованных звуков. Весь ход трагедии подчинялся теперь уже не поэту, а лирическому музыканту: но не было ни одного образа, ни одного деяния в трагедии, которое прежде не увидел бы божественный поэт и о котором не «поведал» бы своему народу — только тогда хорег изображал их перед смертными очами человека. И люди, восхищенные волшебством музыки, обретали такое же ясновидение, каким обладал первоначальный «Finder». Из этого следует, что их ясновидение вызывал лирический трагик, а не поэт; при помощи высшего искусства, которым он владел и которое умел применять, он осуществлял увиденный поэтом мир, приводя этим весь народ в состояние поэтического ясновидения. Так «посвященное музам» искусство стало сущностью любого вдохновения, инспирированного божественным видением, и ему надлежало распоряжаться толкованием этого видения. Оно было высшим экстазом греческого духа. То, что осталось после его отрезвления, было не больше чем обломками «*techne*» — уже не искусством, а искусствами, из которых со временем самым странным образом возникла метрика, сохраняющая

схемы музыкальной лирики в зависимости от места, долготы или краткости слога, ничего уже больше не ведая об их звучании. Они дошли до нас, эти «оды» и прочие прозаические ухищрения «*ars poetica*», они тоже называются поэтическими произведениями; и во все времена люди мучились, следуя этим слоговым, словесным и стихотворным схемам, полагая, что если все выглядит достаточно гладко, то — по мнению других людей, а потом и по их собственному — они в самом деле создали «поэзию».

Не стоит долго заниматься «*ars poetica*», потому что *поэта* мы все равно при этом не обнаружим. Она привела к тому, что в нашей поэзии появилось *острословие*: древняя сентенция, которая, как и в пророческих изречениях Пифии, могла возникнуть из ритуальной мелодии или мелодии народных песнопений, превратилась в эпиграмму, и здесь художественный стих, как и в наше время, нашел удачное применение, благодаря действительно осмысленным рифмам. Гёте, пока ему самому не наскучило, перепробовал все, в том числе гекзаметр, но никогда рифмованные стихи не удавались ему лучше, чем в тех случаях, когда служили его остроумию. Нельзя, однако, думать, что устранение всех этих стихотворных затейливостей в самом деле сделало наших «поэтов» остроумнее: если бы это относилось к «Трубачу из Зеккингена», то, несомненно, этот эпос не издавался бы шестьдесят раз, но при этом стал бы все же несколько более удобочитаемым; по сравнению с ним даже достойные ярмарочных певцов вирши Г. Гейне некоторое удовольствие все же доставляют. В общем кажется, что стремление нашего поколения к рифмоплетству происходит от врожденной дури, на которую родители и воспитатели должны были бы обращать внимание; и уж если бы среди молодых поэтов попался даже во время порки сочиняющий стихи Овидий, ну, тогда этого еще можно было бы отпустить, ибо все же куда приятнее видеть остроумных эпиграмматистов в нашей литературе, но только не в *музыке!*

Музыка!

О ней мы, как это ни трудно, уже не раз пытались высказаться ясно, — о музыке, а не о ее сочинении.

Музыка — самое неостроумное, что только можно себе представить, и тем не менее ныне почти все сочиняется только остроумно. Я полагаю, что это делается в угоду нашим литераторам, чтобы в их числе доставить удоволь-

ствие и господину Паулю Линдау⁶, который, как мне говорили, желает, чтобы все виды искусства его всегда только забавляли, ибо иначе он скучает. Станным образом нет ничего скучнее нашей развлекательной музыки (достаточно вспомнить музыкальные пьесы в наших концертах, называемые «дивертисментами»), в то время как — пусть что угодно говорят — совершенно лишенная остроумия симфония Бетховена каждому слушателю всегда кажется слишком короткой. Сдается мне, что в эстетике наших газетных рецензентов таится печальное заблуждение. Не следует надеяться, что поборникам музыкального развлечения мы сможем привить иной вкус, и все же — только это между нами — хотелось бы еще раз поговорить о музыке, взглянув на нее именно с этой стороны — почему она чужда остроумию.

Разве в результате уже проделанного исследования не стало ясно, что музыка не имеет ничего общего с повседневной серьезностью нашего бытия, что, наоборот, для нее характерна возвышенная, исцеляющая боль, веселость, что музыка вызывает у нас улыбку, но никогда не заставляет смеяться? Несомненно, мы вправе считать бетховенскую симфонию *A-dur* самым веселым из того, что когда-либо было создано в искусстве, но можем ли мы представить себе гения, создавшего это произведение, иначе как возносящимся перед нами во власти вдохновенного восхищения? Здесь справляется праздник в честь бога Диониса, как по нашим самым идеальным представлениям могли некогда праздновать греки: что бы ни охватило нас — ликование или безумие наслаждения, — мы всегда останемся в сфере действия возвышенного экстаза, до самого неба вознесенные над землей, где остроумие собирает свои убогие образы. Ибо здесь мы не на *маскараде* — единственном развлечении нашего толстокожего преуспевающего мира: здесь мы не встретим переодетого Дон Жуаном советника министерства или кого-нибудь в том же роде, узнавание и разоблачение которых может нас весьма позабавить; здесь появляются те самые правдивые образы, которые видел слепой Гомер в движущемся хороводе героев, в том самом хороводе, который ныне *глухой* Бетховен заставил звучать, чтобы они снова возникли перед нашим восхищенным внутренним взором.

Но вот перед нами жаждущий развлечений журнальный кавалер; его зрение продолжает воспринимать только

реальное: он ничего не видит, абсолютно ничего, и время для него тянется медленно, между тем как для нас время отрешенности от всего, что ему только и видимо, было мимолетным, слишком быстротечным. У него же такое чувство может быть вызвано только развлечением. Острословьте же и вы, музыканты! Наряжайтесь и надевайте маску! Пишите музыку, пишите, если даже вам ничего не приходит в голову! Чего же ради это называется «компонировать» — составлять, — если для этого еще нужна выдумка? И чем скучнее вы сами, тем более броскую выбирайте маску, это опять развлечение! Я знаю знаменитых композиторов, которых вы можете встретить в концерте-маскараде сегодня — надевшими личину бродячего певца (*«во всех моих страданиях!»*), завтра — аллилуйном парике Генделя, в третий раз вы увидите его в обличье еврея, наигрывающего чардаш, и затем одетым как один из самых процветающих наших симфонистов на высоком счету. Вы смеетесь, вам это легко, вам — остроумным зрителям! Но они ведь при этом так серьезны, так строги, что одного из них следовало когда-нибудь удостоить грамоты, утверждающей его в звании принца серьезной музыки наших дней, тогда-то ваш смех станет неуместным. Но вы опять смеетесь — быть может, как раз над этим? Ведь этот принц серьезной музыки изначально показался бы вам очень скучным, если бы вы — хитрецы — сразу же не установили, что под этой маской нет ничего столь уж достойного, а прячется некто совершенно вам под стать; с ним вы снова могли бы играть в маски, притворяясь, что вы от него в восхищении, и для вас будет новым развлечением, когда вы увидите, что и он притворяется, будто верит вам. Что кроется в самой сущности этой занимательной маскарадной игры, следовало бы признать открыто. Однажды милого, но несколько склонного к филистерству Гуммеля⁷ спросили, о каком прекрасном крае он думал, когда сочинял свое прелестное рондо: во имя истины он мог бы сказать — о теме прекрасной баховской фуги *Cis-dur*; однако же он был еще более откровенен и признался, что ему мерещились восемьдесят дукатов от его издателя. Остроумный человек, с ним стоило разговаривать!

При тщательном изучении видно, что остроумие заложено все же не в музыке, а в старании композитора действительно хорошо сочинять ее, так же как и в вытекаю-

щем отсюда *qui pro quo*. Мендельсона еще нельзя считать участником упомянутой игры масок. Он не всегда откровенно и охотно высказывался, но он не лгал. Когда его спросили, что он думает о музыке Берлиоза, он ответил: «Каждый пишет, как умеет». И если он сам не столь удачно написал музыку для хора «Антигоны», как, например, увертюру «Гебридские острова»⁸ — я считаю ее одним из самых прекрасных произведений в нашей музыке, — то это произошло потому, что этого он как раз не умел. Помня этот случай и, к сожалению, многие, подобные ему, можно считать, что от Мендельсона пошла та *хладнокровная безрассудность*, с которой его последователи принимались за сочинение музыки любого рода, причем с ними происходило то же, что произошло со старым полководцем Фридриха Великого, который все, что ему встречалось, пел на мелодию марша Дессау, ибо и они умели только спокойно и равнодушно втискивать великое в прокрустово ложе своего маленького таланта. Нет сомнения, что при этом в их намерение всегда входило создать что-нибудь хорошее; только получалось обратное, как у Мефистофеля, который творит добро, всему желая зла.

Нет сомнения и в том, что каждому из них хотелось хоть раз создать действительно настоящую *мелодию*, такой бетховенский *образ*, который как живая жизнь стоял бы перед нами. Но чему может помочь вся *ars musicae severioris* и даже *musicae iocosaе**, если образ совершенно не желал появляться и еще того меньше — допустить сочинение музыки. Однако все, что ныне написано, так похоже на музыкальные образы Бетховена, что порой кажется просто скопированным: тем не менее все это, даже самым искусным образом составленное, в отдаленной степени не производит того действия, как ничего в пользу искусства не говорящее и почти до смешного незначительное⁹



что, однако, на любом концерте пробуждает скучающую публику от летаргии и ввергает в экстаз! Несомненно, со стороны публики это коварство, за которое следовало бы

* Наука серьезной музыки... шуточной музыки (латин.).— Примеч. пер.

приняться при помощи энергичного руководства «школой». Мой покойный коллега по дрезденскому оркестру Готлиб Рейсигер¹⁰ — композитор, плетущийся в хвосте Вебера, однажды горько жаловался мне, что совсем та же мелодия, которая в «Ромео и Юлии» Беллини всегда захватывает публику, в его «Adele de Foix» не производит совершенно никакого действия. Можно опасаться, что композитор, плетущийся в хвосте Роберта Шумана¹¹, мог бы пожаловаться на такую же неудачу.

Здесь, по-видимому, действует своеобразное обстоятельство, но я опасаясь, что желание изучить его до конца привело бы нас к мистическим безднам и тот, кто захотел бы за нами туда последовать, оказался бы в глазах просвещенного музыкального мира глупцом, каким англичане — согласно Карлейлю¹² — считают каждого мистика. К счастью, страдания наших сочиняющих музыку современников большей частью объяснимы, если их озарит солнечный свет трезвого разумного познания социальных условий, чья отрадная ясность проникает в глубочайшие чащи наших поэтических рощ и композиторских дубрав. Здесь все так первобытно невинно, как в раю. Великое изречение Мендельсона «Каждый делает, как умеет» считается мудрой нормой, которую, в сущности, никто никогда не превосходит. Ошибка начинается тогда, когда хотят писать лучше, чем умеют, и поскольку это все равно не удастся, то делают все же вид, будто умеют, — это и есть маска. Но и это приносит не так уж много вреда; скверно, что многих начальствующих и им подобных лиц маска на самом деле вводит в заблуждение; отсюда, возможно, и идут торжественно банкеты в Гамбурге и бреславльские дипломы; весь этот обман возможен только потому, что людям внушают, будто они пишут музыку лучше, чем те, которые на самом деле сочиняют хорошую музыку. Но и это в конечном итоге не так уж много значит, усилим выражение Мендельсона и скажем: «Вообще каждый *делает* что умеет и как умеет». Много ли, в сущности, зависит от ложного суждения в искусстве или от музыкального вкуса? Разве это не чистейшая ерунда по сравнению со всем тем, что у нас подделывается: продукты питания, науки, товары, общественное мнение, государственные тенденции в культуре, религиозные догмы, семена клевера и что там еще? Почему именно в музыке мы должны вдруг стать добродетельными? Когда несколько лет тому назад я раз-

учивал с венскими вокалистами две свои оперы, первый тенор пожаловался одному из моих друзей на мои невероятные требования: целых шесть недель ему пришлось быть добродетельным и все как следует выполнять, но в то же время он знает, что, как только я уеду, он сможет существовать за счет обычного оперного порока — неряшливости. Этот художник был прав, считая добродетель смешной претензией. Если бы радость наших композиторов по поводу видимости их великолепия, целомудрия и родства с Моцартом и Бетховеном достигалась без побуждения причинять зло другим, то им можно было бы все дозволить; да даже и это не так уж много решало бы, потому что личный ущерб, таким образом нанесенный, возместим. Но в результате того, что ничтожное считается подлинным, доводится до идиотизма все, что у нас есть: школа, преподавание, академия и т. п., потому что гибнет естественное восприятие и дарования подрастающего поколения направляют по ложному пути; нам надлежит принять это как наказание за нашу лень и наше бессилие, в которых мы с удовольствием пребываем. Но за все это мы еще заплатим: к тому времени, когда мы одумаемся, то есть когда убедимся, что мы, немцы, кое-что собою представляем, у нас уже ничего не будет, и это, откровенно говоря, досадно!

О том, что в какой-то мере было затронуто в заключение, — об этической стороне нашего сочинительства стихов и музыки на сегодня сказано достаточно. Мне приятно думать, что, продолжив это обсуждение, можно будет перейти к той сфере обоих видов искусства, где, поскольку мы столкнемся здесь с благородными умами и большими талантами, мы будем говорить о недостатках жанра, но отнюдь не о пронырливости и подлогах.

КОММЕНТАРИИ

О СУЩНОСТИ НЕМЕЦКОЙ МУЗЫКИ

Статьей «О сущности немецкой музыки» (первоначальное название — «De la musique allemande») открывался цикл статей Вагнера в парижской «Газетт мюзикаль», которую выпускал нотный издатель Морис Шлезингер. Цели и смысл своего сотрудничества в «Газетт мюзикаль» Вагнер исчерпывающим образом охарактеризовал в «Обращении к моим друзьям». Статья была напечатана 12 июля 1840 года и встречена в романских странах настолько тепло, что два года спустя ее перепечатала миланская «Гадзетта мюзикале». На немецком языке она впервые появилась в берлинской музыкальной газете «Эхо» (№ 23 за 1855 год).

Впоследствии для первого тома собрания сочинений Вагнер объединил написанные для Шлезингера статьи в цикл «Немецкий музыкант в Париже», отступив от хронологического порядка. Часть статей перевела с французского Козима Вагнер.

¹ Оркестр Общества концертов консерватории был организован в Париже в 1828 году. Его первый директор и дирижер — Франсуа Антуан Габенек. За год до опубликования статьи Вагнер был поражен исполнением этим оркестром Девятой симфонии Бетховена, дотоле слышанной им лишь в неудовлетворительном, по его мнению, исполнении оркестра Гевандхауза.

² *Мотет* — один из основных жанров многоголосной хоровой музыки, появившихся уже в средние века. И.-С. Баху принадлежат шесть мотетов, среди них четыре восьмиголосных, исполняющихся двумя хорами.

³ *Музыка страстей, принадлежащая почти исключительно... Баху...* — Жанр страстей возник значительно раньше И.-С. Баха. Первые анонимные страсти, приближающиеся к мотету, появились в конце XV века; первые немецкие страсти созданы в середине XVI века Иоганнесом Вальтером (1496—1570). Одновременно с Бахом страсти писали Кайзер, Гендель, Телеман, Маттезон и другие.

⁴ *Опера со времени своего появления в Италии...* — Итальянская опера возникла во Флоренции в конце XVI столетия. Первые оперы: «Дафна» (1597—1598, не сохранилась) и «Эвридика» Я. Пери (1600), «Эвридика» Дж. Каччини.

⁵ *...немало немцев... завоевывали первые места и в этом жанре...* — Например, Гендель, Телеман, Глюк.

⁶ *Его первые оперы были написаны на итальянском языке...*— Первая опера Моцарта «Аполлон и Гиацинт» сочинена на латинский текст; на итальянском языке написаны «Мнимая простушка», «Митридат», театрализованная серенада «Асканий в Альбе», «Луций Сулла», «Мнимая садовница», «Король-пастух», «Идоменей»; в зрелые годы Моцарт продолжал писать оперы на итальянские тексты: «Дон Жуан», «Свадьба Фигаро», «Все они таковы» и другие.

⁷ *...в Германии стали писать оперы на немецком языке.*— Первые оперы на немецком языке возникли раньше. 1678—1738 — годы расцвета немецкой оперы в Гамбурге; в Гамбургском театре широко ставились оперы из народной жизни на южнонемецком диалекте с вкраплениями литературного немецкого языка, а также итальянского и французского языков. Наиболее выдающийся композитор Гамбургской оперы — Рейнгардт Кайзер.

⁸ *Немецкий зингшпиль* — немецкая комическая опера, в которой музыкальные номера чередуются с диалогами. Зингшпили писали Й. Г. Штандфус, К. Диттерсдорф, И. Умлауф, Й. Гайдн, И. А. Хиллер («Деревенский цирюльник»).

⁹ Первую из своих комических опер на немецком языке «Бастьен и Бастьенна» Моцарт написал в возрасте тринадцати лет; затем он обратился к жанру зингшпиля в «Заиде» (1779) и в «Похищении из сераля» (1782). В «Волшебной флейте» (1791), развивая традиции зингшпиля, Моцарт по-новому трактует этот национальный жанр. В таком смысле Вагнер и называет «Волшебную флейту» первой большой немецкой оперой.

¹⁰ *Автор либретто...*— Либреттист «Волшебной флейты» — Эмануэль Шиканедер (1751—1812) был одновременно и антрепренером и актером, исполнял на премьере оперы роль Папагено. В афише к первому представлению он позаботился о том, чтобы его роль не была уменьшена. После смерти Моцарта Шиканедер извлек из оперы немалые деньги. В 1793 году одна из берлинских газет писала: «Прекрасная музыка Моцарта была так изнасилована в театре Шиканедера, что просто хотелось убсжать от жалости».

¹¹ *Винтер* Петер фон (1754—1825) — немецкий композитор, автор оперы «Прерванное жертвоприношение» (1796); *Вейгль* Иозеф (1766—1846) — австрийский композитор, автор опер «Тщетная предосторожность» (1782), «Швейцарское семейство» (1809).

¹² *«Эврианта»* — героико-романтическая опера Вебера (поставлена в 1823 году) на сюжет французской новеллы XVIII века. «История Жерара де Невер и прекрасной и добродетельной Эврианты»; сказочная опера «Оберон, или Клятва короля эльфов» по поэме Виланда была написана по заказу лондонского театра «Ковент-Гарден» и исполнена в год смерти Вебера под его управлением.

¹³ *Шпор* Людвиг (1784—1859) — немецкий композитор, скрипач, дирижер; автор нескольких опер, в том числе «Иессонды» (1823), оказавшей известное влияние на ранние оперы Вагнера.

¹⁴ *Маршнер* Генрих (1795—1861) — немецкий оперный композитор романтического направления, автор оперы «Ганс Гейлинг».

¹⁵ ...в непревзойденной «Немой из Портичи» Обера... разве это не истинное воплощение новейшей истории французской нации? — Историко-романтическая опера французского композитора Франсуа Обера «Немая из Портичи, или Фенелла» была поставлена в Париже в 1828 году. Ее содержание — восстание неаполитанских рыбаков против испанского гнета — находило столь сильный отклик у французской публики накануне революции 1830 года, что часто на спектаклях возникали манифестации, а представление «Фенеллы» в Брюсселе в 1830 году стало одним из толчков к восстанию, результатом которого было отделение Бельгии от Нидерландов.

ХУДОЖНИК И ПУБЛИКА

Впервые напечатано в «Газетт мюзикаль». Входит в цикл «Немецкий музыкант в Париже».

¹ Как раз так было с Берлиозом... Паганини отдал дань восхищения его таланту, преподнеся ему дорогой подарок. — В 1838 году смертельно больной Паганини прислал Берлиозу письмо следующего содержания: «Мой дорогой друг, после того как угас Бетховен, не было никого, кроме Берлиоза, кто мог бы его воскресить. Насладившись божественными произведениями, достойными такого гения, каким являетесь вы, я считаю своим долгом просить вас соблагovolить принять как знак моего уважения двадцать тысяч франков, которые будут вам выданы господином бароном Ротшильдом по предъявлении прилагаемого распоряжения.

Прошу Вас всегда считать меня вашим преданнейшим другом,

Никколо Паганини.

Париж, 18 декабря 1838 года».

ВИРТУОЗ И ХУДОЖНИК

Напечатана в «Газетт мюзикаль» в октябре 1840 года под названием «Du métier de virtuose et de l'indépendance de compositeur, fantaisie esthétique d'un musicien» («О ремесле виртуоза и о независимости композитора, эстетическая фантазия музыканта»). В газетном варианте редакторами были сняты нападки на кумиров парижской публики — Рубини и Персиани.

¹ «Вильгельм Телль» — последняя (1829) опера Россини; «Роберт-Дьявол» — опера Джакомо Мейербергера (поставлена в 1831 году). Обе оперы составляют важную страницу в истории большой французской оперы.

² ...или турецкую музыку... — «Турецкая», или «янычарская», музыка — набор ударных инструментов, состоящий из тарелок, треугольника, большого барабана. В начале XVIII века «турецкая музыка» была введена в европейские военные оркестры, а затем в оперную и программную симфоническую музыку XVIII века, сюжетно связанную с условным колоритом Востока.

³ Гриси Джулия (1811—1869) — знаменитая итальянская певица (сопрано), для которой Беллини написал партию Эльвиры в «Пуританах», а Доницетти — партию Норины в «Доне Паскуале».

⁴ *Лаблаш* Лунджи (1794—1858) — известный итальянский певец (бас).

⁵ *Тамбурины* Антонио (1800—1876) — итальянский певец (драматический баритон).

⁶ *Персиани* Фанни (1812—1867) — итальянская певица (колоратурное сопрано). В «L'Elisir d'amore» («Любовном напитке») Доницетти исполняла партию Адины.

⁷ *Рубини* Джованни Баттиста (1794—1854) — знаменитый итальянский певец (тенор). Речь идет об арии Октавио из 2-го акта, 10-й картины, в тексте которой нет исполняемой Рубини трели.

⁸ *Дюпре* Жильбер Луи (1806—1896) — французский певец (тенор), в 40-х годах был солистом «Гранд-Опера».

ПАЛОМНИЧЕСТВО К БЕТХОВЕНУ

Новелла печаталась в трех номерах «Газетт мюзикаль» (19, 22 ноября и 3 декабря 1840 года) и имела большой успех у публики. По свидетельству современников, она понравилась Гейне, а Берлиоз с восторгом отзывался о ней в «Журналь де деба».

С музыкой Бетховена, прежде всего с его симфониями, Вагнер познакомился в конце 20-х годов в Лейпциге, где «Гевандхауз-оркестр» исполнял их каждый сезон. Воспоминания о впечатлении, произведенном бетховенской симфонией на юного музыканта, как и о путешествии в Вену и в Чехию, предпринятом им в 1832 году, автобиографичны. «Паломничество к Бетховену» входит в цикл «Немецкий музыкант в Париже». В новелле впервые изложены мысли Вагнера о всеобъемлющем художественном произведении, составляющие основу дальнейшего эстетического теоретизирования композитора и его поэтического и музыкального творчества.

¹ Имеется три редакции оперы «Леонора» («Фиделио»).

² *Шрёдер-Девриент* Вильгельмина (1804—1860) — немецкая певица (сопрано).

³ «*Аделаида*» — песня Бетховена на слова Ф. Матиссона.

ИСКУССТВО И РЕВОЛЮЦИЯ

Статья написана за две недели июля 1849 года в Цюрихе, где Вагнер окончательно поселился после бегства из Дрездена и краткого визита в Париж. Об этом периоде Вагнер вспоминает: «Я снова стал писателем, как когда-то в Париже, когда я отбросил мечту о парижской славе и ополчился против пустоты существующей художественной жизни. Но теперь я высказался против самой сути этого искусства в его связи с политическим и социальным положением современного мира». Статья была написана в двух редакциях, одна из которых предназначалась, в виде цикла статей, для парижской республиканской газеты «Насьональ», другая — для друга Вагнера, издателя Теодора Улига. «Насьональ» отклонил работу; в Германии она вышла отдельной брошюрой осенью 1849 года в лейпцигском издательстве Отто Виганда.

Русский текст печатается по изданию: Рихард Вагнер. Избранные статьи. М., 1935.

¹ ...изобразил его... Эсхил.— См. пролог к трагедии «Эвмениды».

² Гемциклы — полукруглые ряды скамей в греческом амфитатре.

³ ...вдохновенному Дионисом...— Театральные представления, являвшиеся первоначально составным элементом культа Диониса, в классическую эпоху приурочивались к празднествам в честь этого бога — Великим Дионисиям и Ленеям.

⁴ «Прометей» — «Прометей прикованный» Эсхила.

⁵ Преторианцы — солдаты когорт, составлявших личную охрану императора. Неоднократно свергали цезарей и возводили на престол своих ставленников.

⁶ Февральская революция...— Имеются в виду февральские события 1848 года в Париже: падение Июльской монархии и провозглашение республики.

⁷ Кавеньяк Луи-Эжен (1802—1857) — генерал, командовавший национальной и мобильной гвардией во время Июньского вооруженного восстания и зверски подавивший его. После июньских событий правительство предоставило ему всю полноту исполнительной власти.

⁸ Гимнасии — в Древней Греции — особые открытые помещения для гимнастических упражнений.

⁹ ...«Орестея» — трилогия Эсхила об Оресте; была поставлена в 458 году до н. э., когда особенно остро стоял вопрос о правах ареопага — высшего судилища Афин, служившего опорой власти эвпатридов (аристократов). За два года до этого вожди демократии Эфиальт и молодой Перикл существенно ограничили его права. Утверждение неизбежности прав ареопага, провозглашаемое в последней части «Орестей» богиней Афиной, обычно истолковывается как прямой протест Эсхила против реформы Эфиальта. Между тем Софокл принадлежал к ближайшему окружению Перикла и занимал в пору его правления важную общественную должность.

¹⁰ «Не заботьтесь о том...» — неточная цитата из Евангелия (Матф., 6, 25; Лука, 12, 22).

¹¹ ...от этой заботы.— В оригинальном первом издании (1849) далее следует абзац: «О милостивый Христос! Как горестно, что тебя поняли не бедные галилеяне, но лишь богачи и сильные мира сего, которые буквально следуют твоему учению и именно поэтому изо всех сил поддерживают христианство».

ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА БУДУЩЕГО

Работа была написана Вагнером в октябре — ноябре 1849 года в Цюрихе и явилась первой исчерпывающей формулировкой давно развиваемых им идей музыкальной драмы. Включая работу в Собрание сочинений, Вагнер, радикально изменивший к тому времени политические убеждения, писал в предпосланном ей предисловии: «В каких бы формах ни была выражена здесь художественная идея, я сохраняю ее до сих пор как наиболее искреннюю и важную из приобретенного мной достоинства; она остается у меня как единственный вещественный результат необычайно напряженной работы всего моего существа».

Работа вышла в 1850 году в издательстве Виганда со снятым впоследствии посвящением Людвигу Фейербаху. Это посвящение вызвало полемику среди исследователей Вагнера. Одни из них отмечали «решающее влияние» Фейербаха на Вагнера; другие вообще отрицали это влияние. Глазенап, например, доказывал, что в 1849 году Вагнер почти не был знаком с сочинениями Фейербаха, из которых он, по собственному признанию в одном из писем, прочел лишь третий том, и что можно говорить лишь о первичном импульсе к созданию работы, так как художественные идеи Вагнера были чужды Фейербаху. Однако влияние Фейербаха на Вагнера невозможно отрицать, поскольку в своих эстетических построениях Вагнер берет исходным пунктом чувственного, земного человека во всем богатстве его физических и духовных потребностей. Идеал Вагнера, как и Фейербаха,— человек, вернувшийся к своей собственной сущности, гармонически развивающийся в согласии с природой.

¹ ...*car tel est notre plaisir*» («потому что так нам нравится») — формула королевского указа, установленная Людовиком XIV в 1742 году.

² ...*искусству Еврипида*... — В трагедиях Еврипида роль хора по сравнению с трагедиями Эсхила невелика и формальна.

³ ...*Бетховен в своей симфонии с-молл*... — Имеется в виду Пятая симфония (ор. 67).

⁴ ...*заключил он счастливый союз с природой*... — Имеется в виду Шестая симфония (ор. 68) — «Пасторальная».

⁵ *Симфония А-дур* — Седьмая симфония (ор. 92).

⁶ ...*Бетховен увенчал свое творение*. — Имеется в виду хоровой финал Девятой симфонии (ор. 125), написанный на слова оды Шиллера «К радости».

⁷ *Новый жанр, «симфония с хорами*... — С момента создания Девятой симфонии Бетховена по 1849 год, когда была закончена статья Вагнера, в жанре «симфонии с хорами» были написаны «драматическая симфония» для солистов, хора и оркестра «Ромео и Джульетта» Берлиоза (1839), программная ода-симфония (с хором и чтецом) «Пустыня» французского композитора Фелисьена Давида (1844).

⁸ ...*поэмы Гомера*... *результат критического редакционного отбора*... — Первая запись поэм Гомера была произведена в Афинах в VI веке до н. э. при тирани Писистрате.

⁹ *Теспид* (VI век до н.э.) — афинский поэт, родоначальник аттической трагедии; первым выделил из хора актера и поставил в 534 году до н. э. первую трагедию. По преданию, сохраненному многими античными авторами, но, очевидно, недостоверному, сценой ему служила повозка.

¹⁰ ...*прогнал унылых сыновей*... — Точнее, сына Писистрата Гиппия, в 510 году до н. э. Другой сын Писистрата, Гиппарх, был еще раньше убит заговорщиками.

¹¹ ...*по повелению александрийского двора*... — В Александрии по инициативе греческой династии Птолемеев была создана в святилище муз — Музее — величайшая в мире библиотека, где в III—II веках до н. э. работали крупнейшие филологи древности — Зенотот, Аристофан Византийский, Аристарх и другие.

¹² ...Гёте... насчитал всего четыре счастливые недели...— Гёте говорил Эккерману: «Я не хочу жаловаться и бранить ход моей жизни. Но, в сущности, она вся протекала в тяжком труде, в работе, и я могу сказать, что за семьдесят пять лет у меня не было и четырех недель настоящего благополучия» («Разговоры с Гёте», 27 января 1824 года).

¹³ ...иффландовской мещанской задумчивости...— Иффланд Август Вильгельм (1759—1814) — немецкий драматург и актер, автор сентиментально-пазидательных мещанских драм.

¹⁴ Додона — местность в Эпире с оракулом Зевса; предсказания там давались по шелесту листьев священного дуба.

¹⁵ Орфики — участники мистернального культа Орфея, вобравшего в себя многие мистические элементы. Под названием «орфических гимнов» сохранилось некоторое количество стихотворных текстов мистического характера.

¹⁶ ...Плутус, бог богатства...— Впервые упоминается у Гесиода. Был и в классическую эпоху популярен в народных культах.

¹⁷ ...бедный сын пастуха — Иосиф (Бытие, 41).

¹⁸ Сюжет, излагаемый далее Вагнером, разрабатывался им одновременно с написанием этой работы как либретто для оперы, оставшейся незавершенным.

ОПЕРА И ДРАМА

Книга написана осенью 1850 — зимой 1851 года. В ходе работы ее замысел претерпел существенные изменения. Еще 20 сентября Вагнер сообщает своему другу, издателю берлинской «Нейе пейтшриффт фюр музик» Улигу, что собирается написать «довольно большую статью о современной опере» в ежегодном дополнении к брокгаузовскому энциклопедическому словарю. В дальнейшем раздумья о современной опере приводят Вагнера к мысли написать большую книгу «О сущности оперы». Исходным пунктом анализа сущности оперы должна была быть характеристика современного положения драматической поэзии.

В декабре Вагнер целиком сосредоточивается на книге и в середине месяца оканчивает вторую часть ее. В это время он уже дает работе новое название: «Опера и драма». Весь декабрь, январь и часть февраля Вагнер посвящает исключительно писанию, отложив на весну все свои музыкальные замыслы. Вечерами он читает отрывки своим цюрихским друзьям, среди которых много эмигрантов: Георг Гервег, Адольф Колачек, издатель штутгартского «Дейче монатсшриффт фюр политик», и другие.

20 января Вагнер высылает Улигу переписанную набело первую часть «Оперы и драмы», 2 февраля—вторую часть, 16 февраля—третью. Пока тянулись долгие переговоры с лейпцигским издателем Вебером, так и не согласившимся заплатить Вагнеру требуемые 60 лундоров, Колачек напечатал в мартовском и майском номерах своего журнала отрывки из второй части под общим заголовком «О современной драматической поэзии». В сентябре 1851 года «Опера и драма» вышла в трех томах в издательстве Вебера с издательской пометой «1852 год».

Русский текст печатается по изданию: «Рихард Вагнер. Опера и драма. М., 1906. Произведенные в тексте сокращения помечены знаком <...>.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

¹ ...*знаменитейшего из современных оперных композиторов*...— Мейсера.

² «*Наше время*» — ежегодное дополнение к «Энциклопедическому словарю» Брокгауза. Статья «Современная опера» напечатана анонимно. Исследователи Вагнера полагают, что ее написал мюнхенский историк и музыкальный писатель Вильгельм Генрих Риль (1823—1897).

³ ...*революция Глюка*...— Начиная с 1763 года, когда появилась первая опера Глюка, написанная совместно с либреттистом Кальцабиджи, «Орфей и Эвридика», Глюк выдвигал новые требования к опере, излагая их прежде всего в предисловиях к своим партитурам. Главная задача Глюка — подчинение всей оперы основной драматической идее, объединяющей все произведение; отсюда — новые формальные требования: отказ от строгого разделения арии и речитатива ради создания единой драматической сцены и т. д. Однако в своем творчестве Глюк не сумел до конца провести в жизнь постулированные им принципы.

⁴ *Керубини Луиджи* (1760—1842) — итальянский композитор, работавший начиная с эпохи Французской революции в Париже. В написанных в этот период операх, особенно в «Медее» и в «Водоносе», он широко использовал новые симфонические принципы музыкального развития и благодаря этому достиг больших высот музыкально-драматической выразительности.

⁵ *Мегюль Этьенн Никола́* (1763—1817) — французский композитор; в молодости под влиянием знакомства с Глюком обратился к опере; в эпоху революции играл активную роль в организации новых форм музыкальной жизни. В своих операх руководствовался принципами «простоты и величия» и немало сделал для повышения драматической выразительности оперной музыки.

⁶ *Спонтини Гаспаро* (1774—1851) — итальянский композитор, долгие годы работавший во Франции и Германии. Его оперное творчество послужило одним из связующих звеньев между операми Глюка и французской большой оперой. Вагнер лично знал Спонтини, испытал его влияние, заметное прежде всего в «Риенци». Сразу же после окончания «Оперы и драмы» Вагнер написал воспоминания о Спонтини.

⁷ ...*меч Александра*...— Имеется в виду легенда о запутанном узле, который царь малоазийского города Гордия предлагал распутать всем приезжим. Никто не мог этого сделать, пока Александр Македонский не разрубил гордиев узел своим мечом.

⁸ ...*высокий покровитель князь Меттерних*...— Венский «Кернтнер-театр», где по приглашению антрепренера Барбайя в 1821—1823 годах давал спектакли Россини, с шумным успехом ставивший там свои оперы, находился под особым покровительством императорского двора и лично Меттерниха.

⁹ ...*Россини счел уместным засвидетельствовать свое почтение*...— Россини всю жизнь благоволил перед гением Бетховена. Впоследствии он вспоминал: «Во время моего пребывания в Вене я был представлен Бетховену... Но из-за его глухоты и моего незнания немецкого языка беседа между нами была невозможна. Я рад тому, что смог хотя бы увидеть его».

¹⁰ *...банкирам... придет фантазия композиторствовать самим.* — Намек на то, что Мейербер был сыном богатого берлинского банкира. Быть может, имеется в виду и Мендельсон — также сын банкира.

¹¹ *«Танкред»* — опера Россини (1813), написана на либретто Росси по мотивам одноименной трагедии Вольтера на сюжет из «Освобожденного Иерусалима» Тассо.

¹² *...киндовского «Фрейшютца»...* — либретто знаменитой оперы Вебера написано Фридрихом Киндом, дрезденским актером и адвокатом, по поручению самого Вебера, которого еще в 1810 году привлекла положенная в основу либретто история, напечатанная в сборнике «Книга привидений» Апельта и Лаука. Источник истории не народное сказание, а отчет об одном из процессов о колдовстве, имевшем место в Праге в начале XVIII века. После триумфа «Фрейшютца» в Берлине Кинд, чью работу высоко оценил Гёте, хотел приписать себе весь успех; это повело к ссоре его с Вебером.

¹³ *Водевиль* — здесь: финальные куплеты, исполняемые по традиции французской сцены поочередно всеми участниками комедии или комической оперы.

¹⁴ *...форкелевского описания арабской музыки...* — Имеются в виду соответствующие разделы из «Всеобщей истории музыки» выдающегося немецкого ученого-музыканта Иоганна Николауса Форкеля (1749—1818).

¹⁵ *...марш гаремных сторожей.* — в опере «Оберон» (1826), акт 1-й, картина 2-я.

¹⁶ *Иппогриф* — крылатый конь из поэмы Ариосто «Неистовый Роланд».

¹⁷ *Осмин* — персонаж «Похищения из сераля».

¹⁸ *...его отчаянное искание... новых музыкальных средств выражения часто проявлялось в судорожных чертах...* — Имеются в виду поздние сонаты и квартеты.

¹⁹ *...Гофману пришла мысль...* — Имеется в виду знаменитая новелла Э.-Т.-А. Гофмана «Дон Жуан» (1812).

²⁰ *...друг его юности Яков Мейербер...* — Мейербер и Вебер в 1810—1812 годах вместе учились у аббата Фоглера в Дармштадте. В 1824 году Мейербер по возвращении из Италии вновь встретился в Берлине с Вебером, резко критиковавшим итальянизирующий стиль его опер и оказавшим немалое влияние на склонного к эклектизму товарища.

²¹ *Скриб* Эжен (1791—1861) — популярный французский драматург, автор многочисленных оперных либретто, занимающих 26 томов в его 76-томном собрании сочинений. Написал для Мейербера либретто «Гугенотов», «Роберта-Дьявола», «Пророка», «Африканки», для Обера — либретто «Немой из Портучи», «Фра-Дьявола» и «Черного домино», для Буальде — либретто «Белой дамы», для Россини — либретто «Графа Ори» и т. д.

²² *...вспомним бога и баядерку.* — Имеется в виду баллада Гёте «Бог и баядера» (1797).

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

¹ ...в Италии (откуда явился новый художественный жанр)...— Первой трагедией, написанной по «правилам Аристотеля», была «Софонисба» итальянского поэта Джанджорджо Триссино (1476—1550); однако широкого распространения классицистская трагедия в Италии не получила.

² *Английские комедианты...*— Первые постановки Шекспира в Германии предпринимались в первой половине XVII века бродячими труппами, прибывавшими в Германию из Англии («английскими комедиантами»). Постепенно эти труппы, вбивавшие местную молодежь, перешли на немецкий язык, знакомя германскую публику с сильно переделанными и упрощенными произведениями Шекспира и его современников.

³ *Тик* Людвиг (1773—1859) — немецкий писатель, драматург и театральный деятель, переводчик и исследователь Шекспира. Будучи руководителем придворного театра в Потсдаме, предлагал упростить оформление сцены, заменив декорации колоннами и сукнами, упростить занавес, освещать сцену дневным светом, возродить существовавшее при Шекспире деление сцены на три игровые точки. В соответствии с этими принципами поставил в 1843 году «Сон в летнюю ночь» (с музыкой Мендельсона).

⁴ ...побудило поэта переработать...— Первая редакция «Геца фон Берлихингена» создана Гёте в 1771 году, вторая — в 1773 году. Именно вторая редакция по опубликованию имела шумный успех.

⁵ ...один остроумный поэт...— Людвиг Тик, который после восшествия на прусский трон Фридриха-Вильгельма IV побудил его предпринять постановку «Антигоны» Софокла в том виде, как шли, согласно археологическим и историко-литературным данным, трагедии на сцене афинского театра. Музыку хоров для этой постановки написал Мендельсон.

⁶ «Книга героев» — сборник обработок немецких героических сказаний, распространенный в XV—XVI веках. Обработки в нем отличаются примитивностью и литературной неумелостью.

⁷ Он сказал Гёте...— Свидание Гёте с Наполеоном состоялось 2 октября 1808 года в Эрфурте.

⁸ *Алкивиад* (ок. 450 — ок. 404 до н. э.) — политический деятель и полководец, популярность которого в Афинах была чрезвычайно велика в период подготовки им похода в Сицилию; сицилийский поход обернулся для Афин катастрофой, Алкивиад бежал в воевавшую с Афинами Спарту и участвовал в военных действиях против родного города.

⁹ *Деметрий* (336—283 до н. э.) — один из участников войн за раздел державы Александра, многократно захватывал власть над Афинами и терял ее. Плутарх сообщает, что афиняне были единственными, кто провозгласил Деметрия «богом-спасителем».

¹⁰ Нерон предпринял в 66—68 годах «концертное турне» по Греции, во время которого перед ним пресмыкались все города, в том числе и Афины.

...под владычеством... Людовика XIV... была принята академией как норма.— Французская академия была создана Ришелье в 1637 году для «урегулирования» французского языка. Первой ее работой был нормативный словарь, изданный впервые в 1694 году при Людовике XIV.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

...разнообразии греческой метрики...— Античные стихотворные размеры, особенно разнообразны в лирике и в хоровых партиях драмы, основаны на чередовании долгих и кратких слогов (один долгий равен по длительности двум кратким). Многочисленные сочетания стоп в строке и разностопных строк в строфе объединялись музыкальной мелодией, незнание которой делает подчас невозможной для современно-го читателя слуховое восприятие этих строф как стихов.

² *Еврипиду под бичом аристофановской сатиры...*— Едкие насмешки над Еврипидом содержатся в комедиях Аристофана «Лягушки» и «Женщины на празднике Фесмофорий». Однако нападкам Аристофана подвергается не столько дидактическая тенденция его трагедий, сколько недостаточное, а порой и вредное их воздействие на молодежь.

³ *Орхестра* — площадка в греческом театре, на которой находился хор.

⁴ *Эти мелодические моменты...*— Здесь Вагнер формулирует цель, к которой он вел все предшествующее рассуждение. Цель эта — обоснование техники лейтмотивов (хотя сам Вагнер этим термином не пользуется), которую композитор начал разрабатывать уже в «Тангейзере» и «Лознгрине» и последовательно проводил в «Тристане и Изольде» и следующих операх. Лейтмотив — это постоянно возвращающийся мелодический либо мелодико-гармонический оборот, за которым в музыкальной драме закреплено прочное смысловое содержание. Лейтмотив характеризует у Вагнера действующих лиц, символизирует определенные ситуации, отношения и идеи.

⁵ *...в глюковской «Ифигении в Авлиде»...*— Постановка «Ифигении в Авлиде» в Париже (1774) была осуществлена в пору «войны пиччинистов и глюкистов» — сторонников итальянской оперы и сторонников новых принципов, провозглашенных Глюком. «Ифигения» не была бы поставлена без вмешательства Марии-Антуанетты, ученицы Глюка. Ее окружение и двор, присутствовавшие на премьере, определили успех спектакля.

⁶ *...в Веймаре немецкая княжеская чета...*— герцог Саксен-Веймарский Карл-Август (1757—1828) и его жена Луиза Гессен-Дармштадтская (ум. 1830). Карл-Август, друг Гёте, по инициативе последнего пригласил в Веймар Гердера, затем оказывал покровительство Шиллеру и жившим в Иене писателям-романтикам.

МУЗЫКА БУДУЩЕГО

Работа написана в Париже осенью 1860 года. Еще летом один из парижских друзей Вагнера, хранитель императорских музеев Фредерик Вилло, предложил ему, ввиду предстоящей постановки «Тангейзера» в «Гранд-Опера», издать прозаический перевод основных оперных тек-

стов и предпослать им систематическое изложение взглядов композитора на оперу. По мнению Вилло, это должно было положить конец превратным толкованиям, столь распространенным в парижской прессе. К написанию задуманного предисловия Вагнер приступил в конце августа, по возвращении из Германии, куда ему впервые после эмиграции был разрешен въезд; 13 сентября он сообщает Листу о завершении статьи; в первом издании она датирована 15 сентября. В ноябре написанное в форме письма к Вилло предисловие вышло на французском языке в книге «*Quatre roëtes d'orega*» в парижской «Либрери нувель». Вскоре появился в свет и оригинальный текст, выпущенный издательством И.-И. Вебера в Лейпциге с издательской пометкой «1861 год».

¹ *...предстоящей в Париже постановке...*— Речь идет о постановке «Тангейзера», предпринятой по распоряжению Наполеона III. Премьера состоялась 13 марта 1861 года и окончилась провалом: парижская «золотая молодежь» освистала Вагнера. Немалую роль в этом провале сыграли антинемецкие настроения парижской публики.

² *...в слабой опере Беллини...*— «Монтечки и Капулетти» (1830).

³ *...несколько оперных текстов...*— Вольтер написал либретто к опере Рамо «Самсон» и к его же опере-балету «Храм славы» и комедии-балету «Принцесса Наваррская».

⁴ *...первой фразы бетховенской симфонии...*— «Первой фразой» Вагнер называет здесь изложение так называемых главных партий сонатного *allegro*, которым часто предшествует медленное вступление.

⁵ *Сухой речитатив (recitativo secco)* — один из видов речитатива, характерных для итальянской оперы XVII—XVIII веков, в котором вокальная декламация поддерживалась отдельными аккордами на клавишном инструменте.

⁶ *Ритуфель* — оркестровый эпизод, предшествующий арии и замыкающий ее.

О НАЗНАЧЕНИИ ОПЕРЫ

Статья написана в начале 1871 года в Трибшене. Избранный национальным членом прусской Академии искусств в Берлине, Вагнер должен был выступить перед ее членами с «академическим докладом»; как текст доклада и была написана эта работа. Приехав в Берлин в апреле, Вагнер 28-го числа прочитал свой доклад в академии, а несколько дней спустя — в доме министра Шлейница, от которого во многом зависел исход хлопот Вагнера о создании Байрейтского театра. 25 апреля доклад вышел отдельной брошюрой в издательстве Фрича.

¹ *Шредер Софи* (1781—1868) — выдающаяся трагическая актриса; работала в венском «Бургтеатре» и Мюнхенском театре. Исполнительница главных ролей в пьесах Вольтера, Гёте, Шиллера, Грильпарцера.

² *«Naturwahren»*...— Под лозунгом верности природе в немецкой драматургии и театре 80-х годов XVIII века развивалась мещанская драма, культивировавшаяся главным образом в Мангеймском нацио-

нальном театре. Для этого течения характерен бытовизм так называемых «семейных картин», ставших основным драматическим жанром, сглаженность конфликтов, культ мещанской добпорядочности.

³ *Мюллер* Адольф (1774—1829) — немецкий драматург, автор основанных на пустых эффектах «трагедий рока» и «драм ужаса».

⁴ *Ховвальд* Эрнст (1778—1845) — немецкий драматург, автор «трагедий рока».

⁵ *...Гёте определенно полагал...*— Это мнение высказано Гёте в письме к Шиллеру от 30 декабря 1797 года.

⁶ *...Платон для своих...драматических сцен-диалогов...*— С присущей ему чуткостью к мифу Вагнер точно улавливает связь между драматургическим совершенством таких диалогов зрелого Платона, как упомянутый «Пир» или «Федр», и их насыщенностью созданными самим философом мифами, подобными мифам об Эросе или об андрогинах в «Пире», о душе в «Федре».

⁷ *...между стихиями Аполлона и Диониса...*— Эта концепция появляется у Вагнера под непосредственным влиянием Ницше, разработавшего ее в те же годы в «Рождении трагедии из духа музыки». Ницше посетил Вагнера в Трибшене в 1869 году. Он сам вспоминает, что делился своими идеями с Вагнером: «Вы припомните, что я в то же время, когда создавалось ваше чудное юбилейное сочинение о Бетховене... готовился к этим мыслям» («Рождение трагедии»).

⁸ *...Эсхил как руководитель трагического хора.*— В Афинах драматург сам ставил свою трагедию, разучивая ее с хором и актерами.

⁹ *...школьного хора мальчиков.*— Имеется в виду хор школы св. Фомы (Томанер-хор), руководителем которого был Бах как кантор церкви св. Фомы. Упомянутый документ — дошедшее до нас прошение Баха в церковный совет Лейпцига от 23 августа 1730 года.

¹⁰ *Мелопея* — термин античной теории музыки: мелодическое воплощение поэтического текста.

ОБ АКТЕРАХ И ПЕВЦАХ

Работа написана в августе 1872 года в Байрейте непосредственно после завершения последнего акта «Сумерек богов» и, таким образом, всего «Кольца Нибелунга». Созданная в пору, когда началась постройка Байрейтского театра, эта работа отразила особенно волновавшие тогда Вагнера вопросы исполнительства. Вышла отдельной брошюрой в издательстве Фрича в первой половине октября того же года.

Печатается с небольшим сокращением.

¹ *Девриент* Людвиг (1784—1832) — великий немецкий драматический актер, работал в Берлинском театре, где исполнил роли Франца Моора, Лира, Шейлока. Близкий друг Э.-Т.-А. Гофмана.

² *...Стюарты...принесли с собой французские tragédie и comédie...*— Имеется в виду драматургия Джона Драйдена (1631—1700), трагедии которого, написанные частично в эпоху реставрации Стюартов, выдержаны в духе классицизма.

³ *Гаррик* Давид (1717—1779) — великий английский актер, реформатор английского театра, исполнитель ролей Ричарда III, Гамлета, Лира.

⁴ «Новая» аттическая комедия возникла в Афинах в IV веке до н. э. В отличие от древней — аристофановской — комедии она вращалась в кругу стандартных сюжетов, взятых из сферы частной жизни, и пользовалась стандартными персонажами. Основные представители этой школы: Менандр (единственный, чьи комедии нам известны в оригинале), Дифил, Филемон и другие, комедии которых известны нам по римским переделкам Плавта и Теренция.

⁵ *...божественный Август...* — Имеется в виду первый римский император Октавиан Август (63 до н. э. — 14 н. э.), о котором Светоний рассказывает: «В свой последний день... он спросил вошедших друзей, хорошо ли он сыграл комедию жизни. И произнес заключительные строки:

Коль хорошо сыграли мы, похлопайте
И проводите добрым нас напуствием».

⁶ *«Нибелунги»* — трилогия прославленного драматурга Христиана Фридриха Геббеля (1813—1863); была поставлена в 1861 году с большим успехом и заслужила только что учрежденную Шиллеровскую премию. Состоит из трех драм: «Рогатый Зигфрид», «Смерть Зигфрида» и «Месть Кримхильды».

⁷ *...переделка «Энеиды», произведенная Блумауером.* — Имеется в виду бурлескная поэма австрийского поэта и публициста Алоиса Блумауера (1755—1798) «Похождения благочестивого героя Энея», представляющая собой перелицовку поэмы Вергилия в духе просветительской сатиры.

⁸ *Хольтей* Карл фон (1798—1886) — поэт, драматург и актер, директор Рижского театра в период работы там Вагнера. Написал книгу «40 лет» (8 томов, 1843—1850), в которой дал широкую картину театральной жизни Германии.

⁹ *Девриент* Эдуард (1801—1877) — немецкий актер и режиссер, руководитель Дрезденского театра, автор работы «История немецкого драматического искусства», которую Вагнер, лично знавший Девриента по Дрездену, высоко ценил, хотя и считал самого Девриента лишенным художественного таланта и наделенным лишь недюжинной эрудицией. Девриент оказал на Вагнера влияние в формировании его взглядов на положение театрального дела в Германии.

¹⁰ *Экгоф* Конрад (1720—1778) — немецкий драматический актер гамбургской школы.

¹¹ *...исписавшегося литератора...* — Речь идет о Генрихе Лаубе (1806—1884), немецком писателе, драматурге, журналисте. В 40-е годы Лаубе работал в Дрездене, поставил там пьесу «Ученик Карловой школы» (о юности Шиллера). Начав как прогрессивный общественный деятель, участник «Молодой Германии», он впоследствии отрекся от своих политических убеждений. Закончил свою деятельность руководством различными немецкими театрами («Бургтеатром» в Вене, Новым городским театром в Лейпциге). В августе 1868 года Лаубе опубликовал в «Неей фрейе прессе» в Вене резкую статью против Вагнера, пос-

ле того как сам обратился к Вагнеру с просьбой исходатайствовать ему место руководителя театра в Мюнхене и тот не пошел ему навстречу.

¹² *Гуцков* Карл (1811—1878) — немецкий драматург и романист, участник «Молодой Германии»; с 1846 года — драматург Дрезденского театра. Был непримиримым противником идей Вагнера.

¹³ *Боденштедт* Фридрих (1819—1892) — немецкий поэт и романист, переводчик русской и восточной поэзии. В 1866 году был интендантом Мейнингенского театра. Принадлежал к мюнхенскому «Кружку поэтов», отрицавших поэтическое творчество Вагнера.

¹⁴ Имеется в виду письмо Франца Листа (1851) о плане создания национального театрального фонда имени Гёте. Статья «Театр в Цюрихе» была опубликована в том же году.

¹⁵ *...Касперле...* — Имеется в виду немецкий ярмарочный кукольный театр Касперле. Представление такого театра, о котором рассказывает Вагнер, он видел в мае 1871 года в Гейдельберге.

¹⁶ *Раймунд* Фердинанд (1790—1836) — популярный венский актер и драматург, автор нравоучительно-сатирических «волшебных сказок» для театра («Девушка из царства фей, или Крестьянин-миллионер», 1826; «Повелитель Альп и лукавый», 1828; «Расточитель», 1834). Вагнер любил пьесы Раймунда и в Трибшене, во время ежевечерних чтений вслух, нередко просил своего друга, венского дирижера Ганса Рихтера, читать их, соблюдая все особенности венского диалекта.

¹⁷ *Флек* Иоганн Фридрих Фердинанд (1757—1801) — актер гамбургской школы, впоследствии работавший в Национальном театре в Берлине. Исполнитель ролей Лира, Шейлока, Карла Моора, Валленштейна.

¹⁸ *Эсслер* Фердинанд (1772—1840) — немецкий актер, долгие годы работавший в Мюнхене; исполнитель ролей Лира, Вильгельма Телля, Валленштейна.

¹⁹ *Аншоц* Генрих (1786—1865) — актер и режиссер венского «Бургтеатра», исполнитель ролей Лира, Фальстафа, Валленштейна, музыканта Миллера («Коварство и любовь»).

²⁰ *...одному из умнейших деятелей нашего искусства...* — Людвигу Тику

²¹ «Фауст» Гёте («Пролог на театре»). Пер. Б. Пастернака.

²² «Фауст» Гёте Пер. Н. Холодковского.

²³ *...создание немецкой оперы в Дрездене...* — Постоянная немецкая оперная труппа была создана Вебером в Дрездене в 1817 году; до того в городе работала итальянская опера.

²⁴ *Генаст* Франц Эдуард (1797—1866) — немецкий актер, певец и композитор. В 1818—1828 годах выступал в Лейпциге как драматический и оперный артист, затем работал в Веймарском драматическом театре.

²⁵ *Девриент* Эмиль (1803—1872) — актер Дрезденского театра, исполнитель героических ролей (Гамлет, маркиз Поза). Его игра отличалась холодной виртуозностью.

²⁶ *Lamento* — буквально: жалобным тоном (итал.). Здесь имеется в виду тип арии в итальянской опере XVII века; подобные арии исполнялись в трагических местах.

²⁷ *Cabaletta* — буквально: песенка (итал.); здесь небольшая ария с остигнутым ритмом; встречается в операх итальянских композиторов.

²⁸ ...высокодраматическую сцену...— конец 1-го акта «Вольного стрелка» («Фрейшютца»).

²⁹ ...Берлиоз переделал...— Речь идет о парижской постановке 1841 года.

³⁰ ...при постановке «Мейстерзингеров».— Премьера оперы состоялась 21 июня 1868 года в Мюнхене.

³¹ *Книттельферз* — восьми- или девятисложный размер с четырьмя ударениями и парной рифмовкой, которым писал свои сатирические сценки Ганс Сакс (1494—1576).

ПУБЛИКА И ПОПУЛЯРНОСТЬ

Первые две статьи цикла «Публика и популярность» написаны в апреле 1871 года в Байрейте, в перерыве работы над «Парсифалем». Третья статья написана 18/21 июля того же года. Все три напечатаны в «Байрейтер блеттер», которые Байрейтский патронат стал выпускать в 1877 году. В третьей статье под «исторической школой» Вагнер разумеет позитивистскую академическую науку своего времени, в число адептов которой он включает теперь и Ницше, резко разошедшегося с ним; по собственному признанию Вагнера, в статье имеется ряд намеков на незадолго перед тем опубликованную книгу Ницше «Человеческое, слишком человеческое».

¹ «*Гартенлаубе*» — мещанский журнал «для семейного чтения». Гартенлаубе — значит «беседка». В дальнейшем Вагнер несколько раз полемически использует название журнала, однако игра слов остается в переводе не раскрытой.

² *Фридрих Лист* (1789—1846) — немецкий экономист и либеральный политический деятель. Активно выступал за таможенный союз немецких земель и демократизацию управления в Вюртемберге, депутатом парламента которого он был в течение месяца. В 1822 году был арестован, бежал, вновь был арестован и выслан в Америку.

³ ...слова... — Бытие, 3, 5.

⁴ «*Трубач из Зеккингена*» — поэма Иозефа Виктора Шеффеля (1826—1886), пользовавшаяся необычайной популярностью у мещанского читателя и выдержавшая более двухсот изданий.

⁵ *де Лагард Пауль* (1827—1891) немецкий ученый-востоковед, профессор университета. Критиковал с реакционных и националистических позиций культурную и экономическую жизнь новообразованной Германской Империи.

⁶ ...*Саламандр пивной кружки*...— «Саламандром» на студенческом жаргоне назывался председательствующий на пирушке, подававший знак пить за чье-либо здоровье.

⁷ ...*восклицаний Фауста*... — Имеется в виду начальный монолог героя трагедии Гёте о тщете всех наук.

⁸ ...*кто же тогда знает Христа? Историческая критика?* — Явный намек на Давида Фридриха Штрауса (1808—1874), философа-младогегельянца и историка христианства, автора «Критически рассмотренной жизни Иисуса», весьма низко ценимой Вагнером.

ПУБЛИКА ВО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ

Статья написана как продолжение цикла «Публика и популярность». Напечатана в октябрьском номере «Байрейтер блеттер». Отдельный ее оттиск Вагнер послал в Италию Листу ко дню его рождения (22 октября).

¹ ...*высказывание Шопенгауэра*... — См. «Мир как воля и представление», т. 1, приложение «Критика кантовской философии».

² ...*в Сицилии ему из-за этого пришлось плохо*. — Платон, попытавшийся осуществить в Сицилии свою политическую утопию, был заподозрен в заговоре против сицилийского тирана Дионисия Старшего и продан в рабство.

³ *Parlando* — близкая к разговорной речи манера исполнения, характерная для итальянской оперы-буфф.

⁴ «*Данте*» — симфония с женским хором, программа которой навеяна «Божественной комедией» Данте (1856).

⁵ ...*напыщенной музыкой Шумана*. — Скорее всего, имеется в виду вокально-симфоническое сочинение Шумана «Сцены из «Фауста» Гёте» (1853).

⁶ «*Фауст*» — программная симфония Листа в трех частях (их названия — «Фауст», «Маргарита» и «Мефистофель») с хоровым эпилогом на текст заключительной сцены «Фауста».

О СОЧИНЕНИИ СТИХОВ И МУЗЫКИ

Статья написана в июле 1879 года в Байрейте и впервые напечатана в том же году в «Байрейтер блеттер».

...*спекуляциям своего издателя*... — Издатель сочинений Гёте и Шиллера Иоганн Фридрих Котта (1764—1832) много сделал для распространения их книг в Германии; однако не им, конечно, была обеспечена слава обоим великим поэтам.

² ...*«Однажды играл я со скиптром»* — популярная в Германии песня царя Петра I из оперы Альберта Лортцинга (1801—1851) «Царь и плотник» (1837).

³ ...*toga virilis* (мужская тога) — белоснежная тога, которую полноправный римский гражданин надевал впервые в возрасте 16 лет в знак достигнутого совершеннолетия.

⁴ ...*Готфрид Страсбургский* (13 в.) — великий немецкий эпический поэт, автор неоконченной поэмы «Тристан». В этой поэме он неодобрительно отзывался о «темноте стиля» Вольфрама фон Эшенбаха — автора поэмы «Парцифаль».

⁵ ...*одного шотландца*... — имеется в виду Вальтер Скотт.

⁶ ...*Пауль Линдау* (1839—1919) — популярный берлинский драматург и романист бульварного толка.

⁷ ...*Гуммель Иоганн Непомук* (1778—1837) — австрийский композитор и пианист, ученик Моцарта.

⁸ «Хор *«Антигоны»*» — имеется в виду музыка Мендельсона к «Антигоне» Софокла, поставленной в греческом оригинале Людвигом Тиком в Берлине (1841). *Увертюра «Гебридские острова»* («Фингалова пещера») написана Мендельсоном в 1830 году (вторая редакция — 1832).

⁹ ...*до смешного незначительное*. — Вагнер приводит далее в нотном примере первые такты 5-й симфонии Бетховена.

¹⁰ *Рейсигер, Карл Готлиб* (1798—1859) — немецкий дирижер, пианист и композитор. С 1826 года занимал место капельмейстера Дрезденской придворной оперы и с момента появления там Вагнера относился к нему враждебно.

¹¹ ...*композитор, плетущийся в хвосте Роберта Шумана*... — Имеется в виду Брамс, которого Вагнер считал своим антиподом и врагом всех своих устремлений.

¹² ...*Карлейль Томас* (1795—1881) — выдающийся английский историк, романист и мыслитель. Вагнер с особенной горячностью увлекся его сочинениями и усердно читал их в мае — июне 1879 года.

Вагнер Рихард
В 12 Избранные работы. Сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова. Вступит. статья А. Ф. Лосева. Пер. с нем. М., «Искусство», 1978. 695 с. (История эстетики в памятниках и документах).

Выдающийся композитор XIX века Рихард Вагнер известен также своими работами по эстетике. В сборник входят наиболее значительные работы Р. Вагнера («Искусство и революция», «Опера и драма», «Произведение искусства будущего» и другие), которые позволяют понять не только эстетические взгляды композитора и его вкусовые пристрастия, но и социальную позицию Вагнера. В сборник включены также статьи раннего и позднего периода теоретического творчества Р. Вагнера, по которым можно проследить его идейную эволюцию.

В $\frac{10507-130}{025(01)-78}$ 20-78

ББК 85.23(3)
78И

РИХАРД ВАГНЕР

ИЗБРАННЫЕ
РАБОТЫ

История
эстетики
в памятниках
и документах

Редакторы
С. В. ИГОШИНА,
А. М. КОВАЛЕВ
Художник
А. Т. ТРОЯНКЕР

Художественный редактор
Э. Э. РИНЧИНО

Технический редактор
Н. Г. КАРПУШКИНА

Корректор
Н. Н. ПРОКОФЬЕВА

Слано в набор 16.08.77. Подписано к печати 31.05.78. Формат издания 84×108^{1/2}. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 36,54. Уч.-изд. л. 40,082. Издательский № 17445. Тираж 25 000. Заказ № 3117. Цена 3 р. 20 к. Издательство «Искусство», 103009, Москва, Собиновский пер., 3. Московская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, Мало-Московская, 21.

И.Б. № 515.